

CAR  
INTERNATIONAL COMMITTEE  
ON ROCK ART  
ICOMOS  
Paris, France



CCSP  
CENTRO CAMUNO  
DI  
STUDI PREISTORICI  
Valcamonica, Italy



VALCAMONICA SYMPOSIUM 1991  
PREHISTORIC AND TRIBAL ART  
OLD WORLD AND NEW WORLD: CONVERGENCES AND DIVERGENCES  
Capo di Ponte (BS), Italy, September 20-25, 1991

PAPERS - ARTICOLI

Texts received before 10th September 1991

Testi ricevuti prima del 10 Settembre 1991

Secretariat - Segreteria  
CENTRO CAMUNO DI STUDI PREISTORICI  
25044 Capo di Ponte (BS), Italy  
Phone 0364/42091, Fax 0364/42572

## CONTENTS / INDICE

In alphabetic order / in ordine alfabetico

ANATI Emmanuel	Italy	Parole di Apertura
ANATI Emmanuel	Italy	Archetipi, costanti e paradigmi dell'arte preistorica
ARGENTON Alberto	Italy	Arte preistorica e psicologia dell'arte
BELTRAN Antonio	Spain	Universalidad del arte parietal paleolítico de cazadores
BERETTA Claudio	Italy	I pittogrammi camuni visti come elementi linguistici
BOUISSAC Paul	Canada	Describing and interpreting prehistoric pictographs and engravings
CITRONI M. Christina	Italy	Lo smembramento e la caduta dall'alto: tracce di cultura sciamanica nelle incisioni rupestri
COMSA Eugen	Romania	La diffusion et les parallèles des figurines anthropomorphes dans le Néolithique de la Roumanie
MALIGHETTI Roberto	Italy	Comparing incomparables: The thrill of learning singular things
MURDY Carson N.	USA	A statistical device for the analysis of the relationships of petroglyph sites: a case study from southeastern Oregon, USA
PATTERSON RUDOLPH Carol	USA	Animals as metaphors in pueblo indian petroglyphs
SAINT-MARTIN Fernande	Canada	Syntaxe et Géométrie dans l'art pariétal
SANSONI Umberto	Italy	Continuità o divergenza fra l'arte preistorica africana e quella moderna?
SHUMKIN Vladimir	Russia	Monumental Art of Eastern Lapland as a Historical Record
SOLEILHAVOUP François	France	Pierre a rainures du Sahara: Nouvelles hypothèses d'utilisation pour le travail des peaux et des cuirs

VALCAMONICA SYMPOSIUM 1991  
PREHISTORIC AND TRIBAL ART  
OLD WORLD AND NEW WORLD: CONVERGENCES AND DIVERGENCES  
Capo di Ponte (BS), Italy, September 20-25, 1991

## PAROLE DI APERTURA

Emmanuel ANATI

Un cordiale benvenuto a tutti voi, cari amici e colleghi che da 23 Paesi avete recepito il richiamo e siete venuti in Valcamonica per partecipare al 9° Simposio sull'arte preistorica e tribale. Per una strana coincidenza, non certo prevista e programmata, questo simposio si svolge nella fase mensile della luna piena, come è consuetudine nelle riunioni di vari popoli tribali che la ritengono il momento più propizio.

Questi simposi stanno di fatto divenendo quasi riunioni tribali, dove i vari clan di archeologi, antropologi, storici, artisti e storici dell'arte, semiotici, psicologi e altri s'incontrano una volta all'anno, così come fanno i clan della tribù Aranta in Australia, ed altre in varie parti del mondo, per comunicarsi gli eventi, per programmare, per affrontare insieme le prospettive e le esigenze tribali, per ricordare il passato e guardare al futuro. Tra gli Aranta, in tali incontri si combinano anche matrimoni e si distribuiscono i territori di caccia. I simposi per ora non ricoprono tali ruoli, e i nostri riti sono decisamente più semplici, ma per il resto non mancano le analogie.

Un sincero ringraziamento anche agli altri clan qui rappresentati, alle autorità ed agli amministratori che, con la loro presenza e con il loro appoggio hanno voluto mostrare interessamento e partecipazione. Un grazie anche a tutti coloro, enti e persone, che hanno concorso alla realizzazione di questo incontro. (Se volessimo continuare la metafora dovremmo chiamarle "forze della natura"). Ed un'affettuosa espressione di riconoscenza a collaboratori e volontari che si sono prodigati alla preparazione dell'incontro, che ne gestiranno i vari aspetti nei prossimi giorni e che poi svolgeranno il lavoro di analisi ed elaborazione dei dati che ne conseguiranno.

Vorrei menzionare la stretta collaborazione che tale evento ha stimolato, tra Centro Camuno di Studi Preistorici, CAR, Comitato Internazionale dell'ICOMOS per l'arte rupestre, Comune di Capo di Ponte ed altri enti. Tale collaborazione è motivata e spinta dal convincimento che convegni come questo costituiscono momenti di risveglio culturale e di stimolo scientifico e portano nuova linfa alla zona nella quale si svolgono.

Lo studio razionale e scientifico dell'arte rupestre è una nuova disciplina nata e cresciuta a Capo di Ponte, al Centro Camuno di Studi Preistorici, nel corso di 27 anni di attività. Ciò è dovuto in gran parte alla partecipazione ed alla cooperazione di colleghi e amici, studiosi e appassionati di vari Paesi, in un impegno comune. Metodi, orientamenti e concetti si sono sviluppati anche grazie ai simposi.

Già alcuni anni or sono, la consulta internazionale dell'UNESCO dedicava un paragrafo delle "risoluzioni e raccomandazioni" al Centro Camuno, nel quale si dà a questa istituzione ampio riconoscimento per aver promosso la comprensione del patrimonio universale dell'arte rupestre ed avere stimolato la cooperazione internazionale tra specialisti. Le si riconosce il ruolo di coordinamento del settore e fa appello alle autorità italiane e internazionali affinché sia dato al Centro Camuno l'appoggio necessario per permettergli di esplicare quel che viene definito il "suo indispensabile ruolo internazionale".

UNESCO: Preservation et mise en valeur de l'art rupestre, 1981-1984, Etudes et Documents sur le Patrimoine Culturel, vol. 1, Paris (UNESCO) 1984, pp. 106-107:

"6. Résolution spéciale concernant le Centro Camuno di Studi Preistorici"

La Consultation internationale de spécialistes:

Reconnaissant les efforts faits depuis 1964 par le Centro Camuno di Studi Preistorici pour promouvoir la compréhension du patrimoine universel d'art rupestre et stimuler la coopération internationale entre spécialistes;

Consciente du fait important que le Centro fonctionne dans une zone qui a été placée sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco;

Profondément reconnaissant au Gouvernement italien, au gouvernement de la région de Lombardie, à la Comunità Montana di Vallecamonica e aux autres autorités locales de l'appui qu'elles ont accordé au Centre, en particulier pour l'organisation de la présente consultation;

Estimant que le Centro Camuno di Studi Preistorici devrait jouer un rôle de coordination dans les mesures de coopération internationale recommandées ci-dessus;

Prie les autorités italiennes susmentionnées, l'UNESCO, l'ICOM, l'ICOMOS et l'ICCROM de continuer d'accorder leur appui au Centro pour lui permettre de mener à bien son indispensable tâche internationale.

Da allora non sono mancati atti di solidarietà ed espressioni di plauso, ma il Centro non ha ancora ricevuto quell'appoggio continuativo, minimo indispensabile, per poter programmare ed operare a lungo termine. Il Centro ha potuto operare grazie soprattutto all'impegno di colleghi, collaboratori e volontari che credono in questo tipo di cultura attiva e di ricerca pionieristica. E' questo grande interesse, questa passione per lo studio e la ricerca, che ci unisce. Ed è nello stesso spirito che tutti noi siamo qui convenuti per vivere insieme un'esperienza di reciproco arricchimento.

Nella palazzina costruita dalla Comunità Montana per sede di questo Centro, malgrado l'esiguità dei mezzi, si sono formati specialisti di una quarantina di Paesi, si sono realizzate e fatte circolare più di 100 mostre in Italia e all'estero, si sono pubblicati oltre 60 volumi, si sono realizzate ampie ricerche in loco per la scoperta e la valorizzazione dell'arte rupestre camuna, si sono condotte missioni di ricerca nei cinque continenti per la conoscenza e lo studio dell'arte preistorica, si svolgono annualmente seminari e corsi, e si sono organizzati 9 simposi internazionali.

Tutto ciò, nella visione di quei compiti che l'UNESCO ci aveva riconosciuto e che vari ministri dei beni culturali avevano condiviso, di portare avanti la comprensione del patrimonio universale dell'arte rupestre, di promuovere la cooperazione internazionale tra gli specialisti e di fare della Valcamonica un luogo ideale per la ricerca del settore.

Tali operazioni, nella loro strategia globale, hanno stimolato la crescita in Valcamonica di un centro di ricerca, di formazione e di perfezionamento, di comunicazione e di diffusione dell'informazione, oggi riconosciuto come unico del suo genere in Europa ed indispensabile per il progresso della ricerca.

Uno degli aspetti delle attività del Centro concerne lo studio comparativo tra zone e siti diversi d'arte rupestre nel mondo, e lo studio della fenomenologia. In tal modo sono venuti alla luce fattori fondamentali del comportamento umano ed alcuni paradigmi universali della creatività artistica. Questi elementi saranno oggetto di approfondimento nel presente Simposio, sia da parte di paleontologi ed archeologi, sia anche di esperti di altre discipline. Il dialogo multidisciplinare è salutare per tutti e contribuisce allo sviluppo di nuove idee, di più ampie aperture, e suscita dibattiti vivaci e fecondi.

I Simposi di Valcamonica sono diventati nel corso degli anni anche i momenti di riunione del CAR, Comitato Internazionale dell'Arte Rupestre, e di altri comitati per il coordinamento e la strategia delle ricerche. Anche quest'anno tali riunioni vi avranno luogo.

"Arte Preistorica e Tribale, Vecchio Mondo e Nuovo Mondo, Convergenze e divergenze". Nel titolo si hanno i confronti di tre dimensioni diverse, quella temporale, quella geografica e quella concettuale, ognuna delle quali è composta a sua volta da molteplici ulteriori dimensioni. Per arte preistorica e tribale ci si riferisce all'arte dei popoli senza scrittura, ossia a tutta l'arte prodotta dall'uomo nel corso di 40.000 anni ad eccezione solo dell'arte delle popolazioni urbane e letterate che si sono sviluppate in alcuni angoli della Terra negli ultimi tre o quattromila anni e delle quali anche noi facciamo parte.

Vecchio Mondo e Nuovo Mondo hanno molteplici significati. Se il primo e più ovvio è quello geografico dal punto di vista occidentale, ve ne sono altri sui quali meditare. Per gli europei il vecchio mondo è quello che conosceva Erodoto, ossia Europa, Asia ed Africa; America ed Australia sono il nuovo mondo. Ma per i clan Aranta dell'Australia, Vecchio Mondo è quell'area geografica contemplata nei miti dell'Epoca dei Sogni, ovvero l'Australia ed alcune isole circostanti. Il resto del mondo per loro è nuovo. E forse ancor più, è appena nato, rispetto all'Epoca dei Sogni che rimonta alla notte dei tempi. Per gli Incas, il nuovo mondo era quello oltre i limiti del proprio territorio, le regioni da esplorare e colonizzare.

Vecchio e nuovo mondo può però significare molte altre cose poiché la definizione di vecchio e di nuovo dipende dai nostri occhi e dai nostri sensi. Per alcuni può essere considerato vecchio ciò che per altri è nuovo e vice versa. Un'opera d'arte di 100 anni fa può apparire ai nostri occhi come più "vecchia" di un'opera di 20.000 anni fa.

In termini psicologici, vecchio mondo e nuovo mondo sono anche elementi personali, che ognuno ha dentro di sé, fattori del nostro modo di ragionare e di comportarsi che sono in continuo dialettico confronto nella nostra mente. E qui vecchio e nuovo si ricollegano a convergenze e divergenze.

Uno degli scopi di ogni ricerca comparata è quello di trovare elementi di convergenza o divergenza tra manifestazioni analoghe o diverse. La sottile bilancia tra convergenze e divergenze regola di fatto gli eventi e gli spiriti. E' una positiva convergenza che tutti noi oggi siamo qui per affrontare e discutere problemi di comune interesse. Se tutti noi ci dichiarassimo totalmente convergenti nelle idee e nelle conclusioni, avremmo raggiunto una situazione di limbo, cesserebbe ogni dibattito per cui si tratterebbe di convergenza negativa. Le divergenze di opinioni, di esperienze e di conclusioni, quando spingono al dibattito ed al costruttivo confronto, sono divergenze positive. Vi sono dunque almeno quattro categorie di convergenze e divergenze, e tra queste molti stadi intermedi.

Per quanto concerne il tema del Simposio, nell'arte preistorica e tribale, tra un continente e l'altro, tra un periodo e l'altro, tra una cultura e l'altra, vi sono convergenze e divergenze di tematica, di stile, di sintassi grafica, alcune comprensibili e spiegabili, altre meno. Si tratta di affrontare problemi di fenomenologia, di metodologia, di casistica, che poi costituiscono l'elemento portante e convergente dei nostri simposi.

Anche nella continuità dei simposi di Valcamonica divergono i titoli, convergono gli interessi, i problemi ed anche le persone. Ed è questo uno spirito costruttivo: promuovere la ricerca facendo buon uso delle divergenze come delle convergenze. Guardando i presenti in sala è infatti assai gradevole riconoscere facce che ormai da più di 20 anni non mancano a queste assisi, convergono in Valcamonica al richiamo delle riunioni tribali. Divergono talvolta le opinioni, per cui il dibattito non si esaurisce e prosegue nel successivo incontro.

Il tema di quest'anno è ricco di spunti ed il dibattito si prevede vivo. Già nei testi che abbiamo ricevuto in tempo utile (policopiati e distribuiti), riscontriamo una ricca gamma di stimoli e di messaggi.

Certo è una grande convergenza, la prima forse che andrebbe discussa, quella che nei cinque continenti l'uomo abbia prodotto arte negli ultimi 40.000 anni, che ovunque sia stata prodotta anche arte rupestre, usando gli stessi colori e gli stessi tipi di strumenti incisori, con gli stessi metodi, scegliendo le stesse caratteristiche del supporto roccioso per eseguirvi le opere, utilizzando stesse tematiche e stessi tipi di associazioni tra grafemi. Per l'arte preistorica e tribale, questa eccezionale serie di convergenze è di fatto il punto di partenza di ogni ricerca comparata a livello mondiale, di ogni analisi e ricerca di spiegazione per le differenze o divergenze che si sviluppano tra zona e zona, tra periodo e periodo.

Dal lontano 1968 questo Centro ha organizzato nove convegni internazionali sullo studio dell'arte preistorica e tribale. Tali incontri

di studiosi ed esperti da ogni parte del mondo hanno contribuito alla conoscenza e comprensione del patrimonio archeologico mondiale e locale, ed alla costituzione di un forum internazionale per le ricerche sull'arte preistorica. Hanno anche creato nuovi canali di espressione e di comunicazione.

Dal 1989 i Simposi di Valcamonica si susseguono annualmente e la manifestazione potrebbe divenire un evento annuale, una sorta di appuntamento fisso per gli studiosi. Tale prospettiva contribuirebbe ad accrescere il ruolo del Centro Camuno e della Valcamonica quale coordinatore mondiale del settore; ma costituirebbe soprattutto un importante motore di sviluppo culturale e scientifico per lo studio, la comprensione e la funzione culturale di questo immenso ed inestimabile patrimonio.

Tali propositi rientrano nel quadro più ampio, per potenziare un centro multivalente, di ricerca, formazione, comunicazione e diffusione dell'informazione, Istituto universitario e post-universitario per il perfezionamento e la ricerca nel settore delle arti e delle scienze umane.

La Valcamonica, con l'arte rupestre, ha scoperto la propria identità: è un patrimonio di alto valore. Si è anche proposta al mondo scientifico e culturale, e questo è un valore da consolidare. Negli ultimi 27 anni ha ricoperto un ruolo determinante nello studio dell'arte preistorica. Le pubblicazioni, i seminari e le mostre promosse hanno fatto il giro del mondo e risvegliato un vasto interesse. In vista delle prossime scadenze, atte a favorire una maggiore unità Europea, questa zona potrà ulteriormente sviluppare la sua vocazione di luogo d'incontro e di culla di cultura, di grande centro di studi per la disciplina dell'arte preistorica e tribale, disciplina che, come tale, è nata e si è sviluppata in Valcamonica. Ma non dimentichiamo che non siamo i soli. Diversi Istituti dei Paesi comunitari hanno simili ambizioni e sono massicciamente sostenuti dai propri governi. E' necessario un grande sforzo per operare nelle opportune convergenze e vincere la sfida.

In questo momento varie componenti politiche, amministrative e culturali della Valcamonica appaiono concordi nella volontà di affermarsi a livello mondiale e di presentarsi all'Europa del '93 come il principale centro europeo per le ricerche sull'arte rupestre preistorica e come sede permanente per esposizioni, presentazioni di nuove scoperte ed incontri internazionali. Forse è il caso di battere il ferro finché è caldo. Le concomitanze con il processo di unificazione europea, rendono questo momento particolarmente propizio. Dobbiamo non perdere l'occasione.

Sappiamo di poter contare sull'appoggio e la collaborazione degli studiosi qui presenti e vorrei dire ai pubblici amministratori: Cerchiamo di mettere insieme volontà, impegno ed anche coraggio, per una impresa le cui sorti saranno determinanti per il destino della Valcamonica e della quale tutti potremo andarne fieri.

Auguriamoci che questo simposio costituisca una tappa verso tali prospettive, per la cultura, la ricerca e, permettetelo, anche per il progresso della Valcamonica. Sotto gli auspici della luna piena, a tutti un cordiale e affettuoso augurio di buon lavoro.

## ARCHETIPI, COSTANTI E PARADIGMI DELL'ARTE PREISTORICA

ANATI Emmanuel

I popoli che basano la propria sussistenza sulla caccia e la raccolta sono oggi in via di estinzione e sono confinati nelle regioni meno ospitali del mondo, nei deserti dell'Australia e dell'Africa australe, nelle foreste tropicali dell'Amazzonia, del bacino del Congo e del Sud-est asiatico, nelle tundre artiche della Lapponia, della Chiukotka, dell'Alaska e del grande Nord Canadese. Occupano territori che costituiscono circa il 20% delle terre del nostro Pianeta ma formano meno dell'1% della popolazione mondiale. Si calcola che, solo 500 anni or sono, alla fine del 15° secolo della nostra era, al momento della scoperta dell'America e prima della scoperta dell'Australia, ancora circa il 70% delle terre del pianeta fosse abitato da popoli cacciatori che formavano oltre il 20% della popolazione mondiale. Dodicimila anni or sono, alla fine del Pleistocene, l'intera popolazione mondiale seguiva questo stesso sistema di sussistenza che è stato poi gradualmente soppiantato dall'economia basata sulla produzione del cibo.

L'uomo era cacciatore e la donna produttrice di figli ed alimentatrice del fuoco. Il modo di vita dei popoli cacciatori è quello che ha caratterizzato l'umanità nei primi 2 milioni di anni della sua esistenza ed ha inciso profondamente sulle caratteristiche psicologiche ed intellettuali della specie umana. Tale modo di vita ha acquisito un alto livello di perfezionamento e di efficienza negli ultimi 100.000 anni con l'apparizione del nostro diretto antenato, l'Homo sapiens sapiens. Questi sviluppò delle capacità mentali e tecnologie assai raffinate, creando strumenti precisi ed efficienti, producendo ideologie che sono la matrice stessa della concettualità dell'uomo moderno, capacità di sintesi e di astrazione che lo portarono, tra l'altro, all'esigenza di produrre arte.

L'arte è lo specchio dell'anima, dello spirito e della mente, e costituisce una documentazione d'importanza capitale per comprendere la matrice concettuale e psicologica dell'uomo. Nell'arte dei primordi ritroviamo archetipi e paradigmi che sono la radice stessa del nostro essere e che abbiamo ancora profondamente dentro di noi. Sono sovente nel nostro sommerso, che le recenti ricerche ci aiutano a riportare allo stato cosciente. L'arte rupestre è un fenomeno mondiale di popolazioni non letterate, che inizia con l'Homo sapiens e che viene a cessare quando la gente che la pratica acquisisce una forma di comunicazione del tipo che chiamiamo scrittura. L'arte rupestre costituisce di gran lunga il più grosso archivio che l'umanità posseda sulla propria storia, prima dell'avvento della scrittura.

Da qualche anno abbiamo iniziato un progetto per l'Archivio Mondiale dell'arte rupestre. Abbiamo raccolto documentazioni su migliaia di zone distribuite in 120 Paesi di tutti i continenti ed una valutazione preliminare mostra che si conoscono oggi nel mondo oltre 20 milioni di figure preistoriche distribuite in circa 100.000 siti. Certo, siamo ben



lungi ancora da un inventario globale. L'interesse crescente che suscita quest'arte stimola un incremento delle ricerche e senza dubbio le cifre sono destinate ad aumentare.

Perfino in Valcamonica, dove lavoriamo ormai da 30 anni, le 250.000 figure finora scoperte sono solo una parte del patrimonio culturale che resta ancora da rilevare. Altro esempio ci è portato dal Lesotho dove L. A. Smits in 15 anni ha catalogato migliaia di pitture di circa 500 grotticelle e ripari sotto roccia mentre ne restano ancora circa 5.000, già segnalati ma non ancora catalogati. Situazioni analoghe si riscontrano in quasi tutti i Paesi. Sono rare le Nazioni che vantano un inventario sistematico totale, come la Svezia, la Spagna e la Francia, ma anche in esse ogni anno vi sono nuove scoperte, a dimostrare che il lavoro non è concluso. Questo patrimonio è in via di degrado e quanto non viene documentato oggi potrebbe non essere più documentabile domani.

L'opera di catalogamento e inventario dell'arte rupestre è stata finora principalmente il compito e impegno privato di studiosi e appassionati. Solo negli ultimi anni alcuni governi hanno preso coscienza dell'importanza capitale di tale documentazione e si stanno ora orientando verso un inventario sistematico. Ciò è avvenuto soprattutto a seguito di una campagna d'informazione da noi promossa con l'appoggio dell'UNESCO e dell'ICOMOS.

Altro trattamento ha ricevuto invece l'arte mobiliare, statuette, plachette, oggetti decorati che, una volta trovati, vanno a far parte di musei o di collezioni spesso dello Stato, che ne cura l'inventario più come patrimonio dell'istituzione che come patrimonio culturale dell'umanità. Anche per questo genere di arte preistorica bisognerebbe addivenire ad un sistema unitario mondiale d'inventario. Tuttavia, sia per l'immensità della documentazione già esistente, sia per la distribuzione mondiale, l'arte rupestre appare come un fenomeno globale che costituisce, quantitativamente, oltre il 90% delle raffigurazioni preistoriche note. L'esigenza di una banca dati è impellente se si vogliono fare progressi nella ricerca, e se si vuole avere una visione oggettiva e attendibile di tale patrimonio.

Per poter lavorare su questo materiale è necessario classificarlo usando metri universali e comparabili. Occorre raccogliere lo stesso tipo di dati ed avere gli stessi criteri di categorizzazione in Paesi diversi. Oggi non è più ammissibile che, ad esempio, le incisioni rupestri dell'Alto Adige in Italia, e quelle dello stesso tipo ubicate a pochi chilometri di distanza in territorio austriaco, siano catalogate e analizzate con criteri diversi. Ogni lavoro comparativo sistematico viene in tal modo reso impossibile. Il coordinamento dovrebbe essere compito della organizzazioni internazionali, con il concorso degli studiosi dei Paesi interessati e con l'appoggio concreto dei loro governi.

Per il raggiungimento di questo scopo l'UNESCO e l'ICOMOS hanno promosso diversi incontri, si sono preparati dei formulari per la raccolta di una banca dati e già questo inventario mondiale è in corso di compilazione in paesi diversi come Canada, Italia, Tanzania, Malawi, Israele ed India.

Alcuni elementi stilistici e di contenuto si sono rivelati costanti a livello mondiale e si è potuto così distinguere quattro categorie di

arte rupestre con elementi caratteristici universali.

- A - Cacciatori arcaici: arte eseguita da popoli cacciatori che non conoscono l'uso dell'arco e della freccia. Associano figure e segni ma non hanno vere e proprie scene. Le figure sono sovente statiche.
- B - Cacciatori evoluti: arte eseguita da popoli cacciatori che usano l'arco e della freccia. Hanno scene aneddotiche e descrittive. Le scene sono per lo più momenti di azione dalle rappresentazioni in movimento dinamico.
- C - Pastori - allevatori: arte eseguita da popoli la cui principale attività economica raffigurata riguarda l'allevamento del bestiame. L'interesse si focalizza sulle figurazioni di animali domestici.
- D - Economia complessa: arte eseguita da popoli con economia diversificata che include attività agricola. Le scene di carattere mitologico e le composizioni di segni e di schemi sono elementi ripetitivi.

Del 4% circa della documentazione raccolta non è stato possibile per ora l'inserimento in una delle quattro categorie e tale risultato è già, di per sé, significativo. La quasi totalità dell'arte rupestre mondiale rientra in una di queste quattro categorie e l'arte dei popoli cacciatori ne costituisce circa il 70%.

Tale suddivisione è necessariamente schematica. Vi sono fasi di transizione e gruppi a caratteristiche miste e vi sono, all'interno di ogni categoria, diversità talvolta anche notevoli, che richiedono ulteriori approfondimenti. Tuttavia, allo stato attuale della ricerca e considerato l'immenso materiale già noto, pare necessaria una impostazione basata sulla tematica e lo stile, che superi i limiti delle definizioni provinciali. Il metodo richiede ulteriori raffinamenti, ma già sembra dare i primi risultati; in particolare per i grandi insiemi ha permesso di fare un ordine preliminare in ricchissime e complesse concentrazioni come quelle della Tanzania Centrale, del Madhya Pradesh in India, dell'Arabia Centrale, del Negev e del Sinai, del Texas, ed in primo luogo della Valcamonica.

Criteri basati sulla tematica e la tipologia delle figurazioni, il carattere delle associazioni e la presenza o meno di vere e proprie scene, lo stile figurativo, schematico o astratto, l'importanza data a determinati animali selvatici o domestici, la presenza o meno di certi simboli che si rivelano "fossili guida", hanno permesso di rilevare elementi ricorrenti e significativi e di emettere l'ipotesi di lavoro, che esistano riflessi universali, condizionati dal modo di vita, che influiscono sul comportamento, sul modo di pensare e quindi sulla ideologia, sui processi associativi e conseguentemente sulle manifestazioni artistiche. Tale lavoro è ancora in corso e i primi risultati tangibili stanno appena emergendo.

E' necessaria una analisi approfondita degli elementi essenziali di numerosi gruppi di arte rupestre in varie parti del mondo per riuscire a determinare quali siano i fattori universali e separarli da quelli a carattere locale o contingente. Già usando criteri sperimentali e non ancora definitivi su l'arte rupestre della Valcamonica, ad esempio, il periodo Proto-camuno risulta di tipo A, ossia di Cacciatori Arcaici, mentre tutti i periodi successivi appaiono del gruppo D, ossia di gruppi

ad economia complessa. I gruppi B (Cacciatori Evoluti) e C (Pastori-allevatori) non sembrano essere rappresentati in Valcamonica.

Per alcuni dei gruppi di arte rupestre in Spagna si hanno nette attribuzioni: Gruppo A per l'arte parietale di tipo cantabrico; gruppo B per buona parte dell'arte rupestre del Levante; gruppo C per alcuni complessi di arte schematica mentre altri di questi complessi, che finora erano stati visti come appartenenti alla stessa categoria, sarebbero invece del gruppo D.

L'arte rupestre del Monte Bego, che finora era stata da molti considerata come opera di un popolo agricoltore, risulterebbe invece del gruppo C ossia appartenente ad un popolo per il quale la principale attività economica era l'allevamento del bestiame. Solo in una fase che sembra sia tra le più tarde, si aggiungono segni ed immagini, tra cui figure di aratri, che rifletterebero una mentalità di lavoratori della terra.

Sembra possibile anche giungere ad ulteriori e più specifiche definizioni, all'interno dei gruppi A e B. Ad esempio, in varie parti del mondo vi sono insieme, sia di pitture, sia d'incisioni, estremamente schematiche, con una forte prevalenza di aggruppamenti di grafemi che, a prima vista, sembrano astratti. Segni a valore numerico, associazioni ripetitive di punti e linee, motivi a reticolato, formano sintassi che, malgrado le apparenze, rivelano, con analisi approfondita, delle regole e delle costanti concettuali. In Europa, diversi gruppi di arte "mesolitica" come quella di tipo "La Cocina" in Spagna, come l'arte "aziliana" o l'arte "maglemoisiana" in Francia ed in Europa Centrale, l'arte romanelliana in Italia, si avvicinano molto a questo tipo che ha riscontri anche nel Medio Oriente ed in Nord Africa, nel Malawi e in Zambia ed in varie isole della Polinesia. Questi gruppi rivelano due diverse costanti: un certo numero di associazioni specifiche di punti e linee che si ripetono pressochè identiche in varie parti del mondo, e la loro vicinanza ad escargotières.

A differenza di altri tipi di arte cosiddetta di cacciatori, questo tipo si trova spesso lungo le rive di laghi, di fiumi, di paludi o del mare. Sembra riflettere una mentalità di raccoglitori, più che di cacciatori, e sovente doveva trattarsi di raccoglitori di molluschi. Tale attività deve avere particolarmente stimolato una passione per l'aritmetica e una tendenza agli schemi, mentre non ha incentivato lo spirito di osservazione verso i grandi animali selvatici che si rivela invece in gruppi di arte rupestre del tipo A, attribuiti a popoli cacciatori arcaici.

Su richiesta dell'UNESCO abbiamo tentato d'individuare le zone di arte rupestre da considerarsi di "primaria importanza". Abbiamo dovuto stabilire criteri di obiettività e non è stata impresa facile. Anche se, forse, non tutti i criteri saranno mantenuti per future valutazioni, si è trattato di una sperimentazione utile. Alcuni dei problemi che si sono posti non sono stati ancora risolti ma esistono ora delle ipotesi di lavoro sulle quali proseguire la ricerca.

La lista, pubblicata dall'UNESCO (cf. BCSP, 21) ha lasciato fuori diversi dei 120 paesi in cui si conosce arte rupestre, mentre in altri

sono state riconosciute più zone di primaria importanza. Ognuna di queste zone può includere numerosi siti, come quella dell'arte parietale franco-cantabrica o quella della grotticelle dipinte della Tanzania Centrale o del Lesotho. Basandoci su una serie di criteri che ho illustrato in tale contesto, abbiamo selezionato 144 siti che, dalle informazioni disponibili sono certamente di primaria importanza. Osservando la loro carta di distribuzione ci si rende conto che la loro diffusione è pressochè omogenea in tutti i continenti.

In tutti i casi che abbiamo potuto registrare finora l'arte rupestre è un fenomeno di popolazioni non urbane e non letterate. E in tutti i paesi, e in tutte le zone principali e non principali che abbiamo esaminato, vi sono dei luoghi di grandi concentrazioni che sicuramente non riflettono una analoga concentrazione del popolamento, anzi sembra proprio che l'arte rupestre sia più scarsa dove la popolazione era più densa. Vi sono sicuramente molte zone, in tutto il mondo, dove si andava espressamente per eseguire l'arte rupestre e per compiere altri atti o riti di cui sovente non restano che scarse tracce.

L'arte rupestre per ognuna delle quattro categorie menzionate ha una gamma tipologica molto ristretta, e questa gamma varia all'interno delle quattro categorie. L'arte dei cacciatori arcaici ha una gamma precisa di tipi, di figure, di soggetti che si ripetono nel mondo intero. L'arte rupestre dei popoli senza scrittura, di tutte e quattro le categorie ha in tutto 5 tipi di figure principali, che sono: 1) antropomorfe 2) zoomorfe 3) topografiche 4) utensili e armi 5) simboli e ideogrammi. In questi 5 tipi ci sono tutti i soggetti che vi si trovano. I paesaggi sono molto rari così come le figure vegetali. In molti gruppi sono totalmente assenti, e quando uno di questi due temi è presente è indicativo per alcuni caratteri specifici. Ad esempio in Tanzania c'è una sequenza lunga millenni; tutte le figure vegetali registrate sono concentrate in un'unica fase, che risale alla fine del Pleistocene o all'inizio dell'Olocene. Dai dati raccolti sembra riflettere un orizzonte di raccoglitori, non di cacciatori, anche se ci troviamo in un'epoca di "Caccia e raccolta" (BCSP, 23).

In ciascuna delle quattro categorie menzionate, vi sono degli elementi che chiamiamo paradigmi, elementi che si ripetono nell'insieme della categoria in tutte le parti del mondo. Vi sono anche scelte preferenziali della superficie da decorare: grotte, ripari, superfici rocciose all'aria aperta. All'interno della grotta stessa o all'aria aperta, la preferenza può riferirsi a superfici orizzontali, oblique, verticali o al plafond o soffitto.

Pare vi sia una scelta precisa della superficie dove viene eseguita la pittura o l'incisione, scelta che è ripetitiva così che in tutti i quattro casi vi sono delle caratteristiche di forme e di colore delle superfici preferenziali. Da un'analisi preliminare pare che una percentuale altissima, superiore all'80%, delle pitture e delle incisioni risponda a tali criteri. Ma vi sono sempre eccezioni e molte di queste richiedono ancora delle spiegazioni.

In una alta percentuale dei casi sembra che vi siano state scelte ben precise di tecniche di realizzazione, sia nella pittura, sia nell'incisione, sia nei graffiti a martellina, sia nei diversi metodi di

levigatura. Vi sono elementi che si ripetono e che non sembrano sempre riflettere una questione di acculturazione o di diffusione. In certi casi pare semplicemente il risultato di un certo livello tecnologico o di un certo modo di pensare: sembra possibile dedurre che anche se le popolazioni non si comunicavano le loro tecniche, arrivavano a conclusioni simili anche in luoghi molto distanti e diversi in continenti diversi. Non può trattarsi d'influenze esterne. Dobbiamo ipotizzare la presenza di convergenze.

La tematica, come già detto, è molto ristretta ed è ripetitiva. In Europa, Asia, Africa, America ed Australia si ritrova la stessa gamma di figure. Nella mentalità di queste popolazioni vi sono aspetti dell'ambiente, dell'economia e della vita sociale che semplicemente non sembrano rientrare nella gamma figurativa. Gli artisti, sia dei cacciatori, sia degli altri gruppi, hanno fatto scelte molto precise dei temi rappresentati. Non raffiguravano tutto ed avevano gamme di elementi ripetitivi a livello mondiale.

In certi orizzonti si riscontra la presenza di dimensioni preferenziali. Ad esempio le grandi raffigurazioni di animali che superano 1,5 o 2 metri di altezza si trovano quasi esclusivamente presso popolazioni di cacciatori arcaici, in tutti i continenti. Presso i pastori si riscontrano solo in certi gruppi sempre in zone oggi desertiche, specie in Arabia e nell'area sahariana, mentre nell'arte rupestre di popoli ad economie complesse sono molto rare. D'altra parte vi sono delle fasi, negli orizzonti dei cacciatori arcaici e dei cacciatori evoluti, dove si trovano figure animali di dimensioni modeste e perfino in miniatura. Si è notato un fenomeno ricorrente: nei gruppi in cui le figure animali sono di grandi dimensioni, le figure umane sono rarissime; in quelli dove le figure animali sono più piccole, la percentuale delle figure antropomorfe è nettamente superiore.

In tutti i complessi si trovano soggetti preferenziali e soggetti secondari. Si riscontra una specie di scelta primaria che è fondamentale, e vi sono temi minori che appaiono come se fossero secondari; vi sono inoltre degli elementi ripetitivi, simboli, ideogrammi, grafemi che appaiono come accompagnatori delle figurazioni dominanti. È luogo comune che nell'arte paleolitica europea le figure animali costituiscano il tema dominante e che nel mondo intero presso i cacciatori arcaici gli animali sono la raffigurazione dominante; ma contrariamente a quanto si è soliti pensare, quasi non esistono figure animali isolate, sono quasi sempre accompagnate da simboli o ideogrammi. Le figurazioni animali risultano sicuramente dominanti come spazi occupati, a causa delle loro dimensioni. Ma i simboli variano quantitativamente e spesso possono superare in numero quello degli animali con i quali sono associati.

Nelle grandi raffigurazioni del Paleolitico in Europa i due animali più comuni, il bisonte e il cavallo, spesso sono raffigurati l'uno di fronte all'altro; all'interno del tema preferenziale ossia degli animali selvatici di grossa taglia, sono a loro volta preferenziali, si ripetono più frequentemente degli altri e sembra che significhino qualcosa di particolare nella dialettica delle associazioni. Si possono avere differenze tra una zona e l'altra ma nell'insieme dell'arte parietale franco-cantrabica si riscontrano tali dati generali.

In Tanzania, nell'arte rupestre dei cacciatori arcaici, l'elefante e la giraffa giocano un ruolo nelle associazioni simile a quello del cavallo e del bisonte in Europa, sono sovente associati e sono di gran lunga gli animali più rappresentati. E' ipotizzabile che ricoprano, nella concettualità dei cacciatori arcaici di Tanzania, lo stesso ruolo del cavallo e del bisonte nella concettualità franco-cantabrica europea. Abbiamo le premesse per un paradigma: la presenza di specie animali predominanti con una relazione dialettica tra di loro.

Dunque si delineano dei paradigmi. Un'analisi dettagliata ci permetterà di arrivare più lontano di quanto si possa immaginare. In particolare i vari tipi di sintassi di associazioni, composizioni e scene, cioè i tipi di relazioni tra una figura e l'altra nel medesimo contesto rivelano il modo di pensare, la dinamica concettuale degli autori.

Presso i cacciatori evoluti la scena è comune, la scena di caccia, di riti o di danza, oppure scene evocative di miti; presso i cacciatori arcaici non sembra vi siano delle vere scene descrittive di episodi, né nel Paleolitico europeo né in altri insiemi di arte rupestre di cacciatori arcaici. Eppure, se ve ne sono, non si riesce per ora a comprenderle come tali. Vi sono associazioni e composizioni, ma non scene descrittive e narrative: e questo potrebbe rivelare un elemento psicologico di primaria importanza. Stranamente la sintassi di associazioni e di sequenze ideografiche dell'arte dei Cacciatori Arcaici è più vicina a quella di una vera e propria scrittura che non la sintassi delle scene di orizzonti più tardi.

Vi sono tipi di associazione che si assomigliano. L'animale messo in una certa maniera nel contesto delle altre figure associate non riflette la realtà naturalistica come vorrebbe vedere la nostra immaginazione oggi, ma si ubicano nello spazio della parete in modo ripetitivo, in base a delle impostazioni che dovevano avere un senso nel loro insieme, ma che non riflettono il tipo di composizione, e il tipo di visione comune della nostra cultura contemporanea. Sembra, ad esempio che nell'arte dei cacciatori arcaici non esistesse che raramente il concetto di base, o di piano di calpestio. I grandi animali sono posti sulle pareti delle grotte, come se fossero sospesi per aria. Lo stesso avviene in Europa come in Tanzania o in Australia.

L'associazione tra animali e simboli si ripete con specifiche analogie presso tutti i popoli cacciatori arcaici, mentre presso i cacciatori evoluti vi sono degli elementi di scena che mostrano una mentalità completamente differente; talvolta la transizione tra le due è piuttosto imprevedibile, a un certo momento s'interrompe la prassi e comincia qualcosa di nuovo; talvolta invece, in altri contesti, pare vi siano evoluzioni graduali e allora possiamo trovare le fasi di transizione. In tale processo s'intravedono mutamenti del meccanismo cognitivo.

Dall'analisi tematica emergono tipologie di figure, di segni, di grafemi che sono come la "grammatica" dell'arte rupestre. Sono come le parole di una frase. Ma segni isolati sono estremamente rari, così come nel discorso sono rare le parole isolate. Nell'arte rupestre si hanno insiemi che riflettono i sistemi di associazione che sono la sintassi.

Sono le "frasi" composte dall'aggruppamento o dalla sequenza dei grafemi. E qui si cala probabilmente la chiave di lettura dell'arte preistorica di una ideografia che rivela caratteri universali, o comunque una serie di associazioni costanti che superano o precedono i confini linguistici. Sembra dunque potere postulare la presenza di modelli archetipici e logica ed è questa una ipotesi di lavoro con avvincenti prospettive che ci riporterebbero alle radici dello spirito umano. Questa essenzialmente la base per poter sperare di arrivare un giorno a capire qualcosa, non solo dell'arte ma, attraverso l'arte, agli elementi fondamentali della dinamica cognitiva dell'uomo.

Se si continua invece ad analizzare le figure isolate senza vederle nel contesto, senza vedere le associazioni, si fanno cataloghi dove la figura è separata dal resto e si resta in un vicolo cieco senza speranza di uscirne. E' come rinunciare a voler leggere. Sarebbe come se nella nostra lingua insistessimo a leggere ogni parola separatamente rifiutando di vedere che ci sono delle frasi, che le parole oltre al senso grammaticale, costituiscono insieme una sintassi logica. Non è sempre facile individuare le associazioni perché vi sono delle sovrapposizioni, e vi sono associazioni composite, accumulazioni cognitive che si sono formate nel tempo.

Talvolta il processo appare molto complesso. Su di un pannello si vede ad esempio che all'inizio erano solo tre grafemi, due animali l'uno di fronte all'altro ed un ideogramma; dopo qualche generazione si è aggiunta un'altra figura e dopo 2000 anni si sono aggiunti ancora quattro segni. Bisogna individuare l'associazione primaria, verificare gli elementi ripetitivi, confrontare le analogie, analizzare la sequenza per valutare se si tratti di sovrapposizioni fortuite o intenzionali.

In molti casi le accumulazioni di segni sono intenzionali, anche se sono di periodi differenti. Altre non lo sono oppure, semplicemente, non le comprendiamo. Dunque bisogna tener conto dell'accumulazione di segni e di figure di una medesima superficie. Scopriamo spesso che un linguaggio si esprime con queste figure. Ci sono degli elementi ripetitivi che non sono il frutto di un dialetto. Oltre i caratteri specifici nel Levante Spagnolo, in Valcamonica, o nelle grotte ornate della Francia o dell' Spagna, si scoprono nei linguaggi che toccano i prototipi, elementi sommersi nel nostro spirito, che hanno caratteri universali.

Esistono ovviamente anche delle caratteristiche provinciali, quelle che definiamo "vernacolari", sulle quali ha sempre puntato la ricerca convenzionale. E la forma-mentis della nostra cultura odierna ha sovente tendenza a magnificarle. Individuare le peculiarità, descrivere le caratteristiche, ha permesso d'identificare singoli alberi, facendoci scordare la foresta nella quale si trovano. E' facile attribuire a tutto ciò che non capiamo come linguaggio un carattere dialettale e quindi riservarlo all'etnia che lo ha prodotto. Ma vediamo sempre più che i paradigmi universali coprono un posto di altissima rilevanza. Le peculiarità vernacolari si sviluppano nell'ambito dei paradigmi universali.

Nel Sahara, in Tanzania, nella Valle del Nilo, in Medio Oriente, nel Madhya Pradesh in India, nell'Asia Centrale sovietica, nella British Columbia (Canada), nella penisola di Bassa California (Messico), sono emerse sequenze con alcune costanti. Sono presenti, nello stesso ordine



ronologico, tutte od alcune delle quattro categorie menzionate più sopra: quelle dei cacciatori arcaici, dei cacciatori evoluti, degli allevatori, e dei gruppi ad economia mista. Ma in Australia non conosciamo un'arte rupestre di pastori-allevatori: non esiste. La serie australiana ha quasi esclusivamente cacciatori arcaici, i cacciatori evoluti appaiono solo in alcune zone del nord. Poi l'economia mista e complessa è subentrata di recente, solo in alcune zone; e gli elementi riflettono non solo le esigenze di chi coltiva il campicello, ma anche l'ideologia importata dai colonizzatori e la confusione di sovrapposizioni che hanno sconvolto l'equilibrio di un mondo concettuale e violentato la tradizionale dialettica tra uomo e natura.

Le zone rupestri principali del Sud Africa hanno una sequenza che ha poche opere di cacciatori arcaici. Ve ne sono più a Nord, in Namibia, nello Zimbabwe e in Tanzania, ma la grande espansione della pratica artistica all'estremo sud del continente africano, nella zona più ricca del mondo per l'arte rupestre in base ai dati oggi a nostra disposizione, sembra sia avvenuta ad opera dei primi cacciatori evoluti, circa 13.000 anni or sono, conservando con modifiche minori un medesimo linguaggio visuale fino a questo secolo. Abbiamo delle intrusioni di pastori e di popolazioni ad economia mista. Soprattutto di pastori-allevatori di matrice cuscita e nilotica e di popolazioni che venivano dall'Arabia. E' stato possibile individuare almeno due ondate principali di queste incursioni. Conosciamo le loro date, perchè appartengono ad epoche storiche. Infine, i complessi di arte rupestre che riflettono una economia complessa sono esclusivamente delle popolazioni di lingua Bantu arrivati là da meno di 2000 anni. Dunque vi sono intrusioni, e l'arte rupestre rivela il passaggio di popolazioni di pastori e di agricoltori incipienti, ma in vaste aree del territorio persiste il modo di vita dei cacciatori evoluti fino a questo secolo.

In Tanzania, nel bel mezzo dell'epoca dei cacciatori appare uno stile artistico particolare di culture "vegetariane", di culture che basavano l'economia sulla raccolta dei frutti spontanei, in un'età che chiamiamo dei "cacciatori arcaici". La presenza di arte di raccoglitori di frutti spontanei, dove gli animali commestibili sono sporadici, e dove invece vi sono figure di vegetazione, si verifica anche nel Sahara, nel Texas e nel Messico. Tutte queste manifestazioni hanno diversi elementi in comune, tra cui quello di figurazioni antropomorfe mostruose ed altre immagini che risultano eseguite in stato di allucinazione. Si ritiene che questi vari "vegetariani" facessero ampio uso di allucinogeni.

In Africa orientale e meridionale, come nei deserti del Vicino Oriente, vi sono presenze di arte rupestre che riflette l'economia complessa e cioè produttori di cibo, agricoltori, che hanno elementi di lavoro della terra, ma non sempre ciò ha segnato l'inizio di una nuova era. Talvolta si verificano fenomeni intrusivi che poi scompaiono e su di essi tornano immagini di popoli cacciatori. Dall'arte rupestre scopriamo brani di storia, di una storia che non è così semplice e lineare come si è spesso cercato di renderla.

A parte i paradigmi che emergono vi sono altri elementi importanti per cominciare ad avere la visione di una storia che ha ispirato la produzione di quest'arte: quello che è successo con gli uomini, con la



loro cultura, le loro vicende.

Si delineano i principi di una nuova metodologia per gli studi comparativi e per un'ampia analisi dell'arte rupestre. E' fondamentale controllare fino a che punto questo sistema sia valido, quali elementi ripetitivi abbiano un valore universale, e quali riflettano invece fattori contingenti che valgono solamente per la loro zona.

Gli elementi locali diventano sempre più comuni, quando le cose si complicano, soprattutto negli orizzonti ad economia complessa. Presso i cacciatori vi sono soprattutto paradigmi universali, naturalmente con varianti e con elementi vernacolari. Certo in Europa non vi saranno figure di lama e in Cile non vi saranno figure di canguro ma nel quadro generale si vede la funzione di determinati animali, in un criterio generale e non nella specie. La specie è sovente locale. Scopriamo allora che vi sono degli orizzonti culturali a livello mondiale. La provenienza, sono i simboli, gli stessi simboli, vulvari, a bastone, arborei, formi, etc. che troviamo nell'arte paleolitica in Europa. Ritroviamo esattamente gli stessi in Africa, Asia, Australia ed America, nello stesso contesto dei cacciatori arcaici. Poi scompaiono o si modifica il loro ruolo quando scompare questo tipo di arte.

Ci si domanda quali costanti abbiano portato popolazioni diverse, su tutti i continenti, non solo a produrre arte visuale con la stessa tematica, gli stessi simboli e le stesse associazioni, ma anche a seguire processi analoghi nei cambiamenti stilistici e tipologici. Sono state invocate diverse ipotesi e vi è ancora chi insiste nella possibilità di ripetuti contatti diretti tra popolazioni a grande distanza. Altri autori hanno pensato a fenomeni di "risonanza" e di "telepatia" mentre altri ancora, tra cui il sottoscritto, pensano a tali fenomeni come effetti della comune matrice primaria.

L'arte dei cacciatori arcaici ha un carattere che possiamo ben definire universale. Quella dei cacciatori evoluti ha già molte peculiarità caratteristiche locali anche se mantiene numerosi paradigmi mondiali. La vera torre di Babele comincia quando termina l'età della caccia e della raccolta. L'arte, come probabilmente altri aspetti delle attività quotidiane e delle risorse economiche, si fa allora sempre più vernacolare, sempre più condizionata dal contingente. Diventano allora meglio comprensibili i gruppi vicini alla nostra cultura odierna, sempre più esotici: quelli di altre regioni del mondo.

Alle origini, nell'antica età della Pietra, si scopre una umanità con interessi, attitudini stilistiche, associazioni d'idee e scelte tematiche unitarie. Da allora seguirà una graduale differenziazione stilistica e tematica regionale e poi provinciale che rifletterà anche differenze culturali, linguistiche ed etniche, per giungere, con l'inizio dell'età della produzione del cibo, nel periodo Neolitico, a quella Babele di identità diverse che poi è andata sempre più accentuandosi.

Nel presente studio si sono esposte delle ipotesi di lavoro e si è tentato di vedere l'arte preistorica non più come una serie di fenomeni provinciali senza nesso, ma come un unico grande problema da affrontarsi globalmente.

## ARTE PREISTORICA E PSICOLOGIA DELL'ARTE \*

ARGENTON Alberto

\* Questo saggio è stato scritto utilizzando fondi del CNR (Contratto di ricerca n. 89.04294.08). Esprimo qui un ringraziamento a Laura Messina che, oltre a discutere con me il contenuto del testo, mi ha aiutato sia nel rendere la sua prosa più chiara sia nel difficile compito di esporre, nelle note, in poche righe argomenti ampi e complessi. Dove lo scritto risulta oscuro la responsabilità è, comunque, solo mia.

## 0. Premessa

Come studioso che si occupa della natura e del funzionamento dei processi psicologici che caratterizzano il fenomeno artistico, è ovviamente ben vivo in me l'interesse nei confronti della genesi di tale fenomeno.

Devo riconoscere che il merito di avere dato a questo mio interesse un rinnovato impulso spetta all'opera di Emmanuel Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, che ha costituito un costante riferimento nell'elaborazione di questo scritto perché mi ha offerto un'ampia visione dei problemi inerenti all'arte preistorica e numerosissimi spunti di riflessione, fra cui alcuni anche di riflessione critica, laddove soprattutto subentrano osservazioni e interpretazioni psicologiche nei confronti dei quesiti che questa materia suscita.

Una di queste riflessioni riguarda una credenza, di impronta filosofico-metafisica e religiosa, che alcune teorizzazioni psicologiche, antropologiche, neurofisiologiche hanno continuato a mantenere e a rivestire di 'scientificità'. Mi riferisco alla credenza che l'uomo sia, nel senso che la Chimica attribuisce a questo termine, un *miscuglio* di elementi, istinto, mente, anima, i quali, ora l'uno e ora l'altro, guidano o muovono il suo comportamento; sulla base di questa credenza, tutto ciò che l'uomo fa viene classificato o come 'istintualità' — oppure passione, emozione, pulsione inconscia, ecc. — o come 'razionalità' — oppure ragione, logica, intelletto, pensiero, intelligenza, ecc. — o, ancora, come 'coscienza' — oppure spiritualità, morale, ecc. —. L'uomo, in realtà, come qualsiasi altro animale, è un *composto*, sempre nel senso che la Chimica attribuisce a questo termine, di due elementi: la struttura del suo organismo e le facoltà che l'organizzazione del suo organismo gli consente di esercitare nel rapporto interattivo con l'ambiente, ovvero, nelle sue modalità di risposta all'ambiente. «Il comportamento di ogni animale è funzione dell'organizzazione del suo organismo» (L.S. Vygotskij e A.R. Lurija, 1930, trad. it. 1987, 71) e il comportamento dell'uomo si è diversificato, a un certo punto della sua evoluzione, da quello animale per una risposta all'ambiente non solo di tipo adattivo, ma anche di tipo attivo e retroattivo, instaurando così un sempre più rapido processo di sviluppo delle sue facoltà.

Confortato dai risultati degli studi riguardanti il funzionamento cognitivo e basati sul modello dell'*information processing* e, più in generale, delle ricerche della Scienza cognitiva e della Psicologia dell'arte, in questo mio scritto cercherò di illustrare: - come l'uso di strumenti e segni<sup>(1)</sup> abbia trasformato fondamentalmente la struttura biologica dell'uomo, consentendo la formazione e lo sviluppo delle facoltà psicologiche, o mentali, superiori; - come il linguaggio visuale sia un mezzo attraverso il quale l'essere umano descrive, documenta, comunica aspetti significativi della sua esperienza e conoscenza di sé e del mondo; - come l'arte sia una delle manifestazioni, e l'arte preistorica sia una delle manifestazioni originarie, dell'uso delle facoltà superiori e sia la manifestazione più elevata — il prodotto culturale per

eccellenza — che la *cognizione* umana possa esprimere in un determinato contesto ambientale, sociale e economico.

A evitare equivoci, che la credenza a cui ho fatto prima cenno può ingenerare, mi preme definire e precisare i termini di quest'ultima asserzione.

La cognizione umana può essere definita come «l'attività del conoscere: l'acquisizione, l'organizzazione e l'uso della conoscenza» (U. Neisser, 1976, trad. it. 1981, 76), il cui funzionamento è affidato, appunto, alle facoltà psicologiche superiori fra le quali, per quel che concerne il nostro argomento, sono da evidenziare le capacità di concettualizzare e di categorizzare<sup>(2)</sup>. La cognizione è, dunque, in un'accezione più ampia, il processo attraverso il quale l'uomo acquista consapevolezza delle proprie esperienze e conoscenze; esperienze e conoscenze che includono i suoi istinti, i suoi bisogni, le sue emozioni, i suoi affetti, i suoi sentimenti e così via.

Spero, dunque, che la mia prospettiva d'analisi del fenomeno artistico non venga scambiata per 'intellettualistica' o 'razionalistica'; essa è una prospettiva di impronta *cognitivista* che prende in considerazione, oltre a quelli intellettivi, anche gli aspetti sensoriali e emotivi del comportamento artistico ed estetico.

### 1. Strumento e segno

Il passaggio tecnologico dall'uso dello strumento alla sua fabbricazione può essere assunto come il momento in cui si origina il comportamento mentale umano, contraddistinto dalla formazione delle facoltà psicologiche superiori e innescato dalla consapevolezza della relazione simbiotica fra mano e cervello, fra gesto e intelligenza, fra attività corporea e cognizione, che ha consentito l'evoluzione della nostra specie.

Precedentemente a questa fase di passaggio, per milioni di anni, l'abilità tecnica degli ominidi, predecessori del genere *Homo*, sembra essere stata non molto diversa da quella dello scimpanzé attuale. Studi compiuti su questa specie di scimmie antropomorfe, esaminate nel loro habitat naturale, mostrano come esse siano in grado, attuando rudimentali forme di ragionamento, a esempio, di spezzare una noce, dopo averla collocata in una concavità adatta, con una pietra procurata, e spesso trasportata per un certo tragitto, a questo scopo. Il contesto sociale nel quale questa operazione tecnica si svolge è regolato da uno stretto individualismo, anche se la vita del gruppo è comunitaria (B.B. Beck, 1980).

Come è avvenuto questo passaggio? K. Lorenz avanza l'ipotesi che il pensiero astratto dell'uomo sia la conseguenza dell'integrazione di funzioni cognitive preesistenti: la capacità di rappresentazione dello spazio, la facoltà di astrazione intesa nel senso di percezione gestaltica, e il comportamento esplorativo<sup>(3)</sup>. «E' stata senza dubbio l'esplorazione delle cose contenute nell'ambiente a condurre l'individuo vivente, ormai sulla soglia di diventare uomo, alla scoperta che la propria mano che tasta un oggetto del mondo esterno è a sua volta un oggetto del mondo reale non meno dell'oggetto stesso. In quel momento fu gettato il primo ponte tra l'afferrare in senso manuale e l'afferrare nel senso della comprensione mentale» (K. Lorenz, 1983, trad. it. 1984, 56).

L'uomo diventa 'consapevole' del gesto che compie, consapevole del risultato che il suo gesto sortirà. Il fabbricante dell'utensile, dopo aver esplorato tutte le possibilità della sua mano, conducendola a gesti precisi, e dopo aver fissato nella memoria questi ultimi, rivolge l'attenzione all'atto stesso e al suo prodotto, rappresentandosi mentalmente l'azione, manipolandola alla stessa stregua di una pietra, immaginando nuove forme, in relazione a diverse funzioni, del suo manufatto (A. Argenton, 1989a, 8-9).

Lo specifico campo di attività in cui l'uomo esercita le sue capacità determina l'acquisizione e lo sviluppo di conoscenze e abilità, e genera o

consente l'invenzione del nuovo, l'atto creativo, e tale atto è il risultato di processi di elaborazione delle informazioni<sup>(4)</sup>.

Fabbricarsi strumenti, concepire e costruirsi ripari, darsi un'organizzazione sociale sono le prime manifestazioni di un comportamento intelligente e creativo, peculiare dell'essere umano, prodotto di elaborazioni cognitive, che testimoniano la conquistata capacità da parte dell'uomo di interagire con l'ambiente intervenendo su di esso, modificandolo a vantaggio sia del soddisfacimento dei propri bisogni sia del miglioramento delle condizioni di soddisfacimento dei propri bisogni, cioè del miglioramento delle proprie condizioni di esistenza.

Il patrimonio di conoscenze, relative alla fabbricazione di strumenti, alla costruzione di ripari, alle prime forme di organizzazione sociale, che possiamo chiamare *cultura*, presuppone l'avvenuto sviluppo di un'altra gamma di capacità e abilità altamente specializzate, quelle generatrici del linguaggio orale, indispensabile per la comunicazione interpersonale e per la trasmissione della cultura stessa, la cui acquisizione diviene necessaria per la sopravvivenza della specie.

Man mano che le abilità, le invenzioni, le scoperte, le conoscenze si accrescono e si accumulano, le condizioni di sopravvivenza si complicano. Nel rapporto tra uomo e natura, precedentemente mediato solo dall'intelligenza adattiva dell'uomo, dalla capacità di adattarsi alla natura, a cui è affidata, come per le altre specie viventi, la sua sopravvivenza, si frappone la cultura, con le sue convenzioni, le sue tecnologie, i suoi manufatti. La sopravvivenza dell'uomo, da questo momento in poi, è affidata alla sua capacità di adattarsi, oltre che all'ambiente naturale, *anche all'ambiente culturale*, al patrimonio di conoscenze creato dalla sua specie<sup>(5)</sup>.

Anche la relazione tra uomo e cultura, come quella tra mano e cervello, di cui abbiamo già detto, ha effetti di reciprocità divenendo simbiotica: la cultura influisce sull'evoluzione intellettuale e cognitiva dell'uomo che la produce. Le innovazioni culturali agiscono come una nuova classe di mutazioni, accelerando l'evoluzione e spingendo la specie fino all'attuale posizione genetica (A. Argenton e L. Messina, 1990, 20-22).

La formidabile innovazione intellettuale e culturale dell'*Homo sapiens* è la scoperta della funzione rappresentativa del segno.

### 1.1. Segno naturale e segno 'fabbricato'

Così come è avvenuto per il passaggio dall'utilizzo alla fabbricazione dello strumento, ma ormai in tempi molto più rapidi, il segno, che nella sua connotazione referenziale di stimolo naturale — impronta, ombra, graffio, macchia, colore, ramo spezzato, erba brucata, marcatura chimica, ecc. — è utilizzato dall'uomo per agire nell'ambiente con consapevolezza delle sue funzioni, viene, creativamente, 'fabbricato' divenendo rappresentazione arbitraria e convenzionale sia del segno naturale a cui lo si vuole far riferire sia dell'oggetto, dell'evento, dell'aspetto dell'ambiente a cui il segno naturale stesso rimanda (Vedi, a questo proposito, E. Anati, 1988, 96).

Il cacciatore preistorico sa che l'orma — segno naturale — che vede impressa nel terreno appartiene a — rappresenta — l'appetibile preda che sta cercando di catturare per sfamarsi: valutate freschezza e direzione delle impronte, egli diviene capace, usando un bastone levigato su cui ha inciso delle tacche — rappresentazione dell'orma che rappresenta l'animale — e che ha piantato a terra in una certa posizione — rappresentazione di una direzione —, di indicare ai compagni di caccia che presto lo raggiungeranno sia la presenza di quel tipo di animale sia il percorso che ha deciso di prendere per aggirarlo e, eventualmente, di suggerire loro un'altra via di accerchiamento.

Questa serie di operazioni presuppone la padronanza dei tre sistemi di rappresentazione che caratterizzano lo sviluppo cognitivo, individuati da J.S.

Bruner (J.S. Bruner *et al.*, 1966), attraverso i quali l'essere umano esplica la sua capacità di costruire e usare la conoscenza, discriminando e registrando, tramite la percezione, elaborando e organizzando, tramite l'attività — esecutiva, iconica, simbolica —, le informazioni che ci provengono dall'ambiente.

Il segno 'fabbricato', come lo strumento, diviene un mezzo per interagire con l'ambiente e per migliorare le condizioni di esistenza, ampliando il raggio delle possibilità di azione. Ciò che prima veniva conosciuto grazie all'azione diretta, elaborato e fissato nella memoria attraverso rappresentazioni esecutive e iconiche e comunicato agli altri tramite il linguaggio gestuale e orale, può, con la rappresentazione simbolica, trovare un modo più economico e efficace per essere conosciuto e comunicato.

L'economia è un principio basilare a cui sembra essere improntata la cognizione umana, la molla che sollecita e spinge l'uomo verso il reperimento, col minimo dispendio di energia, di mezzi e strumenti adeguati al soddisfacimento dei propri bisogni. Il segno risponde egregiamente a questo principio ed è, in ordine di tempo, l'ultimo tipo di *amplificatore* delle capacità umane.

Nel corso della sua storia, come aveva intuito L.S. Vygotskij e come ha poi sostenuto J.S. Bruner, l'uomo ha inventato tre tipi di amplificatori che hanno contribuito all'evoluzione della specie: gli amplificatori dell'azione, dal ciondolo per tagliare alla leva, alla ruota, al martello, alla zappa, fino agli arnesi più sofisticati e attuali: gli amplificatori dei sensi, che comprendono i segnali acustici, le segnalazioni col fumo, fino al radar o al microscopio; gli amplificatori dei processi di pensiero, costituiti dai sistemi simbolici o linguaggi (J.S. Bruner *et al.*, 1966, trad. it. 1968, 72-73; J.S. Bruner, 1965, trad. it. 1976, 603-604)<sup>(6)</sup>.

L'invenzione di quest'ultimo tipo di amplificatori contribuisce a trasformare ulteriormente la struttura biologica dell'uomo, innescando un processo di differenziazione dei processi psicologici di base in sistemi cognitivi specifici, costituiti da conoscenze e abilità prodotte da attività connesse all'uso dei vari tipi di segni, e fornisce all'uomo un mezzo per iniziare a padroneggiare se stesso<sup>(7)</sup> e a sistematizzare in maniera più economica e efficace il patrimonio di conoscenze fino a quel punto elaborate<sup>(8)</sup>.

L'ambiente naturale e comportamentale esplorato, manipolato, conosciuto dall'essere umano trova sistemazione in questo spazio da lui conquistato, l'ambiente simbolico, situato nella sua mente. E' in questo spazio che l'uomo esercita la sua intelligenza, generando nuove forme di acquisizione e di trasmissione del sapere, non più fondate solo sull'imitazione, sulla pratica, ma, fuori dal contesto dell'esperienza diretta e immediata, sull'esercizio e l'affinamento delle attività mentali (A. Argenton e L. Messina, 1990, 26-29).

L'elaborazione di sistemi simbolici contribuisce alla sistematizzazione e allo sviluppo del patrimonio culturale, che può essere appreso, insegnato e conservato più agevolmente e che si costituisce come oggetto duraturo nel tempo, documento e raccolta di nozioni e informazioni, al quale l'intelligenza dell'uomo può interamente dedicarsi, con una attenta *manutenzione*, sì da renderlo *strumento* sempre più utile e funzionale alla sua sopravvivenza e alla sua evoluzione.

## 1.2. Il segno grafico

I segni grafici dell'arte preistorica testimoniano *in forma consolidata* queste conquiste evolutive della specie e le prime documentazioni dimostrano come gli uomini che l'hanno iniziata a produrre, usando tecniche conservative (pittura, graffito, incisione, scultura), avessero già sviluppato, attraverso l'esercizio della percezione visiva e del linguaggio visuale, conoscenze e abilità percettivo-rappresentative, altamente specializzate.

Il segno 'fabbricato', quello di tipo grafico, sembra comparire inizialmente, almeno per quanto riguarda il Paleolitico europeo, sotto forma di «tratti, tacche, coppelle» (E. Anati, 1988, 93) ed essere opera dell'Uomo di Neandertal. Per quanto semplici e per nulla artistici, questi segni 'fabbricati' si possono considerare, ed è quel che mi preme evidenziare, come configurazioni grafiche che codificano e rappresentano concetti di cui l'uomo si è già impadronito mentalmente — esecutivamente, iconicamente, simbolicamente —, ma che fino a quel momento non era stato in grado di fermare se non nella sua «memoria naturale»<sup>(9)</sup> e di descrivere se non con il linguaggio orale, con quello dei gesti, dei segnali e, probabilmente, dei suoni.

«I neandertaliani, per quanto ne sappiamo, eseguivano segni di valore numerico e cognitivo forse allo scopo di memorizzare dei dati. Non si conoscono finora immagini figurative che possano essere loro attribuite con certezza. Tali segni e tacche che appaiono su alcuni degli oggetti ritrovati non sono comuni, si tratta di segni estremamente semplici, la cui distribuzione apparentemente casuale ci mostra inoltre l'estemporaneità di ogni singolo caso» (*Ibidem*). E' probabilmente da un'attività esecutiva nel medium grafico, la quale trova manifestazioni da principio così semplici e casuali, che anche l'*Homo sapiens* parte per arrivare a quella produzione ormai qualificabile come artistica, con esempi pure di piccole sculture, che gli studiosi fanno risalire all'Aurignaziano e al Solutreano. Se ci manca documentazione di questa attività ciò è imputabile al deterioramento dei supporti, delle superfici, su cui si è svolta o alla evanescenza delle tecniche usate. «Si ritiene che, in massima parte, le manifestazioni d'arte visuale della preistoria siano state realizzate su materiali deperibili: legno, pelli d'animali, cortecce d'albero, stuoie, foglie di palma, tutte materie che non si sono conservate, per non parlare delle decorazioni sul corpo dell'uomo o i "sand drawings", i disegni fatti sulla sabbia, o ancora i "pebble drawings", i disegni fatti sul suolo con allineamenti di ciottoli» (*Ibidem*, 63-64). D'altronde A. Hauser (1953, trad. it. 1955, 41), rimandando a due fonti degli anni Trenta, H. Obermaier e M.C. Burkitt, scrive dei «molti "schizzi", "abbozzi" ed "esercizi scolastici" corretti, che si sono rinvenuti accanto agli altri documenti» e che gli fanno pensare «ad una sorta di attività artistica specializzata, con scuole, maestri, orientamenti e tradizioni locali».

E' immaginabile, dunque, che una fase artistica così matura sia stata preceduta e accompagnata da un intenso esercizio delle possibilità e delle regole combinatorie degli elementi primari del sistema segnico visuale: il punto, la linea e la superficie.

### 1.2.1. Punto, linea, superficie

Questi tre termini costituiscono il titolo di un libro di Wassily Kandinsky (1926, trad. it. 1968, 12-14) che reca come sottotitolo *Contributo all'analisi degli elementi pittorici* e che si proponeva, nell'ambito della «Scienza dell'arte», tramite una «investigazione pedante» e «un'analisi microscopica», di trattare dei due elementi primari dell'arte, il punto e la linea, in relazione alla «superficie materiale» su cui essi 'agiscono', al fine di iniziare una ricerca sistematica e definitiva sulla grammatica del linguaggio visuale. Un'altra opera significativa in questo senso è quella di Paul Klee (1956) il quale rivolge, invece, la sua attenzione, altrettanto pedante e microscopica, ai problemi della forma.

Ho voluto accennare a questi due artisti, ma anche teorici dell'arte, perché offrono, da questo versante, un ricco materiale di riferimento utile allo studio e alla comprensione delle proprietà caratterizzanti l'immagine grafica e pittorica. Credo, infatti, che «l'investigazione dell'arte preistorica», la quale «ha cessato di essere puramente descrittiva e ipotetica per divenire una nuova disciplina di ricerca» (E. Anati, 1988, 33), abbia bisogno di far proprio, per quel che le interessa, il cospicuo patrimonio di acquisizioni accumulato



finora nei vari campi della riflessione estetica, che la psicologia ha contribuito ad accrescere, prevalentemente, con l'apporto del settore che si occupa dell'analisi del disegno infantile e di quello che studia la percezione e la rappresentazione grafica e pittorica. Ricerca che ha come protagonisti principali, nell'ambito del disegno infantile, studiosi pionieristici come R. Kellog (1969) e più recenti come H. Gardner (1980), N.H. Freeman (1980), L. Seife (1983), P. Van Sommers (1984) e, nell'ambito della percezione e della rappresentazione grafica e pittorica, numerosissimi autori fra cui spicca, per la rilevanza del suo contributo, R. Arnheim (1969; 1974; 1982) e che ha, come ho detto, consentito l'accumulazione di una gran quantità di dati; dati non sempre teoricamente omogenei, ma dai quali non penso si possa prescindere nel momento in cui si voglia affrontare un'analisi sistematica dell'arte preistorica. Anzi, direi che i principi grammaticali e sintattici che caratterizzano la produzione grafica infantile e quelli che regolano la rappresentazione pittorica potrebbero essere assunti come criteri per un lavoro di classificazione della documentazione esistente.

Non potendo, in questa sede, addentrarmi in tale materia, mi limiterò ad accennare alle indicazioni generali che il suo studio può fornire non senza, però, aver prima sgombrato il campo da un possibile equivoco.

Il mio richiamo allo studio del disegno infantile non è nei termini di una sterile e infondata comparazione, così come è avvenuto, fra le caratteristiche stilistiche del bambino, dell'artista preistorico e di quello primitivo<sup>(10)</sup>, quanto per ciò che quello studio ha permesso di ricavare nei confronti dell'individuazione degli elementi grafici base, derivati dal punto e dalla linea, e delle loro combinazioni in *diagrammi*, *associazioni*, *aggregati*, *mandala* (R. Kellog, 1969; P. Van Sommers, 1984) che, nel loro complesso, costituiscono le strutture portanti e universali del disegno, a qualsiasi età e in qualsiasi epoca e cultura venga eseguito.

Con la crescita e la maturazione, questi elementi segnici, che sono universali e costanti perché rispecchiano, come vedremo tra poco, le possibilità esecutive che la coordinazione fra occhi, mano e cervello della nostra specie consente, vengono sempre più padroneggiati dall'individuo e utilizzati per comporre vari tipi di immagini; nella produzione adulta, comunque, questi elementi base rispettano, in modo altrettanto costante e universale, peculiari regole di stesura e di combinazione.

## 2. Concettualizzazione, categorizzazione e uso dei sistemi segnici

Il segno grafico, nelle sue costituenti primarie di punto e linea tracciati su una superficie, è l'unità convenzionale su cui, rispettando determinate regole combinatorie, si costituisce il linguaggio o sistema simbolico visuale.

A conforto della mia tesi che l'arte sia manifestazione della cognizione e, in particolare, dell'attività percettivo-rappresentativa e dei processi di concettualizzazione e di categorizzazione, vorrei brevemente accennare ai risultati di una ricerca longitudinale da me condotta assieme ad altri (A. Argenton *et al.*, 1986)<sup>(11)</sup> che ha esplorato, sulla base di una definizione di segno molto simile a quella appena data, quali sono le principali dimensioni concettuali fondamentali su cui poggiano le regole che consentono di combinare vari tipi di segni grafici in vari sistemi simbolici. Usare in modo 'sintatticamente' corretto il segno grafico — produrre un'immagine, figurativa o meno che sia, dotata, comunque, di un significato convenzionale — presuppone la padronanza di dimensioni concettuali ampie quali *forma*, *dimensione*, *successione*, *direzione* che derivano, a loro volta, dalla padronanza di dimensioni concettuali più delimitate quali *grandezza*, *lunghezza*, *profondità*, *posizione*, *quantità*, ecc. che derivano, a loro volta, dalla padronanza di concetti ancor più circoscritti e basilari, solitamente di tipo bipolare, quali *orizzontale-verticale*, *alto-basso*, *aperto-chiuso*.

*grande-piccolo, grosso-sottile, davanti-dietro, centro-limite, chiaro-scuro, pieno-vuoto, uguale-diverso, ecc.*

L'artista preistorico dimostra di avere conseguito la conoscenza degli elementi fondamentali e delle regole combinatorie del linguaggio visuale e, quindi, di possedere la conoscenza dichiarativa e procedurale<sup>(12)</sup> che gli consente di usare di questo linguaggio in modo sempre più differenziato, a seconda degli intenti per i quali egli se ne vuole servire.

### *2.1. Segnali, simboli e immagini*

Come accade ontogeneticamente<sup>(13)</sup>, si può ritenere che l'uomo preistorico, dopo aver scoperto la funzione rappresentativa del segno, ne abbia esplorato le varie possibilità combinatorie e, compresane la polisemanticità, abbia adoperato i vari tipi di segno in accordo con le esigenze d'uso, differenziandoli in almeno tre grosse categorie o sistemi segnici: sistemi di segnali (segni-segnale); sistemi di simboli (segni-simbolo); sistemi di immagini (segni-immagine).

Quando ci si addentra nel mondo del segno si scopre come questo termine, forse più di qualunque altro, almeno nella cultura occidentale, possieda molteplici connotazioni e referenti, coprendo una gamma di significati che numericamente va da zero all'infinito: dal punto e dalla linea che, privi di un contesto convenzionale, non significano nulla al segno inteso come stimolo e che in questo senso include l'infinita serie di input che può colpire il nostro apparato percettivo. Io stesso, finora, ho usato segno nel significato di unità grafica convenzionale, ma anche in quello di aggregato di segni, di pattern visuale; ora complico, e non so come fare altrimenti, la situazione distinguendo fra segnale, simbolo e immagine che, se considerati come configurazioni visuali che trasmettono informazioni, sono sinonimi di segno; d'altra parte, sia il segnale che l'immagine, in quanto rappresentazioni di qualche cosa, sono anche simboli. La distinzione da me fatta è alla luce del tipo di rappresentazione che ciascuna categoria esprime.

Ferma restando, quindi, la comune funzione rappresentativa che le tre categorie svolgono e la possibile appartenenza a più di una categoria di una medesima configurazione segnica, di un medesimo segno, si può dire che da queste abbiano avuto origine tutti i vari sistemi simbolici e che quella del sistema di segnali sia la meno conservata, e la più indecifrabile, nella documentazione esistente, per la caratterizzazione contingente e immediata del suo uso che non ne diminuisce, però, l'importanza. Un esempio attuale della presenza e dell'uso di questa categoria di segni-segnali ci è dato da E. Anati che ne descrive un campionario. «I Sandawe fanno poi anche un altro uso delle pitture parietali. Un momento importante del processo d'iniziazione è la conoscenza del territorio, zone di caccia, luoghi di raccolta di frutti spontanei, sorgenti d'acqua, luoghi di culto, siti magici e segreti: montagne, valli, fiumi ed anche grotte. Ogni candidato all'iniziazione, la cui età solitamente varia tra 12 e 15 anni, deve percorrere un itinerario particolarmente difficile e complesso che gli viene imposto dall'istruttore, lasciando tracce verificabili della propria visita, in base ad indicazioni segrete dell'istruttore stesso. Tali tracce consistono sovente in segni graffiti o dipinti sulle pareti, ma anche in mucchietti di pietre, in segni sul terreno, o in pezzi di legno o ramoscelli infissi per terra o inseriti nelle crepe della roccia in determinati punti. Altro candidato che visiterà lo stesso sito successivamente, oltre a lasciare a sua volta dei segni, dovrà relazionare su cosa vi ha visto e riferirà quindi anche sui segni che i precedenti candidati vi hanno lasciato. Tra i segni prescritti vi sono l'impronta della propria mano, una serie di punti, un determinato numero di linee verticali o orizzontali, segni cruciformi o a reticolato, seguendo la coerenza di una dialettica che si sviluppa tra istruttore e allievo. In diversi ripari sotto roccia o grotticelle si trovano questi segni che sono testimonianze di presenze, come



spiegato dalla nostra guida Sandawe. Segni analoghi si trovano anche in grotte di paesi vicini in Kenya e Malawi, dove però gli abitanti di oggi non sembrano conoscerne la motivazione» (E. Anati, 1988, 88-89).

Per quanto riguarda le altre due categorie, esse potrebbero corrispondere a quelle che E. Anati chiama «ideogrammi» — i segni-simbolo — e «pittogrammi» — i segni-immagine —. Gli ideogrammi sono «segni ripetitivi e sintetici che vengono talvolta interpretati come frecce, bastoncini, alberiformi, segni fallici, segni vulvari, dischi, eccetera», mentre i pittogrammi includono le «figure nelle quali riteniamo di riconoscere forme identificabili, antropomorfe, zoomorfe o di oggetti reali o immaginari» (*Ibidem*, 104-116)<sup>(14)</sup>.

Le tre categorie di segno si distinguono per il tipo di esperienza e di conoscenza che esse vogliono rappresentare. Abbiamo visto come il segnale abbia un carattere criptico, contingente e immediato, spesso affidato a configurazioni tracciate su e/o con materiale effimero, anche se sempre legato a regole ben precise, e svolga un ruolo che i linguisti chiamerebbero referenziale e conativo.

Diverso è il caso dei simboli e delle immagini che compaiono sia isolatamente che associati e, in alcuni casi, sovrapposti fra di loro.

Per quanto riguarda i simboli, essi potrebbero essere considerati come i costituenti di un vero e proprio lessico visuale e rappresentare i concetti relativi agli oggetti, alle persone, alle situazioni sociali, alle azioni, agli eventi, ecc. che facevano parte del patrimonio esperienziale e di conoscenze dell'uomo preistorico. La loro configurazione è sintetica, schematica, 'geometrizzante' mantenendo, a volte, un qualche riferimento a una determinata porzione del reale che essi vogliono rappresentare e, in questo senso, sono più ideogrammi che simboli, a volte, apparendo come aggregati di segni senza nessun riferimento a una realtà riconoscibile e, in questo senso, sono più simboli che ideogrammi.

Per quanto riguarda le immagini, esse si caratterizzano per una raffigurazione maggiormente esaustiva e completa della realtà a cui vogliono fare riferimento, pur essendo queste figure, spesso, invenzioni fantastiche, ad esempio, antropozoomorfe e anch'esse costituiscono un repertorio lessico-visuale, ma svolgendo un ruolo rappresentativo di tipo descrittivo e, a mio parere, più astratto di quello svolto dai simboli e dagli ideogrammi. Intendo dire che la funzione di queste immagini è di rappresentare idee, valori, strategie, convenzioni, teorie, concezioni, *blocchi di concetti*, più che concetti singolarmente presi.

Prima di proseguire nella descrizione di questa ipotesi, credo sia necessaria una chiarificazione terminologica e concettuale. Abbiamo visto che segnali, simboli e immagini appartengono tutti a una categoria sovraordinata, quella di configurazioni visuali; tali configurazioni rispettano, da un punto di vista della loro struttura, una scala di valori che va, passando per tutti i gradi intermedi, da un alto grado di fedeltà riproduttiva — quelle che R. Arnheim (1969, trad. it. 1974, 181) chiama «repliche» — a un alto grado di schematicità — che R. Arnheim chiama «forme non mimetiche» (*Ibidem*) —. Ciò è vero per tutte le configurazioni di segni dotate di un significato convenzionale. Queste configurazioni testimoniano dell'esperienza, interna ed esterna, dell'individuo elaborata cognitivamente e tradotta, tramite il linguaggio visuale, in diversi tipi di pattern grafici in accordo con i diversi tipi di rappresentazione che a quelli si vuole far corrispondere o, detto in altro modo, in accordo con i diversi tipi di concetti che essi si vuole rappresentino. Nonostante tutti i concetti siano il risultato della capacità astrattiva dell'intelletto, siano, perciò, astratti, convenzionalmente possiamo dire che anch'essi, da un punto di vista della loro struttura, si dispongono lungo una scala di valori che va da un alto grado di concretezza — concetti relativi a oggetti, persone, azioni, eventi, ecc. — ad un alto grado di astrazione — concetti relativi a idee, valori, teorie, concezioni, ecc. —.

Nel rendere visibili e leggibili i concetti che si va formando sul mondo che lo circonda e su quello interno che lo accompagna, l'artista preistorico escogita, sulla base del principio cognitivo dell'economia, le configurazioni di segni più adatte al suo scopo. La mia ipotesi è che nell'arte preistorica, tendenzialmente, le immagini con un più alto grado di fedeltà riproduttiva rappresentino le forme di concettualizzazione con un più alto grado di astrazione mentre i simboli più schematici e ripetuti si riferiscano a concetti maggiormente legati alla quotidianità dell'esperienza. Tale ipotesi presuppone nei confronti della relazione fra i due fattori, grado di realismo/grado di astrazione, tutta una gamma di possibilità intermedie, e anche inverse<sup>(15)</sup>, tenendo conto di alcuni aspetti fondamentali che concernono la 'lettura' di un pattern visuale grafico-pittorico<sup>(16)</sup> e tenendo conto di alcuni aspetti peculiari dell'arte preistorica, che riguardano le frequenti associazioni fra simboli e immagini e la complicazione delle cosiddette sovrapposizioni.

Vorrei, a questo punto, ribadire quanto ho appena argomentato, approfittando per introdurre due nuovi termini che finora non ho usato temendo di ingenerare confusione.

I simboli e le immagini, pur sottostando alle medesime regole combinatorie del linguaggio visuale, si differenziano in base al rapporto esistente fra il loro *contenuto* — che riguarda gli aspetti formali della configurazione (il grado di mimesi, ma anche il supporto, la collocazione, la cronologia, lo stile, ecc.) — e il loro *significato* — che riguarda gli aspetti rappresentativi della configurazione (il grado di astrazione dei concetti espressi) —. Il contenuto altamente schematico di un simbolo non manifesta necessariamente un significato, da un punto di vista concettuale, altamente astratto. Anzi, io ritengo che nell'arte preistorica il rapporto sia tendenzialmente inverso e cioè, fra l'altro, perché la riproduzione 'realistica', che richiede maggiore abilità e, quindi, tempo e cura nell'esecuzione, deve essere per forza una rappresentazione con un significato più rilevante, o più complesso, di quello dei simboli i quali, anche se implicano un'alta capacità astrattiva, richiedono esecutivamente meno cura, tempo e abilità.

In ogni caso, il repertorio iconico dell'arte preistorica rispecchia una buona capacità di sintesi, un uso rigoroso dell'essenzialità e dell'espressività delle linee, delle forme e, quando ci sono, dei colori che, detto per inciso e fatte le debite proporzioni, richiama alcune tendenze dell'arte contemporanea, e costituisce indubbiamente la matrice, o le matrici, da cui, da un lato, è scaturita la scrittura alfanumerica e musicale e, dall'altro, si sono articolate e sviluppate le arti visive.

## 2.2. L'universalità del linguaggio grafico-pittorico

Quest'ultima considerazione rimanda a un'altra caratteristica peculiare del linguaggio visuale, l'universalità, a quel principio che D. Morris chiama «della iconografia universale» e che così descrive e giustifica: «Gran parte dell'iconografia dell'arte è universale, sia nell'occorrenza che nel richiamo e, proprio come certe disposizioni caratteristiche crescono in modo indipendente in un numero di scimmie differenti, dando alla pittura delle scimmie nel suo complesso, un carattere riconoscibile, così tra i bambini possiamo vedere lo sviluppo della iconografia che è universale nel suo significato e nella forma di presentazione. (...) L'arte infantile nel suo complesso è sorprendentemente uniforme nella sua iconografia e apparenza, così come lo sono i disegni degli adulti *non addestrati* quando essi sono abbastanza privi di inibizioni da fare semplici disegni. (...) Sembrano esservi tre fattori interrelati sottostanti a questo fenomeno di universalità nell'arte. Primo, il fattore muscolare: certi movimenti del braccio e della mano sono gradevoli e soddisfacenti da un punto di vista motorio, mentre altri sono sgradevoli e difficili da farsi. Con lo sviluppo del controllo muscolare, questo

fattore si riduce. Ciò accade particolarmente nel pittore adulto professionista, meno negli altri tre gruppi, le scimmie, i bambini e i *naifs*, o adulti umani non addestrati. Secondo, il fattore ottico: certe disposizioni ed impressioni visive sono più accette di altre all'occhio. E' stato accuratamente investigato il famoso esempio del numero aureo (1,618) e si è trovato che esso è operante per la maggior parte della gente. (...) La spiegazione del numero aureo è che esso si collega alla distanza dei nostri occhi e al raggio del nostro campo visivo e si è pensato che un uomo con un solo occhio dalla nascita dovrebbe preferire, per lo stesso principio, i quadrati. Questa ed altre influenze ottiche guideranno fortemente la strada dello sviluppo pittorico prima della creazione delle prime rappresentazioni figurative e ne determinerà le prime forme. Ma con la crescita del bambino e l'avanzare del processo di differenziazione anche il fattore ottico passa in seconda linea, insieme al fattore muscolare e aumenta stabilmente il terzo influsso fondamentale, il fattore psicologico. (...) Poiché vi sono differenze individuali molto più grandi nella psicologia individuale che nella muscolatura del braccio o nella struttura dell'occhio, non sorprende che si ritrovino tra i pittori professionisti adulti, dove i fattori muscolari e ottici sono completamente soppressi dall'intelletto, le più grandi variazioni pittoriche e la più debole universalità iconografica» (D. Morris, 1962, trad. it. 1969, 186-199).

Una forte universalità iconografica caratterizza, invece, l'arte preistorica proprio perchè costituisce la matrice primigenia da cui nascerà la successiva articolata e complessa cultura storica e alla quale corrisponde un altrettanto iniziale sviluppo e consolidamento dei meccanismi di base, anch'essi universali, dell'attività cognitiva; meccanismi legati sia alla nostra organizzazione corporea, anatomica e fisiologica sia ad aspetti psicologici di tipo motivazionale, emotivo e intellettuale. A conclusioni molto simili giunge anche E. Anati (1988, 71): «Le ultime ricerche ci mostrano che le varie espressioni artistiche delle fasi più antiche, nel mondo intero, mostrano una tipologia estremamente simile, la medesima scelta tematica, lo stesso tipo di associazioni ed anche uno stile che fundamentalmente ha una gamma limitata di varianti. Riteniamo perciò giustificato parlare di un unico linguaggio visuale, di una medesima logica, di una stessa struttura di associazioni d'idee, e di un simbolismo universale che costituiscono l'essenza mentale stessa dell'*Homo sapiens*, le cui impronte sono impresse sulle superfici rocciose di tutti i continenti».

### 2.2.1. Arte = economia cognitiva + efficacia rappresentativa

Intellettivamente mature, ma culturalmente 'semplici' e iconograficamente 'omogenee', le testimonianze dell'arte preistorica costituiscono il repertorio originario e, pur nella sua già alta complessità di combinazioni, più elementare, più puro da cui possiamo attingere per comprendere meglio e/o per confermare alcune ipotesi riguardanti le motivazioni e le caratteristiche del comportamento artistico ed estetico.

Una delle motivazioni<sup>(17)</sup> che hanno spinto l'*Homo sapiens* a rendere percepibile, tramite il linguaggio dei segni, il suo «pensiero visivo»<sup>(18)</sup>, e che qui mi preme evidenziare, è, ancora una volta, giustificata da ragioni di sopravvivenza e collegata alla sua ormai matura attività cognitiva. L'essere umano per poter agire nell'ambiente ha avuto e ha bisogno di far riferimento a un modello del mondo, a una rappresentazione mentale della sua natura e di come esso funzioni per poter prevedere e anticipare il probabile corso degli eventi e, di conseguenza, pianificare il proprio comportamento (A. Argenton, 1989b, 16)<sup>(19)</sup>.

Nell'*Homo sapiens* questa necessità si è presentata come imprescindibile nel momento in cui il suo mondo culturale — mondo materiale, di oggetti e di strumenti, sociale, di comportamenti e di convenzioni, mentale, di esperienze

e di conoscenze —, si andava, per effetto del rapporto simbiotico fra mano e cervello, sempre più articolando e specializzando.

Il comportamento artistico ed estetico dell'uomo, la sua propensione a creare e a godere delle cose belle, si origina proprio dall'esigenza di *mettere ordine* nel mondo percepito e dal *modo* che ha di farlo.

Questo modo, che a livello di rappresentazione mentale sottostà al principio dell'economia, a livello della sua corrispettiva rappresentazione concreta, percepibile, nel nostro caso, del corrispettivo pattern visuale, è regolato da quello che R. Arnheim chiama il *principio della semplicità* da cui, in massima parte, dipenderebbero sia la produzione artistica che la fruizione estetica.

Così R. Arnheim introduce e illustra questo principio. «Inanzitutto la semplicità può essere definita come l'esperienza e il giudizio soggettivo di un osservatore che non trova difficoltà a capire ciò che gli viene presentato. Spinoza, per esempio, formulò un'osservazione attorno all'ordine che potrebbe essere applicata anche alla semplicità. Secondo un passo dell'*Etica* noi crediamo fermamente che esista un ordine insito nelle cose stesse, anche se non sappiamo nulla attorno ad esse ed alla loro natura. "Poiché, quando le cose sono disposte in maniera tale che — ove ci vengano rappresentate dai sensi — si possa facilmente immaginarle — e, di conseguenza, facilmente ricordarle —, noi le definiamo ben ordinate, e nel caso opposto mal ordinate o confuse". (...) Le grandi opere d'arte sono complesse, ma le si loda altresì per la "semplicità", vale a dire perché riescono ad organizzare una ricchezza di significati e di forme entro una struttura globale che definisce chiaramente il posto e la funzione d'ogni particolare entro il "tutto". Questa maniera di organizzare una struttura necessaria nel modo più semplice possibile si può definire l'"ordine". (...) Ogni dipinto, ogni scultura ha un significato. Figurativa o astratta, l'opera d'arte indica qualcosa, è un'asserzione sulla natura dell'esistenza. Analogamente gli oggetti d'uso, dall'edificio alla forca, incarnano ai nostri occhi la propria funzione, e la loro semplicità si riferisce non soltanto al loro aspetto visivo in sé e per sé, ma anche al rapporto tra l'immagine vista e il messaggio che le si attribuisce. Nel linguaggio, la frase che con la sua complessa struttura verbale corrisponde esattamente alla complessa struttura del pensiero che deve esprimere è di una invidiabile semplicità, mentre qualsiasi discrepanza fra forma e significato interferisce con la semplicità. (...) La semplicità richiede una corrispondenza strutturale tra significato e pattern tangibile; una cosiffatta corrispondenza strutturale è stata chiamata *isomorfismo* dagli psicologi della Gestalt» (R. Arnheim, 1974, trad. it. 1981, 64-70).

In termini di giudizio e di preferenza estetici, secondo i risultati di una ricerca da me condotta (A. Argenton, 1989c), il principio della semplicità ha un corrispettivo e, forse, un completamento nell'*efficacia* con cui un'immagine svolge la sua funzione rappresentativa.

L'artista narra, descrive, documenta, comunica, spinto da motivazioni intrinseche ed estrinseche, aspetti significativi della sua esperienza di sé e del mondo e lo fa, in quanto artista, in modo estetico, vale a dire, in modo armonico, equilibrato, ordinato, espressivo, comprensibile, ... *semplice* ed *efficace*, ma anche nel modo originale e peculiare che la sua personalità e il suo stile gli dettano, reinventando creativamente, sulla base delle innumerevoli e al contempo limitate varianti dei linguaggi simbolici che usa, configurazioni segniche — visive, musicali, corporee, linguistiche — sempre 'diverse' che contengono temi sempre 'uguali': le sue «asserzioni sulla natura dell'esistenza».

### 3. Immaginazione e creatività

Riprendendo alcune considerazioni già formulate riguardo alla genesi e alle funzioni dell'arte preistorica, vorrei accennare, a conclusione, ad altri due processi fondamentali che caratterizzano il comportamento artistico. Per

farlo, coglierei lo spunto da un brano la cui lettura mi ha lasciato molto perplesso per la sbrigatività con la quale è trattato il medesimo argomento e che il carattere di 'divulgazione' del testo non mi pare, comunque, giustificarsi.

Sabatino Moscati così si esprime nei confronti di quella che egli chiama «l'invenzione dell'arte», «di quel suggestivo mistero che è l'origine dell'arte». Dopo aver datato l'epoca dell'invenzione e l'area in cui il fenomeno si determina, citando da *L'origine dell'uomo* di P. Graziosi (1973), così egli scrive: «Due punti acquisiti, dunque: l'arte nasce circa trentamila anni prima della nostra era; la sua nascita e la sua diffusione restano, per almeno ventimila anni, nell'ambito del continente europeo. Ma, ciò detto, torniamo al modo in cui l'arte nasce, e osserviamo che v'è questo di *caratteristico*: essa appare improvvisa e già pienamente sviluppata, possiede fin dall'inizio i mezzi tecnici e le capacità espressive che l'accompagneranno per lunga parte del suo cammino. Tutti i generi in cui si esprimerà, dal disegno alla pittura, dal rilievo alla scultura a tutto tondo, emergono *contemporaneamente* e già *maturi*. Mentre sotto altri aspetti l'opera dell'uomo procede per gradi successivi (dalla caccia alla pesca, dalla fabbricazione dei vestiti alla costruzione delle case), nell'arte non è riconoscibile nessun "progresso", nessun passaggio da *forme primitive ed embrionali* a forme evolute e mature. C'è, all'opposto, un'innovazione improvvisa, come si è detto un'"invenzione", o comunque un salto di qualità. Legittima sorge la domanda: come e perché? Ecco la risposta: l'"invenzione" dell'arte è il risultato di un *mutamento nella costituzione psichica* dell'uomo, di un *condensarsi della percezione dell'io* al confronto con l'ambiente circostante. Un'evoluzione della coscienza, insomma, tra le più determinanti che la nostra specie abbia vissuto: per centinaia di migliaia di anni l'uomo aveva adeguato se stesso alla natura, non era riuscito a obiettarla come qualcosa di autonomo in corrispondenza (e in contrapposizione) alla propria autonomia; ora la situazione muta, soggetto e oggetto si distinguono e il rapporto diviene tale da abilitare, anzi da indurre, il primo alla riproduzione del secondo. *In funzione magica*, secondo ogni verosimiglianza: l'animale dipinto o inciso sulla parete di roccia per dominarlo (lo si rappresenta trafitto dalle frecce!), la dea modellata in statuette dal seno e dal ventre accentuati per esprimere (e determinare!) la fecondità» (S. Moscati, 1979, 22-23, i corsivi sono miei).

A parte i due punti acquisiti — di cui uno, riguardante il fatto che il continente europeo sia stato il luogo di nascita e di diffusione dell'arte, abbia ricevuto, con il procedere delle scoperte, qualche smentita —, non mi pare, innanzitutto, corretto presentare come *caratteristico* dell'arte preistorica questa sua 'apparizione' «improvvisa e già pienamente sviluppata» che sembra giustificare, di per sé, la tesi dell'"invenzione".

La predisposizione a, e la capacità di, apprendere è una delle facoltà superiori che caratterizza l'essere umano e l'apprendimento costituisce un processo indispensabile, continuo e pervasivo della sua esistenza e ha costituito un processo indispensabile, continuo e pervasivo della nascita e dell'evoluzione della sua specie.

Come ho già sostenuto, l'arte preistorica è il frutto di un lungo processo di apprendimento basato sulla scoperta di una potenzialità dell'organizzazione del nostro organismo, quella di poter tracciare segni, posteriore a quella, preliminare, di poter articolare suoni, a cui è stata, creativamente, associata la funzione di rappresentazione del risultato di questa attività esecutiva.

Detto in termini bruneriani, l'invenzione sta nell'aver scoperto questo secondo — il primo è il linguaggio orale — e determinante amplificatore dei processi di pensiero, il segno grafico, con il quale, poi, l'uomo ha imparato a realizzare 'immagini' di vario genere, la cui complessiva documentazione chiamiamo arte preistorica.

Ma a questa formidabile invenzione se ne deve aggiungere un'altra, altrettanto importante e, mi pare, abbastanza trascurata dalla letteratura, che ha riguardato l'*individuazione di tecniche atte a conservare nel tempo*, nella memoria, il prodotto dell'attività realizzata con quell'amplificatore. «Il salto di qualità» è anche e ancora tecnologico, profondamente innovativo, perché consente di materializzare e di far perdurare nel tempo il risultato dell'attività cognitiva, del comportamento intelligente dell'essere umano.

L'uomo ha sentito la necessità, ha voluto e si può immaginare che, sempre per ragioni di sopravvivenza, abbia *dovuto* trovare il modo per conservare il patrimonio culturale che egli andava costruendo e accumulando o, meglio, che egli a quell'epoca andava 'cacciando' nella sua interazione attiva con l'ambiente<sup>(20)</sup>.

Tutto ciò rimanda a quella che è la funzione di fondo svolta dall'arte e che ritengo peculiare di quella preistorica presentandosi in essa, direi, allo stato puro: rappresentare, in modo tangibile e duraturo, la ... rappresentazione mentale; tradurre, cioè, il risultato della nostra capacità di ragionare, di pensare, di provare sentimenti ed emozioni in qualche cosa di percepibile e di 'leggibile' nel tempo.

Il comportamento, descritto da L. Frobenius (Riportato in C. Brandi, 1960, 35), dei pigmei che, prima di iniziarne la caccia, tracciano sul terreno l'immagine della gazzella e su cui, mentre una donna grida parole incomprensibili, scagliano una freccia o quello di cui scrive E. Anati (1988, 11), dell'aborigeno Aranta australiano che dipinge la preda sulla roccia, testimoniano di un atteggiamento mentale basato su di una duplice convinzione: che l'effigie sia un efficace sostitutivo, un simbolo, dell'oggetto, e che la prefigurazione dell'azione che si intende svolgere su di esso favorisca l'azione stessa; è un'azione fittizia nella quale ci si immedesima e che riproducendo e anticipando, tramite tecniche *representative* vocali, grafiche, mimiche, gestuali — teatrali? —, l'azione vera e propria ne determina il buon esito. Ma è un atteggiamento mentale reso possibile dalla acquisita capacità del cacciatore di *immaginare*, di attivare quel processo intellettuale che, tramite la memoria di esperienze passate e delle immagini relative a quelle esperienze, consente, a seconda dei bisogni, o di *riprodurre* quella esperienza o di *anticiparne* una prevedibilmente simile o di *inventarne* di nuove; un processo, questo, che è alla base del funzionamento della *cognizione* umana e che è legittimo ritenere sia dettato ancora una volta dall'esigenza biologica di procurarsi il cibo e di difendere la propria incolumità.

Dopo aver fatto la sua azione magica, scaramantica, di buon auspicio — ma, forse, anche di 'concentrazione' —, trafiggendo l'immagine della preda da lui costruita, il cacciatore doveva, al momento dell'azione vera e propria, 'costruire' ben altre immagini, attivare ben altre capacità mentali, abilità fisiche e sensoriali per prevedere, anticipare, mirare, colpire e, nel contempo, difendersi da una eventuale reazione aggressiva se la preda era pericolosa.

La capacità di immaginazione del cacciatore arcaico, nella struttura e nella sostanza, non è diversa da quella dell'uomo contemporaneo il cui comportamento in tutta la sua esistenza e in tutti gli aspetti possibili delle manifestazioni della sua esistenza — quando gioca, lavora, ama, studia, costruisce, inventa, ecc. e quando fa arte — è diretto da tale capacità.

Per ritornare all'arte preistorica, essa, per una sua parte, rappresenta il pensiero magico, descrive e tramanda un rito magico e la convinzione o la concezione che quel tipo di pensiero sottende. Il pigmeo e l'aborigeno australiano *compiono* un rito magico. L'*artista* *rappresenta* quel rito, ma anche tante altre cose, tramite immagini realizzate in un recesso di una grotta, su di una superficie scelta appositamente, in una posizione spesso scomoda, usando tecniche laboriose, con l'intento di conservarle e di utilizzarle per molteplici scopi (Vedi, a questo proposito, E. Anati, 1988, 86-89).



Queste immagini, come abbiamo già visto, presuppongono la capacità di usare un sistema di rappresentazione della conoscenza di tipo simbolico, decontestualizzata e, come recenti modelli interpretativi del processo cognitivo hanno mostrato, presuppongono la capacità di concettualizzare e di categorizzare. Ma vi è un altro aspetto che rende l'uso di queste capacità cognitive particolarmente interessante per la comprensione dei meccanismi psicologici che sottostanno alla crescita intellettuale della nostra specie e che riguarda, oltre al suo funzionamento, gli *effetti* che l'attività cognitiva produce.

Possiamo affermare che nel tracciare un'immagine — sia essa più o meno aderente alla realtà è una questione di caratteristiche di funzione e di significato che vogliamo attribuire all'immagine stessa — l'artista preistorico abbia compiuto un atto, in quanto rappresentativo, di tipo comunicativo e che tale intenzionalità comunicativa abbia avuto un risvolto autoistruttivo, metacognitivo e creativo.

J.S. Bruner sostiene che uno dei fattori dai quali dipende la crescita intellettuale dell'individuo è la sua crescente capacità «di dire a sé e agli altri, attraverso parole o simboli, quello che ha fatto e quello che farà» (J.S. Bruner, 1966, trad. it. 1967, 23). Svolgere un'attività di tipo simbolico — ma, in fondo, qualsiasi attività in un *medium* qualsiasi — permette di arricchire e perfezionare le modalità di svolgimento di quell'attività, di acquisire, cioè, abilità, di arricchire e accrescere le conoscenze relative a quell'abilità e, in un processo a spirale, può consentire di migliorare e/o di innovare l'attività stessa.

L'arte preistorica non è, dunque, «il risultato di un mutamento nella costituzione psichica dell'uomo, di un condensarsi della percezione dell'io al confronto con l'ambiente circostante» (S. Moscati, 1979, 23). In senso interattivo e dinamico, è esattamente l'opposto; è l'abilità conseguita nell'attività rappresentativa, connessa al linguaggio visuale, attraverso processi di apprendimento, cognitivi, metacognitivi, immaginativi, creativi, che favorisce il «condensarsi della percezione dell'io», vale a dire, la consapevolezza di sé e delle proprie esperienze e conoscenze e che trova, esteticamente parlando, l'estrinsecazione più *efficace* nel comportamento artistico.

- 
- (1) Unitamente alla sua propensione alla socialità, secondo N.K. Humphrey (1975).
- (2) Intendendo per concettualizzare la capacità di formare concetti, definibili come *oggetti mentali*, costituiti attraverso un processo che progressivamente separa le parti da un tutto — un contesto dinamico —, *reificandole*, ovvero rendendole atte alla manipolazione mentale come se fossero oggetti (J. Bronowsky e U. Bellugi, 1970, 673; K. Nelson, 1983, 131) e per categorizzare il processo che consente di elaborare strutture che raggruppano «un certo numero di oggetti considerati equivalenti», ordinate tassonomicamente, ossia in un sistema nel quale categorie di livello di astrazione diverso sono rapportate l'una all'altra attraverso l'inclusione di ciascun livello in quello successivo (E. Rosch, 1978, 30).
- (3) Comportamento esplorativo che la psicologia ha studiato e categorizzato sotto le denominazioni di curiosità percettiva ed epistemica e che ha appurato essere dettato da motivazioni intrinseche, di carattere biologico (Vedi D.E. Berlyne, 1960).
- (4) Faccio qui riferimento alla posizione di L.S. Vygotskij (1978), secondo cui i processi psicologici di base, o capacità, come ricordare, astrarre, generalizzare, che sono universali e comuni a tutti i tipi umani, si articolano in abilità quando vengono esercitati in specifici settori di attività, e alla teoria di D.R. Olson (1970), secondo cui l'intelligenza è l'abilità in un *medium*, che consentono di definire il processo di conoscenza come «l'esecuzione, da parte di un *soggetto*, di *attività* che, differenziandosi a seconda dei *campi esecutivi* in cui si svolgono, gli forniscono specifiche informazioni

e sviluppano specifiche abilità o, per dirla con un unico termine, *conoscenza* » (A. Argenton e L. Messina, 1990, 173).

(5) In realtà, una volta definita la cultura come «la trasmissione di informazioni per mezzo del comportamento e, più in particolare, tramite processi di insegnamento e di apprendimento» (J.T. Bonner, 1980, trad. it. 1983, 21), si dovrebbe parlare, e si parla, anche di cultura degli animali — e se ne studiano le caratteristiche — alla stessa stregua di quella umana.

(6) Secondo J.S. Bruner (1965, 1009), i tre tipi di amplificatori costituiscono la cultura, definibile come «un dispositivo, un magazzino e un trasmettitore dei sistemi di amplificazione e delle attrezzature rispondenti a tali sistemi». Altri due contributi importanti rispetto all'incidenza della cultura sullo sviluppo umano, possono essere rintracciati nella concezione dell'intelligenza di D.R. Olson (1970) e nella concezione delle intelligenze multiple di H. Gardner (1983).

(7) Secondo L.S. Vygotskij, «la funzione dello strumento è di servire da conduttore dell'influsso dell'uomo sull'oggetto di attività; è orientato *esternamente*; deve portare a trasformazioni negli oggetti. E' un mezzo attraverso il quale l'attività umana esterna mira a padroneggiare e sottomettere la natura. Il segno (...) è un mezzo di attività interna che mira a padroneggiare se stesso; il segno è orientato *internamente*» (L.S. Vygotskij, 1978, trad. it. 1980, 85).

(8) Analogamente al ruolo di un arnese nell'attività lavorativa, il segno agisce come strumento dell'attività psicologica. Durante lo sviluppo degli esseri umani, il segno è un mezzo che permette di interiorizzare le forme culturali di comportamento, attraverso una lunga serie di eventi evolutivi che determinano la trasformazione di un processo interpersonale in un processo intrapersonale (L.S. Vygotskij, 1978, trad. it. 1980, 87-88).

(9) Uso qui la terminologia di L.S. Vygotskij, secondo il quale «ci sono due tipi di memoria, principalmente differenti. Una, dominante nel comportamento di persone non acculturate, è caratterizzata dall'impronta non mediata dei materiali, dalla ritenzione di esperienze effettive come basi delle tracce mnemoniche. Noi questa la chiamiamo *memoria naturale* (...). Questo tipo di memoria è molto simile alla percezione perché sorge dall'influenza diretta degli stimoli esterni sugli esseri umani. Dal punto di vista della struttura, l'intero processo è caratterizzato da una qualità di immediatezza. La memoria naturale non è il solo tipo, neanche nel caso di persone non acculturate. Al contrario, altri tipi di memoria appartenenti a una linea di sviluppo del tutto differente coesistono con la memoria naturale. L'uso di bastoni dentellati e di nodi, gli inizi dello scrivere e i semplici aiuti mnemonici dimostrarono tutti che perfino a stadi primitivi dello sviluppo storico gli esseri umani superavano i limiti delle funzioni psicologiche date loro dalla natura e procedevano fino a una nuova organizzazione elaborata culturalmente del loro comportamento» (L.S. Vygotskij, 1978, trad. it. 1980, 63). Se esistano più tipi di memoria e quale sia il loro funzionamento sono interrogativi che hanno alimentato il dibattito fra gli studiosi appartenenti al settore della Scienza cognitiva, i quali, a partire dallo storico articolo di A.M. Collins e M.R. Quillian del 1969, hanno elaborato diversi modelli dell'organizzazione della conoscenza in memoria. La risposta, a tutt'oggi più plausibile e condivisa, è stata fornita da E. Tulving (1972), secondo il quale la memoria a lungo termine sarebbe costituita da un sistema di memoria episodica, che è di natura autobiografica e riguarda l'immagazzinamento di esperienze particolari e concrete, collocate in uno spazio e in un tempo personali, e da un sistema di memoria semantica, che immagazzina informazioni di tipo più generale relative al linguaggio e alla conoscenza del mondo, che è gerarchicamente organizzata e che riguarda relazioni tra parole, concetti e relazioni tra concetti.

(10) Il principale motivo per cui questa comparazione è infondata risiede nel fatto che la produzione grafica, spontanea e naturale, del bambino non ha nulla a che vedere con la produzione, controllata e consapevole, dell'adulto, come è deducibile anche da alcune tesi esposte in questo scritto.



- (11) I soggetti della ricerca, tuttora in atto, sono un gruppo di 13 bambini, con cui si sono svolti individualmente, sin dall'inizio del loro processo di scolarizzazione, dei colloqui semistrutturati allo scopo di accertare, preliminarmente, l'esistenza nella loro rete concettuale del concetto di segno, la sua struttura interna e le relazioni con altri concetti ad esso collegati e, periodicamente, le modificazioni via via intervenute nella loro organizzazione concettuale per effetto delle attività istruzionali.
- (12) Con conoscenza dichiarativa ci si riferisce alla conoscenza di fatti e cose, agli elementi o alle unità strutturali attraverso cui si rappresentano e si organizzano mentalmente i dati dell'esperienza; con conoscenza procedurale ci si riferisce alla conoscenza su come svolgere varie attività cognitive, ai processi di pensiero implicati in un'attività cognitiva, alle abilità che si esercitano nell'apprendere o nello svolgere un compito (R.C. Anderson, 1985).
- (13) Sia pure attraverso un processo indotto soprattutto dall'educazione formale, l'essere umano ripercorre questi eventi evolutivi, apprendendo l'uso e le funzioni dei segni che costituiscono i diversi linguaggi, imparando a manipolarli mentalmente, a sistematizzarli in categorie e a collegarli in base a relazioni logiche, che culminano nella formazione del sistema semantico categoriale (K. Nelson, 1978).
- (14) E. Anati indica anche un'altra categoria, quella degli «psicogrammi», che, intuitivamente, data la mia scarsa conoscenza del materiale iconico a cui è riferita, tenderei a considerare come un sottogruppo particolare di ideogrammi.
- (15) Come testimonierebbero, a esempio, le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco (P. Graziosi, 1980).
- (16) Mi riferisco alla necessità di: - studiare il pattern nel suo complesso, nella sua totalità, ma anche nei suoi elementi costitutivi (quantitativi, morfologici, spaziali, temporali, stilistici, ecc.); - attuare comparazioni, fra pattern simili, di tipo intra e interculturale; - considerare tutti gli indizi, chiamiamoli, di contesto, di carattere economico, sociale, geografico, climatico, ecc.
- (17) Le motivazioni, oltre che distinguersi in intrinseche — che dipendono da fattori interni e che sono caratterizzate da sentimenti di autosoddisfazione — ed estrinseche — indotte da fattori esterni all'individuo — possono essere considerate come componenti di un sistema gerarchico di bisogni di natura sia fisiologica che sociale. Una delle motivazioni intrinseche, di carattere fisiologico, che può aver favorito lo sviluppo della capacità grafica dell'*Homo sapiens*, è quella, legata a un bisogno cinestetico, che induce, ad esempio, il bambino in età prescolare a dedicare lungo tempo al disegno e che è stata individuata anche nel comportamento pittorico delle scimmie antropoidi (D. Morris, 1962).
- (18) *Il pensiero visivo* è il titolo dell'opera di R. Arnheim (1969) nella quale egli fornisce una affascinante e persuasiva trattazione del ruolo indispensabile e prioritario che l'attività percettivo-rappresentativa, in particolare quella dipendente dai processi della visione, ha nei confronti dello sviluppo e della formazione del pensiero e, nello stesso tempo, descrive, con una miriade di esempi e di considerazioni illuminanti, i modi attraverso i quali questa attività si svolge.
- (19) Un esempio emblematico e affascinante di questa necessità mi pare essere l'incisione su osso delle fasi lunari proveniente da Blanchard in Francia.
- (20) E la motivazione che dirige questo comportamento è ancora una volta di natura biologica, molto simile a quella che spinge parecchie specie animali a provvedere alla conservazione di provviste alimentari nella previsione certa di periodi di carestia o di impossibilità di procurarsi il cibo. L'uomo tenta di intervenire attivamente anche sull'evento conclusivo della sua esistenza ed escogita così l'accorgimento di perpetuare se stesso e/o di conservare il proprio patrimonio materiale e culturale facendosi, più o meno simbolicamente, seppellire con il suo cadavere.

## Riferimenti bibliografici

- Anati E. (1988). *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano: Jaca Book
- Anderson R.C. (1985). *Cognitive psychology*, New York: W.H. Freeman and Co.
- Argenton A. (1989a). *La comprensione estetica*, in U. Savardi (a cura di), *Ricerche per una psicologia dell'arte*, Milano: Angeli
- Argenton A. (1989b). *Il problema dello stile e della sua discriminazione*, in A. Garau (a cura di), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, Milano: Angeli
- Argenton A. (1989c). *Un'indagine sulla sensibilità visuale*, "Il quadrante scolastico", 42, pp. 188-206
- Argenton A. e Messina L. (1990). *Concettualizzazione e istruzione*, Bologna: Il Mulino
- Argenton A., Messina L., Fant S. e Pasian T. (1986). *Organizzazione e sviluppo concettuale: il concetto di segno*, Report n. 26, Padova: Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione, Università degli Studi
- Arnheim R. (1969). *Visual thinking*, Berkeley: University of California Press (trad. it., *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974)
- Arnheim R. (1974). *Art and visual perception: a psychology of creative eye*, Berkeley: University of California Press (trad. it., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1981)
- Arnheim R. (1982). *The power of the center*, Berkeley: University of California Press (trad. it., *Il potere del centro*, Einaudi, Torino, 1984)
- Beck B.B. (1980). *Animal tool behaviour*, New York: Garland Publishing (trad. it., *L'abilità tecnica degli animali*, Boringhieri, Torino, 1986)
- Berlyne D.E. (1960). *Conflict, arousal, and curiosity*, New York: McGraw-Hill (trad. it., *Conflitto, attivazione e creatività*, Angeli, Milano, 1971)
- Bonner J.T. (1980). *The evolution of culture in animals*, Princeton: Princeton University Press (trad. it., *La cultura degli animali*, Boringhieri, Torino, 1983)
- Brandi C. (1960). *Segno e immagine*, Milano: Il Saggiatore
- Bronowski J. e Bellugi U. (1970). *Language, name, and concept*, "Science", 168, pp. 669-673
- Bruner J.S. (1965). *The growth of mind*, "American Psychologist", 20, pp. 1007-1017 (trad. it. *Psicologia della conoscenza*, vol. II, Armando, Roma, 1976)
- Bruner J.S., Olver R.R. e Greenfield P.M. (1966). *Studies in cognitive growth*, New York: John Wiley & Sons (trad. it., *Lo sviluppo cognitivo*, Armando

- Lorenz K. (1983). *Der abbau des menschlichen*, Munchen: R. Piper e Co. Verlag (trad. it., *Il declino dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1984)
- Morris D. (1962). *The biology of art*, London: Methuen & Co. (trad. it., *Biologia dell'arte*, Milano, Bompiani, 1969)
- Moscato S. (1979). *Civiltà del mistero*, Roma: Newton Compton
- Neisser U. (1976). *Cognition and reality. Principles and implication of cognitive psychology*, San Francisco: W.H. Freeman and Co. (trad. it., *Conoscenza e realtà*, Il Mulino, Bologna, 1981)
- Nelson K. (1978). *Semantic development and the development of semantic memory*, in K.E. Nelson (ed.), *Children's language*, Vol. I, New York: Gardner, pp. 39-80
- Nelson K. (1983). *The derivation of concepts and categories from event representations*, in E.K. Scholnick (ed.), *New trends in conceptual representation: Challenges to Piaget's theory?*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 129-149
- Olson D.R. (1970). *Cognitive development. The child's acquisition of diagonality*, New York: Academic Press (trad. it., *Linguaggi, media e processi educativi*, Loescher, Torino, 1979)
- Olson D.R. (1976). *Culture, technology and intellect*, in L.B. Resnick (ed.), *The nature of intelligence*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 189-202
- Rosch E. (1978). *Principles of categorization*, in E. Rosch e B.B. Lloyd (eds.), *Cognition and categorization*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 27-48
- Selfe L. (1983). *Normal and anomalous representational drawing ability in children*, London: Academic Press
- Tulving E. (1972). *Episodic and semantic memory*, in E. Tulving e W. Donaldson (eds.), *Organization of memory*, New York: Academic Press, pp. 381-403
- Van Sommers P. (1984). *Drawing and cognition. Descriptive and experimental studies of graphic production processes*, Cambridge: Cambridge University Press
- Vygotskij L.S. (1978). *Mind in society. The development of higher psychological processes*, Cambridge: Harvard University Press (trad. it., *Il processo cognitivo*, Boringhieri, Torino, 1980)
- Vygotskij L.S., Lurija A.R. (1930). *Etjudy po istorii povedenija*, Mosca: Gosizdat (Trad. it., *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino*, Giunti, Firenze, 1987)

**UNIVERSALIDAD DEL ARTE PARIETAL PALEOLITICO DE CAZADORES**

BELTRAN Antonio, Spain

*La expresión gráfica del pensamiento, una «idea elemental».*<sup>1</sup>

El «arte rupestre» es la expresión gráfica de ideas mediante representaciones cuya interpretación es uno de los más apasionantes problemas que la Prehistoria plantea. Tal expresión se somete a determinadas normas o principios que varían según los tiempos y las culturas a las que sirve y obedece a estímulos que se insertan en las actividades normales y rituales de la Humanidad a cuyo servicio está tal «arte» como parte importante de ella<sup>2</sup>. La consideración de la expresión gráfica desde parámetros exclusivamente estéticos ha hecho que se hayan valorado deficientemente los elementos humanos de la citada actividad y que dentro de la consideración de «arte», a nuestros efectos, haya que incluir desde la más elemental línea, trazo, punto o mancha hasta las más complicadas representaciones animales o antropomórficas. Durante mucho tiempo era habitual prestar atención a las figuras animales o a los signos complejos y solamente a los trazos cuando estaban relacionados con aquéllas; y sin embargo en cualquier etapa cultural del arte paleolítico aparecen aislados o en asociación trazos geométricos que Breuil interpretaba como «points de repère» pero que no faltan en ningún conjunto. O dicho de otra manera las flechas o venablos clavados en un flanco del bisonte del salón «noir» de Niaux no se descuidaban en las descripciones, pero no se prestaba la misma atención a los análogos aislados de la misma pared. Estos mismos planteamientos produjeron la introducción para calificar etapas y «estilos» del arte parietal de adjetivos tales como realista, naturalista, impresionista o esquemático, aparte de factores evolutivos de idealización, estilización,

<sup>1</sup> Utilizamos el término en el sentido que Adolf Bastian le dio, «Elementargeganke», al hablar de difusión y convergencia y de las ideas semejantes simplemente por su elementalidad proceder de la misma naturaleza humana, en todos los casos, sin necesidad de contactos.

<sup>2</sup> Nuestros planteamientos generales en nuestra «A modo de Introducción», en el libro de J.M<sup>a</sup> RODANES, *La prehistoria: Apuntes sobre su concepto y método*, Zaragoza 1988, p.5-22 y los temas concretos tratados en esta ponencia en nuestro librito *Origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza 1989, 200 pags. Emmanuel ANATI, *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano 1989

geometrización y otros semejantes.

En términos generales debe aceptarse que los pueblos cazadores apoyan sus actividades en conductas y ritos que se manifiestan exteriormente con arreglo a comunes expresiones, independientemente de los problemas que se deriven de las diferentes culturas en relación con el entorno. Los aborígenes australianos del Territorio Norte pintaban como sus antepasados cazadores mediante boomerang cuando llegaron los europeos o las gentes del sudeste asiático con sus praus macasianos; y en la práctica siguen haciéndolo en nuestros días y «avivando» las virtudes de las viejas pinturas con repintados pero eso no excluye que representen hombres con pantalones largos, revólveres «colt», barcos o aviones, sin perjuicio de que los estímulos que motivan unas y otras pinturas y la conservación del valor de las antiguas respondan a las mismas ideas ancestrales. El conjunto de Nourlangie Rock obra en su mayor parte de Najombolmi (Barramundi Charlie para los europeos), data de 1972 en la forma que hoy se muestra como uno de los más importantes del Norte de Australia, pero reproduce gráficamente el esquema mitológico de los habitantes del territorio<sup>3</sup>

El problema estará en la separación de la consideración de culturas de «cazadores» o de «paleolíticos» por razones de cronología absoluta o de integración cultural. Si para Europa y algunos territorios sujetos a la periodización que los sabios franceses impusieron para el Paleolítico a principios de siglo las cuestiones parecen mínimas dada la homogeneidad de la evolución cultural, hay territorios en los que los esquemas europeos no sirven y la incorporación a la «cultura europea» se ha producido en las etapas coloniales y, en cierto modo, de forma artificiosa actualmente rechazada.

### *La distribución mundial del arte rupestre*

Por otra parte la supuesta limitación geográfica de las zonas que conservaban estas manifestaciones desde que se produjo el casual descubrimiento de Altamira, hace poco más de un siglo, llevó a falsas ideas acerca del «privilegio» y «exclusividad» de España y Francia, con escasas extensiones a otros países limítrofes europeos, respecto del gran arte paleolítico y a la elaboración, exclusivamente sobre sus yacimientos, de los esquemas que han mediatizado todas las investigaciones, los del abate H. Breuil

<sup>3</sup> George CHALOUPKA, *Burrunguy. Nourlangie Rock*, 1988. A. BELTRAN, *Arte prehistórico y aborígen en Australia. Algunos planteamientos metodológicos en relación con el resto del mundo*, en prensa en Publicaciones del Museo de Darwin.

y de A. Leroi-Gourhan que todavía siguen dominando las normas de investigación y exposición del arte rupestre. Y sin embargo los nuevos descubrimientos en los últimos decenios han mostrado lo parcial y erróneo de muchas de las generalizaciones<sup>4</sup> y han probado que el arte de «cazadores primitivos» o «evolucionados», según la terminología de Anati, o del Paleolítico partiendo de modelos franceses o europeos y asimilando los demás continentes a esta reducida zona del mundo, es más antiguo de lo que se decía y se extiende de modo desigual por los cinco continentes aunque presente en ellos variaciones culturales muy apreciables<sup>5</sup>.

Sin duda hay factores comunes que determinan relativa homogeneidad en las expresiones mentales, esencialmente la caza y los ritos sociales y religiosos que la rodean como actividad básica económica juntamente con la recolección. Por descontado que se producirán discusiones sobre la cronología absoluta de las pinturas o de los pigmentos utilizados para ejecutarlos y así sucede con los restos de la cueva Apolo II de Namibia y, sobre todo, con los distintos yacimientos de la zona de Piaui en el Brasil, siendo muchos los especialistas que ponen dificultades para hacer arrancar estas primeras manifestaciones de expresión gráfica en fechas desde el 40,000 al 30,000 BP.

La primera de las aseveraciones que deben ser aceptadas con carácter universal es que la «expresión artística» de las ideas de la Humanidad no se concreta hasta el Paleolítico superior y que una vez producida no existe ningún continente donde deje de manifestarse. Ocurre lo mismo que con el paso de los grandes a los medianos y pequeños instrumentos de piedra o con las uniformes modificaciones de los niveles las terrazas marinas y, en suma, con los cambios climáticos consiguientes al período interglaciar en el que nos encontramos. El porqué de la carencia de expresión gráfica compleja por colectividades que habían alcanzado una alta especialización técnica y desarrollado una gran complicación mental es un misterio que no se explica

<sup>4</sup> Emmanuel ANATI, *The state of Research of Rock art: a World report*, UNESCO CLT-83, WS-20, Capo di Ponte 1984. A.BELTRAN Arte rupestre prehistórico: Crisis de las ideas tradicionales», *Arte rupestre en España*, Madrid 1987, p.16, ampliado en «Crise des idées traditionnelles sur l'art rupestre de l'art rupestre de l'âge de la pierre», *Congrès de l'UISPP Mainz 1987* que replanteaban las ideas del artículo «Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: Cuestiones generales y estado de la cuestión», *Caesaraugusta* 61-62, Zaragoza 1985, p. 25.

<sup>5</sup> No insistimos sobre el tema, pudiendo cfs. la obra de ANATI 1989 p. 14 ss.

con facilidad sobre todo si se tiene en cuenta que a lo largo de los más de tres millones de años de progreso cultural si hacemos arrancar la Humanidad desde el esqueleto de «Lucy» hallado en las terrazas abisinias del río Omo, las conquistas del hombre fueron de gran entidad, debiendo admitirse que mentalmente estaba capacitado para las abstracciones que la expresión gráfica suponen. ¿Cómo explicar que una humanidad capaz de dominar el entorno y de suplir sus incapacidades con la chispa divina de la inteligencia tardase millones de años para alcanzar la expresión gráfica lograda hace sólo unos 40,000 años?.

Tampoco está claro el que buena parte de las áreas favorecidas por la producción artística sufran hoy de una desertización total o parcial. No obstante las explicaciones nacidas de los cambios climáticos pueden explicarlo, lo mismo que la ocupación actual de las zonas con mayor concentración de arte rupestre por selvas tropicales en Sudamérica y en África central. Donde los estudios climatológicos han alcanzando altos niveles las secuencias quedan mucho más claras; así en la zona sahariana el óptimo húmedo del 12,000 BP y la sucesión de fases áridas en los años 6,000 y 4,000 BP encuadran perfectamente el paso de la fase de los «grandes animales salvajes» (según Mori) o llamada tradicionalmente del «Búbalo» a la «pastoril» o «bovidiana» y a las de los «carros», «caballos» y «camellos» en tiempo histórico y probablemente servirá también para el arte de los «cazadores levantinos»<sup>6</sup> cuyo inicio supusimos hace años hacia el 6,000 BC.

Otro gran problema es el de la selección de zonas preferenciales que no puede explicarse por su correspondencia con las culturas industriales; si el «arte paleolítico» se extiende por toda Europa no puede desconocerse que la concentración en determinadas regiones de España y de Francia exige explicaciones que escapan de su simple dependencia de «culturas materiales» determinadas. O dicho de otro modo Cantabria, el Ariège o la Dordoña no

<sup>6</sup> Los elementos bibliográficos básicos en A.BELTRAN, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968 y *Adiciones* . Z.1978 y síntesis puesta al día en *Da cacciatori ad allevatori.L'Arte rupestre del levante spagnolo*, Milano 1978, puesto al día en «El problema del arte rupestre levantino:Estado de la cuestión», Ponencia al *XIX Congreso Nacional de Arqueología.Ponencias y Comunicaciones*, vol.II, Zaragoza 1989, p.71-90. Para el arte del Tassili, Tadrart Acacus y el Níger y las cuestiones climáticas: Varios autores, *Arte preistorico del Sahara*, Milano-Firenze 1986, A.BELTRAN «Cronología del arte sahariano», *Caesaraugusta* 63, Zaragoza 1986, p. 11. B.BARI et alii, «Ecological and cultural relevance of the recent new radiocarbon dates from Lybian Sahara» en la reunión sobre *Origin and Early Development of the Food producing Cultures in Northern Eastern Africa*, Poznan 1984

ofrecen sus cuevas decoradas como consecuencia de un fenómeno atribuible al Solutrense o al Magdaleniense porque estas culturas, en otros lugares, no ocasionan el mismo florecimiento artístico. Si añadimos que la evolución de tales culturas líticas o de hueso no coincide con los «ciclos» establecidos por Breuil o con los «estilos» propugnados por Leroi-Gourhan se subrayará la dificultad para establecer normas universales de la implantación y evolución de este arte de cazadores, anteriores a los modos de vida fundados en la agricultura y el pastoreo.

Anati ha propugnado la presencia de 144 zonas en 77 países de todo el mundo algunas de ellas con concentraciones de más de 10,000 figuras en un área de menos de 1,000 km<sup>2</sup>, pero los criterios estadísticos respecto de la densidad de estaciones por zonas y el número de figuras por cada una de ellas puede conducir a consecuencias engañosas desde el punto de vista cultural. Lo que resulta indudable es que, como Anati escribe, «L'universalità del fenomeno arte suscita una infinità di quesiti sull'identità della Specie e sulla natura dei suoi imperativi concettuali» y que el considerable número de representaciones de algunas zonas en relación con el exiguo número de individuos que debieron componer cada grupo, presta singular importancia a los estímulos que presidieron la realización de las pinturas, grabados, modelados y esculturas, tanto parietales como, probablemente por razones diferentes, mobiliarias.

No importa que en los grandes conjuntos puedan establecerse etapas cronológico-culturales distintas y sucesivas que pueden cubrir varios miles de años, pues quedará patente que se ha seleccionado una zona geográfica determinada para repetir y eternizar en ella las expresiones artísticas; la sencilla explicación de «sacralización» de lugares no es suficiente y es necesario acudir al gran problema del «origen y significación» del arte prehistórico. Repitiendo datos de Anati, en Bhimbetka (India) Wakankar ha localizado casi un millón de grafismos y seguramente existen muchos más; en Lesotho un número semejante han sido identificados por L.A. Smits; en la tierra de Arnhem sucesivos investigadores han descubierto un par de millares de yacimientos; Lothe y sus continuadores y Graziosi y Mori han puesto en evidencia en el Tassili n'Ajjer y en Tadrart Acacus figuras en número análogo a las de India o Australia y el propio Anati en el Negev ha localizado medio millón de grabados y otro tanto podría decirse de la Valcamónica, en Italia. Cientos de miles de figuras se conocen en la URSS, China, Brasil, Argentina, Sudafrica o Malawi, pero la diferencia de densidades y de cronología obliga a reflexiones sobre el origen, expansión, crecimiento, decadencia y desaparición de estas manifestaciones «artísticas».



Si tomamos como ejemplo España la densidad de cuevas pintadas paleolíticas (además de las representaciones al aire libre) varía de Santander, Asturias, País Vasco y zonas limítrofes y aunque se conozcan manifestaciones en toda la Península, el número de ellas fuera de la cornisa cantábrica es muy pequeño y, hay que reconocerlo, de «estilos» muy diferentes que introducen el componente geográfico como relativamente determinante de la expresión. Basta con considerar la Fuente del Trucho (Huesca), Ojo Guareña, Penches, Atapuerca (Burgos), Domingo García (Segovia), el Reguerillo (Madrid), Mazouco (norte de Portugal) y nuevos hallazgos en Salamanca, además de Maltravieso (Cáceres), Escoural (Evora), La Pileta y el grupo de cuevas de la baja Andalucía, los recientes descubrimientos de Nerja, Moclín y otras localidades de la Andalucía oriental, la Vall de Ebro (Valencia) y la Taverna (Tarragona). Esta lista que no agota los yacimientos sitúa uno o pocos yacimientos decorados en amplias regiones con estilos que clarívidamente Graziosi incluyó en una «provincia mediterránea» muy discutible hoy, pero que señala diferencias apreciables que se mostrarán en el sur de Francia en la Baume Latrone y la zona del Ródano frente a los núcleos pirenaicos y la Dordoña y que otorgarán la misma consideración a las excepcionales producciones del Parpalló y Romanelli o, refiriéndonos a Italia, a las pinturas de Paglicci en Foggia, el grabado de Romito en Calabria e incluso a las mucho más recientes pinturas de Porto Badisco, en Otranto<sup>7</sup>.

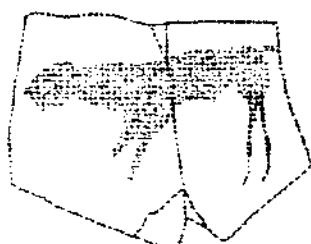
¿Podemos otorgar la misma consideración a la concentración cantábrica española de pinturas y a los ejemplos aislados (de la misma época y estilo) del resto de la Península?. O a los núcleos que motivaron la creación del obsoleto nombre de «arte franco-cantábrico» respecto de los casos de Cuciulat en Transilvania, de Kapova en los Urales, de Antalia en el sur de Turquía y las otras muestras del arte paleolítico europeo.

*Algunas precisiones cronológicas : Los casos de Namibia, Brasil y el continente americano.*

Si admitimos con algunas reservas que las primeras manifestaciones del arte prehistórico se produjeron alrededor del año 40,000 BP es seguro que entre el 25,000 y el 12,000 a.C. las culturas de cazadores de todo el mundo tuvieron como medio de expresión normal las representaciones gráficas. Respecto de este amplio tema queremos solamente ofrecer, a título de

<sup>7</sup> P. GRAZIOSI, *L'arte preistorica in Italia*, Firenze 1973 y *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*, Firenze 1980. A. BELTRAN, «Les récentes découvertes en Espagne», *Colloque International d'art paléolithique*, Périgueux 1984, p.60.

ejemplo, alguno de los más característicos hallazgos que modifican los esquemas tradicionales. Por lo que hasta ahora sabemos las pinturas de la **cueva Apolo II** en los montes Nuns, en la frontera sur de Namibia, cerca de la confluencia de los ríos Orange y Great Fish ha dado materiales líticos correspondientes al período «Late Stone Age» que se inician antes del 40,000 BP y en niveles fechados hacia el 28,000 BP fragmentos desprendidos del muro rocoso con figuras animales de estilo naturalista que hay que datar antes de la fecha citada, repitiéndose el mismo hallazgo en otros niveles posteriores<sup>8</sup>



Fragmento con pintura naturalista de una pared pintada, caída sobre estrato fértil, en la cueva Apolo II.

Estos descubrimientos eliminan la primacía cronológica que se atribuía al continente europeo y concretamente a los yacimientos hispano-franceses respecto del arte paleolítico; pero el problema se repite en otras áreas (aunque con muchas más dudas respecto de la valoración cronológica), especialmente en lo que nos interesa en el Brasil, donde en la zona de **São Ramundo Nonato (Piauí)** se han señalado fechas del 17,000 BC (Toca de Baixão da Vaca) y del 14,000 (Santana do Riacho). El estudio de esta área se debe a N.Guidon<sup>9</sup> que ha identificado numerosos yacimientos con arte

<sup>8</sup> W.E.WENDT «Art mobilier from the Apolo II Cave, South West Africa. Africa's oldest dated works of art», *South African Archaeological Bulletin*, 31, 1976, p.5. J.D.LEWIS-WILLIAMS, «Ideological continuities in prehistoric Southern Africa: the evidence of rock art», *Past and Present in Hunter Gatherer Studies*, Orlando 1984, p.225.

<sup>9</sup> N.GUIDON, *L'art rupestre du Piauí dans le complexe sud-américain*, Paris I, 1984. y «Les peintures rupestres de Varzea Grande, Piauí, Brésil», *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*, Paris 1975. B.ARNAUD et alii. *L'aire archéologique du sud-est de Piauí I, Brésil*, Paris 1984. A.BELTRAN, «El arte rupestre europeo y sus relaciones con el de América Central», *Congreso Internacional de Santo Domingo*, 1989 y «Aere

rupestre, pintura o grabado, en una zona de aridez, hallazgo de carbones que han permitido dataciones más o menos discutidas en lo que se refiere a las pinturas y su relación con las materias fechadas.

Las fechas más antiguas y más duramente discutidas son las de Toca do Boqueirão da pedra Furada, abrigo cuya fase más antigua se ha fechado entre el 30,000 BP y el 17,000-15,000 BP, adjudicándose el arte rupestre al principio de ella ya que se han hallado bloques desprendidos de la pared y caídos sobre los estratos con trazos rojos o al menos los restos de granos de este color incrustados entre la arenisca, junto a hogares; la segunda fase, de Serra Talhada, se extendería desde el 12,000 al 6000 BP y en conjunto con más de un millar de figuras la mayor parte de ellas pertenecientes a la Tradición Nordeste y algunas a la llamada Agreste, de hacia el 5000 BP<sup>10</sup>. La Toca do Paraguaio ha dado más de setecientas pinturas de la misma tradición Nordeste según las trazas de ocre halladas en un estrato arqueológico, repitiéndose las fechas en el Sitio do Meio.

En el «complejo Nordeste» N.Guidon ha identificado figuras humanas y animales (cérvidos, tatous, nandús) naturalistas o seminaturalistas y estilizadas, vegetales y otros objetos y figuras no identificables o geométricas, habiendo dado lugar a una compleja organización con subtradiciones (Varzea Grande y Salitre) y estilos dentro de cada una de ellas (Serra da Capivara, Serra Branca, complejo estilístico de Serra Talhada. Esta tradición aparecería hacia el 12,000 BP y duraría hasta el 7000-6000 en todo el norte del Brasil.

Fechas muy antiguas, que muchas veces parecen exageradas, se postulan para otras pinturas americanas que no es necesaria detallar aquí y que adolecen en su mayor parte del defecto de resultar de comparaciones con las culturas europeas o bien con cerámicas decoradas y otros elementos de la cultura material aborígen. Así se ha llegado a fechas del X milenio para **Argentina y Chile**, aunque la mayor parte de ellas se asignen a tiempos posteriores el 1000 e incluso a los cazadores de nuestros tiempos<sup>11</sup>. sin

rupestre en Sudamérica: Cronología y problemas de método», *Revista de Arqueología*, VIII, 80, Madrid 1987, p. 29-452.

<sup>10</sup> N.GUIDON, *L'abri Toca do Boqueirão do Sitio da Pedra Furada*, Paris 1985.

<sup>11</sup> Grete MOSTNY y Hans NIEMEYER, *Arte rupestre chileno*, Santiago 1983. Juan SCHOBINGER y Carlos J.GRADIN, *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*, Madrid 1985. Sobre la tardía datación del arte rupestre norteamericano Campbell GRANT, *L'arte rupestre degli indiani nord-americani*, Milano 1983.

perjuicio de que las pinturas de la Baja California puedan alcanzar los 12,000 años a.C. en relación con la cultura Clovis.

En el problema del origen del arte rupestre americano la cuestión de la difusión o convergencia de un arte de cazadores y recolectores en relación con el viejo continente euroasiático está estrechamente vinculado con las cuestiones generales de poblamiento y, si se acepta la corriente que penetró por el estrecho de Behring y los problemas que ocasionan la datación de las pinturas rupestres Chinas no antes del 8,000<sup>12</sup> resulta más que discutible que podamos afirmar cualquier evolución continua partiendo del arte paleolítico del occidente europeo, a través de los hitos de Kapova en los Urales o de los petroglifos del río Angara en Siberia y los grabados que Abramova ha llevado hasta fechas paleolíticas.

Es curioso que cuando los españoles llegaron a América la sociedad «primitiva» que encontraron ya no guardaba recuerdos y memoria del significado de las pinturas y grabados parietales o al menos los misioneros y cronistas que escribieron detalladamente sobre sus culturas nada reflejan en sus escritos

#### *El caso de Australia.*

Los europeos hallaron en Australia una sociedad de cazadores de vida paleolítica que han conservado parcialmente los aborígenes del Territorio Norte hasta nuestros días y pudieron hablar con los pintores que ejecutaban los paneles pictóricos al modo de sus antepasados con quienes se ponían en relación a través de estos medios; aun hoy se puede dialogar con los pintores que conservan la tradición de las pinturas que denominan «antiguas» en cuanto se remontan a más de dos generaciones e inquirir los motivos que provocan su acción, aunque es posible que nada tengan que ver con los que provocaban las pinturas de hace 20,000 años.

No obstante la conservación del boomerang, el propulsor, los churingas y bramaderas, el modo de vida nómada en el bush de Kakadu, el uso de abrigos bajo roca para protegerse de las inclemencias del durísimo clima, el nomadismo relativo, la suma de habilidades para obtener agua de animales y plantas y de cualquier sitio donde haya una gota de ella, los contactos con los antepasados a través de las pinturas, los métodos ingeniosos para la caza y pesca, para combatir las enfermedades, responden a una realidad que explica las profundas raíces de un pueblo que conserva en pleno siglo XX usos e ideas de la prehistoria y aunque pinte un avión, un barco o tipos europeos,

<sup>12</sup> Chen Zhao Fu, *L'arte rupestre preistorica. Cina*, Milano 1987.

indonesios o japoneses no los incorpora a sus modos de vida de cazador como tampoco introduce las innovaciones que observa y reproduce.

Por lo que hasta ahora sabemos las fechas más antiguas que se pueden asignar al arte rupestre australiano corresponden a los grabados en profundas incisiones lineales de la cueva de Koonalda. en Nullarbor Plain, al sur del Continente<sup>13</sup>; las fechas, cosa que no sucede con otras dataciones australianas, porque fueron recubiertas por estratos cuya materia orgánica ha permitido llegar hasta el 20,000 BP, lo que asegura una fecha anterior para los grabados y Lorblanchet ha señalado fechas del 19,000 en los grabados de Dampier. Se han encontrado depósitos de ocre rojo en la zona del río Aligator, en el Territorio Norte, de hacia el 22,000 BP y en la cueva Kenniff al sur de Queensland, con fechas del 19,000 aunque no puede afirmarse que este pigmento rojo que acompañó a las antiguas tumbas del lago Mungo se utilizase para las pinturas parietales, pudiendo destinarse a colorear los cuerpos o los huesos; los estudios del llamado «barniz del desierto» en Australia central está permitiendo alcanzar fechas de hasta el 30,000 BP<sup>14</sup>.

Es evidente que el término «arte australiano» es engañoso porque la extensión del continente, casi tan grande como Europa hace que las manifestaciones gráficas sean tan variadas como lo son sus climas y paisajes y la propia condición de sus habitantes. Por esta razón las pinturas de los montes Kimberley, de la tierra de Arnhem o las de Laura y el cabo de York o los grabados de Hawkesbury river cerca de Sidney o del monte Cameron en Tasmania muestran radicales diferencias, no sólo en sus formas sino también en las explicaciones que de su significado dan los aborígenes. Pero frente a esta diversidad hay factores de unidad como los de una posible difusión a partir de la India y el sudeste de Asia, los cambios climáticos y de niveles marinos entre el 20,000 y el 10,000 BP y sobre todo en el 8,000 y milenios siguientes; hay que añadir el cambio en la primera de las fechas citadas de los

<sup>13</sup> Josephine FLOOD, *Archaeology of the Dreamtime*, Sidney 1982  
Jennifer ISAACS, *Australia Living Heritage*, Sidney 1984. R.D. EDWARDS y L.MAYNARD «Prehistoric Art in Koonalda Cave», *Proceedings of the Royal Geographical Society of Australia*, 68, 1967, Adelaida, 1968, p.11

<sup>14</sup> A.ROSENFELD, «The Early Man Sites:Laura1974» *Newsl.Australian Institute Aboriginal Studies*, 2, 1975, p.37 y *Rock Art Conservation in Australia*, Canberra 1988 señalando fechas anteriores al 13,000  
D.DRAGOWICH, «Minimum age of some desert vernish and problems of dating rock engravings in Western New South Wales», *Archaimetry:Further Australian Studies*, 1987, p.28. P.MURRAY y G.CHALOUPKA, «The Dreamtime animals: extinct megafauna in Arnhem Land rock art», *Archaeology in Oceania*, 19, 1984, p.105.

grandes instrumentos líticos por los de pequeño tamaño y la desaparición de animales que figuran en las pinturas como el «tigre tasmanio» o la localización de otros en territorios limitados como ocurre con los équidos o con el «tasmanian Devil».

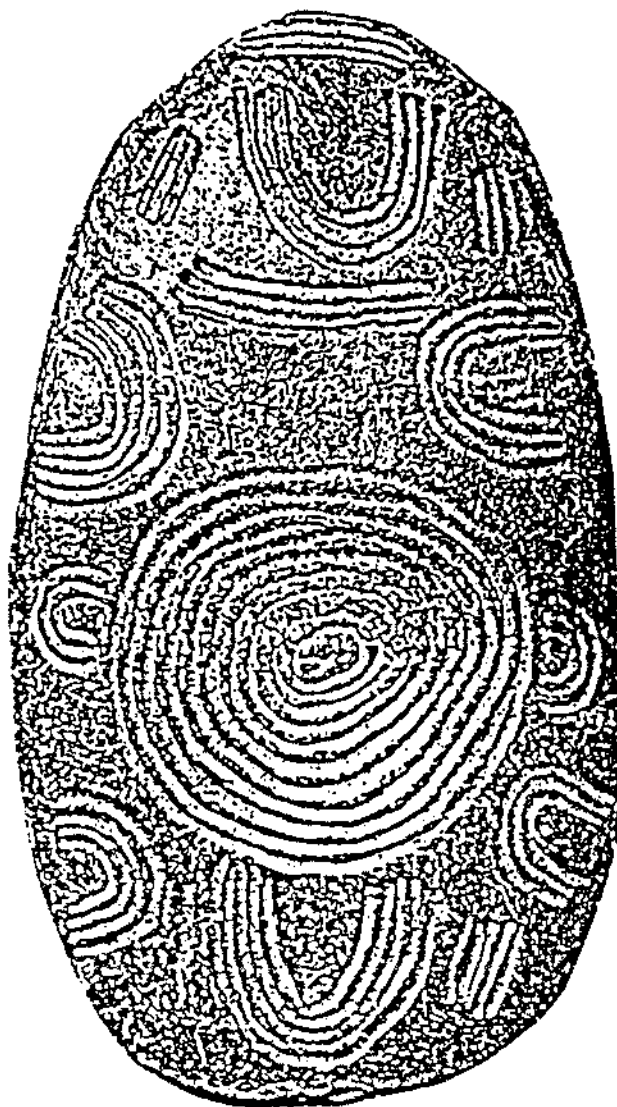
Uno de los más apasionantes problemas que suscita el arte rupestre australiano es el de su posible aislamiento y evolución por dinámica interna, independientemente de su origen, porque puede documentarnos para otros lugares y épocas. Los contactos con el sudeste de Asia, desde la India hasta Insulindia están suficientemente demostrados. Pero los contactos que no siempre deben atribuirse a fenómenos de convergencia o a consecuencia de la unidad del género humano son muchas veces asombrosos. Por ejemplo el nacimiento del arte entre el 22,000 BP y su evolución con momentos clave como el 10,000 y el 4,000 BP, con alteraciones en los niveles marinos, cambios industriales líticos, escasa representación de vegetales a pesar de tratarse de cazadores-recolectores, naturalismo de las representaciones animales y estilización y aun esquematismo de las humanas, discordancia de los animales representados con los restos hallados de caza o cocina, repintado o añadido de figuras, utilización de los mismos colores básicos y vinculación de lugares pintados a grupos tribales.

Si bien son indiscutibles las coincidencias en determinadas representaciones de pinturas de las diversas zonas de Australia con otras de todo el mundo, se trate o no de «ideas elementales», como puede advertirse en las representaciones de manos, o en la identidad de repintados que advertimos en el Levante español (por ejemplo en el toro negro sobre blanco de la Ceja de Piezarrodilla<sup>15</sup>) se debe extremar la prudencia frente a la «difusión» a ultranza, aunque asombren los paralelos que pueden hallarse entre las figuras «pierniabiertas» de América prehispánica, Australia y el mundo oceánico y las grandes figuras del Pla de Petracos (Cocentaina, Valencia) o la identidad de las figuras masculinas pintadas de Barranc de l'Infern en esta última región con las de Hawkesbury River (Sidney)<sup>16</sup>. Un ejemplo notable puede ser el de una bramadera o «churinga» del nordeste de Australia con grabados que repiten los temas del mundo atlántico megalítico o los de las estelas de la

<sup>15</sup> Constituye una rigurosa novedad el hallazgo en el abrigo del barranco de las Olivanas de un considerable número de figuras blancas solamente visibles con luz artificial, circunstancia que se ha repetido en otros abrigos de la sierra de Albarracín.

<sup>16</sup> A. BELTRAN, «Orantes y fertilidad y antepasados en el arte prehistórico. Digresiones sobre un tema universal», *Revista Cullaira*, 1, Cullera 1989.

Valcománica y Lunigiana, sin que sea lícito establecer una relación directa entre una y otras manifestaciones, ni siquiera considerando que no se relacionan elementos aislados, sino el conjunto de temas de las estelas de carácter antropomórfico.



Churinga australiana con temas idénticos a los de estelas europeas de las primeras edades del metal.



*Algunas consideraciones a modo de conclusión*

El índice de cuestiones sobre el arte parietal paleolítico o de cazadores podría extenderse casi hasta el infinito y siempre con la evidencia de que existen estímulos universales para la realización que no obstante se desarrollan con peculiaridades regionales por un fenómeno de dinámica interna que puede agudizarse cuando se producen en un círculo cerrado o aislado.

A título de ejemplo se pueden enumerar algunos de estos problemas. **La difusión atlántica** de elementos que pueden extenderse desde las Islas Británicas al litoral francés, Galicia, el Tajo, el Nordeste de Africa y las islas Canarias<sup>17</sup>; **la inexistencia del hiatus en el «arte rupestre» entre el Magdaleniense final y el Aziliense o el arte «levantino»** demostrada por la aparición de los santuarios de plaquetas que enlazan con El Parpalló-Romanelli y los de La Borie del Rey, Pont d'Ambon o Rocamadour en el sur Francia y las españolas desde San Gregorio de Falset (Tarragona) hasta La Roca (Alicante) o Nerja (Málaga)<sup>18</sup> Otra cuestión fundamental es la derivada de la aparición de piedras pintadas en una sepultura de un cazador epigravetiense de hacia el 12,000 BP en el **Riparo Villabruna A**, en la zona de los Dolomitas, con temas geométricos que se asemejan estrechamente a otros hispánicos de la Edad del Bronce y que, desde luego, encajan en el estilo **lineal-geométrico** prelevantino, en España, mostrando una fase geométrica muy potente de difusión universal<sup>19</sup>

La difusión universal y los factores de unidad del arte parietal de cazadores deriva de la comunidad cultural del género humano y de las pautas generales de evolución de sus modos de pensar y de expresar los pensamientos. La diversidad se origina por la regionalización o comarcalización de las culturas. Las coincidencias de las «ideas elementales» pueden producirse a mucha

<sup>17</sup> A.BELTRAN, «El arte rupestre canario y sus relaciones con el universal. *Aguayo* 162-163, Las Palmas de Gran Canaria 1985-86.

<sup>18</sup> A.BELTRAN, «Perduración en el arte prehistórico del "estilo paleolítico" durante el Mesolítico y los posibles enlaces con el "levantino"», *Coloquio Internacional Arte pré-histórica nos 25 anos da descoberta da gruta do Escoural, Almansor*, 7, Montemor o Novo 1989, p.125-164

<sup>19</sup> Alberto BROGLIO y Aldo VILLABRUNA, «Vita e morte di un cacciatore di 12,000 anni fa», Istituto Italiano di Preistoria e Prototopia 1989 y *Le Dolomite: Un patrimonio da tutelare e amministrare. Problemi e prospettive di un sviluppo verso il 2000. Preistoria. Estrato relazione dal prof. Broglio*, p.59.

distancia geográfica y aun cronológica, no pudiendo explicarse simplemente por fenómenos de perduración. De aquí el interés del arte rupestre para el conocimiento de los vínculos entre todos los pueblos del mundo que respondan a las mismas o parecidas bases culturales.



Tema geométrico antropomórfico, esquemático, del abrigo gravetiense de Villabruna A (Según Broglio.)

## I PITTOGRAMMI CAMUNI VISTI COME ELEMENTI LINGUISTICI

BERETTA Claudio, Italy

O.0. In occasione di un recente seminario tenuto dal Prof. Anati al Centro Camuno sulle statue-stele e -menhir del calcolitico, si ripresentò il problema dell'utilità dello studio delle manifestazioni figurative di quello e di altri orizzonti con i mezzi della linguistica moderna.

Lo scopo della ricerca avrebbe dovuto essere di:

- .a) analizzarne i testi con metodo unitario;
- .b) individuare con la massima approssimazione possibile le relazioni e le funzioni delle varie componenti;
- .c) tentarne con metodo comparativo un'interpretazione plausibile dei significati.

Il Prof. Anati, e con lui altri eminenti studiosi in altre zone, si sono sempre ispirati a questi principi. In questo saggio tenteremo, al fine sopradescritto, di correlare nella misura del possibile i fenomeni figurativi camuni ai fenomeni generali del linguaggio.

O.1. Gli artisti, che in diverse età hanno graffito sulle rocce questi segni, intendevano evidentemente significare concetti ed emozioni recepibili ed atti a provocare reazioni presso i destinatari. Ciò presupponeva in ciascuno di essi:

- .a) l'acquisizione di una cultura o "mondo di significati", esperienze interpretate e organizzate secondo le rispettive funzioni: "l'amigdala come pietra che serve a qualcosa".
- .b) La denominazione immediata ("denotazione") di questa;
- .c) la "connotazione" di questo significato in relazione alle occorrenze di altri oggetti simili, con funzioni uguali;
- .d) l'esigenza di comunicare questo "significato" ai componenti del gruppo mediante "segni" facenti parte di un codice comune (lingua) allo scopo di:
- .e) trasmettere un'informazione su un determinato oggetto;
- .f) suscitare un'emozione promotrice di reazione.

Questa prima messa a fuoco ci conferma che il graffito camuno ricade nell'attività linguistica umana e che, come tale, dovrebbe poter essere analizzato.

O.2 Data la sinteticità alla quale dobbiamo attenerci diciamo che in tutte le considerazioni che seguiranno sono presenti le indagini che hanno caratterizzato l'evoluzione della linguistica, indagini gli autori delle quali sono citati nella bibliografia.

0.3. A fronte di questo "corpus" che segna la presa di coscienza dell'uomo moderno rispetto al fenomeno "lingua" con tratti spesso non concordanti, si tratta di elaborare un sistema di denotazioni

- . chiare (agevolmente comprensibili utilizzando terminologia in uso);
- . semplici (agevolmente applicabili);
- . flessibili (applicabili a diversi orizzonti, a diversi livelli sincronici e diacronici);
- . coerenti, nel nome e nella funzione, ai diversi livelli e nelle diverse fasi.

Il modello al quale ci siamo attenuti è quello di André Martinet: "Eléments de linguistique générale" (1960) con gli adeguamenti necessari a trasferire i canoni di un metodo fonologico ad un metodo eidologico.

0.4. Alcuni chiarimenti preliminari:

0.4.1. La lingua è stata indagata prevalentemente nel suo aspetto fonico. Nel geroglifico egizio abbiamo però una fascia di transizione con accostamento di segni fonetici ad ideogrammi precedenti. Nella Valcamonica abbiamo solo testimonianze grafiche.

0.4.2 La lingua, vista foneticamente, si realizza in una "catena" di suoni articolati in segmenti successivi. E' quindi prigioniera di una "stretta cronologica" dalla quale tenta di affrancarsi con tratti "sovrasegmentali" (timbro, tono, intensità, ritmo, allusioni, memoria a posteriori ed a priori, distribuzione ed economia delle pause e delle more ecc.) tendendo alla "simultaneità" degli espressionisti e dei futuristi.

Il "nucleo logico" del messaggio si snoda però lungo il cammino obbligato della catena, con massimo rigore nelle lingue analitiche (cinese) e margine d'elasticità nelle sintetiche (latino).

0.4.3 La raffigurazione visiva permette invece di cogliere il messaggio immediatamente nella sua globalità. Ma quando si tratta di decodificarlo concettualmente non possiamo esimerci dal seguire una "catena logica", unilineare che va, presso i Camuni, prevalentemente da sinistra a destra e dall'alto in basso. Non possiamo approfondire qui le cause di questo condizionamento, osserviamo però che le composizioni alfabetiche etrusche, proto-italiche, venete e gli stessi ideogrammi geroglifici egizi non presentano la stessa coerenza direzionale dei sintagmi camuni.

0.4.4.1 La descrizione di una lingua dovrebbe avvenire su un "piano sincronico". La sua storia su "asse diacronico". I graffiti camuni presentano però numerosissimi esempi di:

- . sovrapposizioni, che tradiscono fasi diverse, anche lontane nel tempo;
- . talvolta la fase successiva cancella la precedente in toto,

osien-  
ratti  
de-

gia

velli

nelle

arti-

guamen-

ad un

aspetto

transi-

edenti.

vena"

gionie-

ncarsi

llu-

onomia

de-

ammino

litiche

oppure, più frequentemente, in parte conservando ai margini ciò che ha ancora valore della parte antica (che in tal caso viene <sup>probabilmente</sup> colorato di nuovo come il nuovo testo), per economia di lavoro, ciò che non interessa più e sarà obliterato dalla patina del tempo.

La delimitazione delle fasi adiacenti dà la "stratigrafia orizzontale".

0.4.4.2. La sequenza delle fasi ci dice che ciascuna di queste applica un codice semiotico proprio, che rispecchia la propria cultura. Ma esistono casi, come nel passaggio dal neolitico finale al calcolitico iniziale, in cui grafemi vengono accolti nelle fasi posteriori, cosicché se ne può arguire la trasmissione di certi elementi in senso diacronico.

Su questo aspetto può influire forse il fatto che gli artisti facevano parte di qualche collegio d'iniziati che, pur cambiando l'ideologia, erano portati a conservare, in qualche periodo e in qualche misura, determinati mezzi espressivi.

#### 0.4.5. Pittogrammi, ideogrammi.

I due concetti meritano una definizione distintiva:

.a) Pittogramma: intendiamo come tale una forma che miri alla semplice rappresentazione di un oggetto reale (fig. 1 e 2). Il primo può essere assunto a simbolo magico per costringere il cervide alla cattura; il secondo a celebrazione rapsodica (la gloria dei cacciatori onusti di preda che meritano la gratitudine del gruppo). Il tema sarà trattato in 3.4 e 3.5.

.b) Ideogramma: si ha quando la figura risulta da un processo d'astrazione, con tratti che possono anche richiamare la realtà oggettiva, o derivare da pittogrammi, ma stilizzati in modo da rendere prevalente più un concetto che l'immagine (fig. 3).

0.4.6. Le analisi che seguono sono fondate sul "criterio di pertinenza" secondo un punto di vista prestabilito al fine di prevenire confusioni (Martinet. 1960, p. 37 sgg.). Avremo così:

1.0.0. L'analisi formale.

-4-

Esaminiamo, per cominciare, la statua-stele di Bagnolo 1 (fig. 4) sulla quale Anati ha rilevato 14 grafemi distribuiti in 4 fasi:

- I rettangolo (probabilmente anteriore, martellina grossolana);
- II disco solare, 2 asce, 3 pugnali, in serie verticale, in basso, 3 linee parallele (martellina indiretta, accurata);
- III 2 pugnali in serie verticali, in basso a sinistra, con pomo diverso (martellina più pesante e meno precisa);
- IV 3 pugnali a livello mediano, in linea orizzontale ascendente verso destra dove si trova, staccato ma sulla stessa linea, un cèrvide (martellina assai più fine).

Inoltre Anati fa notare:

- il masso, in arenaria, presenta forma che richiama un busto umano con accenno naturale, in basso, agli arti inferiori;
- è stato martellato sul retro o per accentuare tale forma oppure più probabile, per cancellare graffiti precedenti.
- Il complesso figurativo presenta un "processo di accumulo" nel senso che, delle 4 fasi, le posteriori (qualunque ne fosse la reciproca distanza cronologica) hanno conservato le precedenti, arrivando così ad una "composizione finale unitaria".

1.1.0. Tentiamo un'analisi preliminare di questo monumento, orientandoci sempre su Martinet 1960 (p.16 sgg.) con gli adeguamenti

1.1.1. "Sintagma" (composizione) e "Polisintagma" (complesso).

Il polisintagma è dato qui dalle 4 fasi ciascuna delle quali rappresenta un sintagma a sè.

1.1.2. "Monema"

E' dato da una figura singola, o da una serie isomorfa, o da un "assieme di grafemi" (v. Bagnolo 2 -fig.10) con significato unitario, compiuto, non ulteriormente riducibile pena la distruzione del loro senso.

Questa "unità significante minima compiuta" è individuabile entro il sintagma in un processo che Martinet definisce di "I articolazione", grazie al quale isoleremo:

In Bagnolo 1

- .nella I fase il doppio rettangolo;
- .nella II: .a) il disco solare con 34 raggi;
- .b) le due asce che, nel numero e nella disposizione costituiscono unità significante;
- .c) i 3 pugnali in verticale in basso a destra;
- .d) le 3 linee parallele,

quattro monemi ordinati dall'alto in basso.

.La III fase offre 2 pugnali in verticale a sinistra che, per struttura, numero e posizione formano un monema a sè.

.La IV fase offre:

- .a) 3 pugnali in orizzontale
  - .b) 1 capride, sulla stessa linea orizzontale
- che per tecnica unitaria di martellinatura ci inducono ad attribuirli a monema unico.

Altrettanto dicasi in Bagnolo 2 del gruppo "uomo-aratro-bòvidi" che formano unità significante compiuta, indivisibile e pertanto monema all'interno del sintagma.

### 1.1.3 "Grafemi"

Sono dati dalle figure singole, significanti minime che, come isomorfe, possono anche entrare in serie che compongono i monemi. Vengono isolate nel processo che Martinet definisce: "II articolazione".

Non è possibile trarre un parallelo tra il "fonema" ed una classe figurativa: il fonema rappresenta il "segmento minimo isolabile" d'emissione fonica modificando il quale si modifica il significato.

Nella serie: coma, doma, Roma, soma, toma abbiamo isolato per commutazione /c/ /d/ /r/ /s/ /t/, portatori di significato entro una struttura. 25 fonemi danno il lessico di tutte le lingue europee.

Alcuni fonemi, in casi particolari come "i" latino (ital. "vai") possono essere in pari tempo fonemi, morfemi e monemi.

Nel linguaggio figurativo camuno dobbiamo usare un metodo parzialmente diverso al grado minimo di segmentazione significativa e lo vedremo tra poco. In ogni caso:

- . il termine grafema è già usato largamente da Anati, quindi come tale acquisito e consolidato;
- . al grafema si possono applicare caratteristiche previste per il fonema quali:
  - . "allografia" ("allofonia" per il fonema), o "variante grafica" dovuta alla mano dell'artista, alla venatura della roccia, al tipo di strumento ecc.
  - . "distribuzione complementare" dovuta alla "posizione nel contesto". Ad es. la corona radiante del disco in Bagnolo 1.II.a. presenta i raggi infimi leggermente divaricati; questa divaricazione viene esaltata quando sotto di essa si trovi testa di antropomorfo (Ossimo 8.I, Ossimo 9, Gemmo 3 ecc. -fig. 5). Questa corona radiante si distingue e oppone invece a quella di Borno 1.I (fig. 6) che sembra derivare da contesto culturale decisamente diverso.

L'allografia e la distribuzione complementare sono strumenti d'analisi validi per le "unità paradigmatiche", cioè ricorrenti in vari monumenti con gli stessi valori formali e semantici come il grafema e il "morfema" che vedremo al paragrafo seguente.





in rapporti reciproci di paratassi (coordinazione) o ipotassi (subordinazione), rapporti espressi però con mezzi figurativi:

-preposizioni e congiunzioni secondo la posizione dei formanti d'ambito inferiore entro il superiore (grafemi entro i monemi ecc.), come nelle lingue analitiche (es. cinese).

-gruppi di significazione come "nome con aggettivo", "verbo con avverbio" seguono lo stesso processo che assorbe anche la funzione di còpula nel predicato nominale (come in russo).

-il verbo si distingue dal nome grazie a morfemi paradigmatici:

.braccia alzate in preghiera = orante (fig.7)

.braccia allargate (mani a contatto) = coro danzante (fig.5 b)

.i piedi volti lateralmente = migrante (Ossimo 9 fig.5 c).

-un gruppo di "parti del discorso": aggettivo, avverbio, interiezione sono espressi con elementi "sovrasegmentali (0.4.2) e li vedremo nella sezione seguente.

## 2.0.0 L'analisi semantica.

2.1.0. L'analisi formale ci ha fornito fin qui "testi di significanti" distinti e ordinati. E' chiaro che, a ciascuno di essi sta sotteso un "mondo di significati".

2.2.1. Il compito dell'analisi semantica è il tentar di stabilire quali siano questi significati

.a) nella coscienza dell'artista o della sua società,

.b) oggettivamente nella storia (referenti).

2.2.2 In base alla organizzazione effettuata sui significanti tentiamo ora il seguente schema di relazioni:

<u>significanti</u>	<u>significati</u>	
.sintagma	.rema	.racconto (.mitema)
.monema	.semantema	.molecola compiuta di signif., <u>non</u> intercambiabile;
.grafema	.semema	.atomo indivisibile di sign., intercambiabile
.morfema	.sema	. <u>segmento</u> funtivo o determinante come in l.l.4.

-su "rema", racconto, ritorneremo in 3.0.

-le tre voci: semantema, semema, sema sono qui arbitrarie nel rispettivo grado, ma fondate sui valori spesso non concordanti loro attribuiti dai vari linguisti. Ho posto il bisillabo "sema" al grado delle occorrenze più frequenti e paradigmatiche, il quadrisillabo "semantema" al grado insostituibile del "sintagma", massimo veicolo d'informazione.

2.3. L'atto di eseguire un graffito (un testo) si realizza in un luogo e in un momento nei quali convergono esistenzialmente "fasci di relazioni culturali". Il testo che ne risulta è la "sezione trasversale". L'indagine semantica non può che tentare di seguire queste "correlazioni" che in linea di massima possiamo distinguere in:

- .climatico-ecologiche
- .culturali
- .storiche

attingendo anche ad orizzonti paralleli. Vedi ad es. la morfologia dei tassi di uno scheletro umano comparata alle statue stele di Lago di Bagnolo 2, Novocerkassk ecc. (Fig. 8-9)

E' un nuovo campo, immenso e affascinante, nel quale il sintagma diventa "logogramma" o meglio "rema" (2.2.2.), come tale rientra nell'area del "racconto" e va indagato con canoni adeguati attingendo a Propp, Bremond, Segre ed agli altri studiosi di questo settore sui piani di:

- .racconto
- .intreccio
- .fabula

comparativamente con i miti più remoti (v.3.3.2.-4.).

2.4. I valori semantici vanno ricercati anche nei "tratti sovra-segmentali" (v.0.4.2.).

Qui accenneremo solo a qualcuno di questi, ma è uno studio ancora da compiersi sistematicamente, sempre correlando le raffigurazioni camune alle più antiche culture e scritture:

- .a) la disposizione delle figure.
  - .a 1) alto → basso. E' in relazione con la struttura antropologica, analoga in tutte le mitologie e riferita al "grande uomo", l'universo, nella sequenza cielo/terra/acqua/inferi.
  - .a 2) sinistra → destra: da quale condizionamento deriva in Valcamonica? Dalla Valle viene naturale guardare il corso del sole verso Sud. In questo caso il movimento solare è effettivamente da sinistra a destra.
- .b) Circa gli altri citati in 0.4.2., che considero estremamente validi, non oso in questa sede un'analisi che sarebbe affrettata. Mi sembra però opportuno mettere in evidenza:
- .c) Il rapporto dimensionale tra le componenti. In Bagnolo 2 (fig.10) perchè tanta dimensione riservata al monema "uomo-aratro-bòvidi" a paragone degli altri? Può essere una presa di coscienza (molto ante litteram) del "terzo stato", i vaishya-quirites senza il lavoro dei quali non potrebbero sussistere i brahmana-flamini nè i kshatriya-milites?

.d) L'economia e la distribuzione delle aree vuote.

Salvo casi tecnici (forma della pietra ecc.) il fatto che una figura campeggi volutamente in un grande spazio proprio ne accresce il valore informativo. Se ne ha un parallelo nelle "pause" e nelle "more" della catena parlata e della musica.

.e) La ridondanza: quando l'artista ravvisa l'opportunità di ripetere anaforicamente un grafema o un monema per comunicarne la pluralità, o l'importanza, al gruppo. Le serie di animali e di armi dei Massi di Cemmo (fig. 11) in quale misura rispondono a questo principio o invece all'esigenza di significare per ogni grafema la rappresentanza di un gruppo umano (clan, o famiglia, o tribù)?

.f) In quale misura i valori precedenti "c,d,e" possono essere vagliati secondo la "teoria dell'informazione" già anticipata in Martinet e sviluppata ampiamente in Guirod e Eco?

.g) Può essere che una figura ingigantita, come i bisonti o i tori di Lascaux e Rouffignac, o ripetuta anaforicamente come sui Massi di Cemmo, sia indice di una ritualizzazione imposta da una classe per un'ideologia in declino?

Anche questi sono criteri d'indagine che però devono essere fondati su gruppi di fenomeni formalmente paralleli (Bagnolo, Lagundo, Novocerkassk ecc.) e correlazioni sincroniche e diacroniche ragionate con tutti gli orizzonti culturali pertinenti.

### 3.0. L'analisi estetica.

In 0.3.1-2. avevamo stabilito una relazione tra le finalità dell'espressione umana ed i limiti funzionali della lingua come sistema, mostrando come l'uomo abbia tentato di superare tali limiti mediante il "linguaggio" come espressione artistica.

3.1. Eco (1975, 3.7.sgg.) compie un assetto del "testo estetico" dal punto di vista semiotico, assetto sostanzialmente convincente ma sempre nell'ambito della "significazione organizzata". Esiste però qualcosa che va oltre.

3.2. Croce, e dopo di lui Vossler, Spitzer e altri, affermano in sintesi che "l'arte è conoscenza che si realizza, oltre l'intelletto nella intuizione". Questa è già forma prima di essere espressa ed a maggior ragione nell'atto della "espressione".

Cassirer (1922 e 1923-1929) definisce il simbolo come punto di contatto tra la coscienza e la realtà, quale mezzo di "ridurre la conoscenza ad unità pensabile". E si distingue da

Croce perchè tien conto dell'esperienza fenomenologica del rapporto tra l'uomo e il mondo oggettivo, mentre Croce persegue la concezione soggettiva, neo-idealista, delle attività dello spirito.

3.3.1. Verso il medesimo oggetto di ricerca muove Jakobson in "Linguistica e poetica" (1958). Egli vede nel linguaggio sei funzioni (tutte rintracciabili senza sforzo nei sintagmi camuni): referenziale (o denotativa); espressiva (o emotiva); conativa (o imperativa); fatica (mirante a stabilire o mantenere la comunicazione); metalinguistica (o di verifica della corretta ricezione); poetica (messa a fuoco del messaggio in quanto tale) che domina sempre le altre perchè sola può assicurare con tutti i mezzi disponibili (v.2.4.) la pienezza del messaggio stesso.

3.3.2 Come si riconosce empiricamente la funzione poetica?

Jakobson ricorda i due processi fondamentali di costruzione del messaggio: selezione e combinazione.

.la selezione avviene tra termini alternativi, intersostituibili, per similarità (metafora);

.la combinazione, per contiguità (sineddoche, metonimia) la "radice" delle quali non è intersostituibile.

L'atto poetico consiste nella sovrapposizione della similarità alla contiguità. Ad es., nel canto nuziale russo (qui adeguato per semplificazione dallo scrivente):

"Un lucente falco volava oltre le colline  
un fiero cavallo galoppava verso la corte  
un baldo giovane si dirigeva verso l'atrio  
Vassilj avanzava verso il maniero".

Il soggetto è sempre Vassilij, lo sposo. Il "lucente falco" è decisamente metafora. Il "fiero cavallo" è ad un tempo metafora (della forza virile dello sposo) e metonimia (cavallo sposo formano un'unità significativa, il primo anticipa il secondo). La funzione di queste due figure retoriche è di trasformare un messaggio reale, certo e univoco, in un messaggio più ampio, ambiguo, polisemico, simbolico, creando nel percipiente un'emozione che inizia già da quello che Eco (1975-3.7.2) definisce "orgasmo interpretativo".

Trasferendo il criterio ad es. a Bagnolo 2 (fig.10), in via del tutto ipotetica e non senza fantasia, constatiamo nel sintagma costituitosi per "accumulazione" accostamenti costanti: il sole radiante con il collare femminile rovesciato che sembra volgersi al sovrano che lo domina dall'alto; l'ascia superiore (con probabile bietta di fissaggio accostabile a simbolo fallico) che domina l'ascia inferiore di fattura ed immanicatura diversa. Dei due bòvidi il più vicino in apparente eiaculazione fecondatrice, mentre l'uomo presenta evidente il tratto virile (l'altro

almeno evidenti (bòvide non presenta segni sessuali). Il tutto circondato da capridi, volpi, cani festanti. Sembreremmo in presenza di tre hieròi gamoi, connubii sacri: una personalità femminile altolocata con il cielo; un'ascia virile con una femminile; il toro con la Terra.

Ma ogni grafema, nel complesso metaforico, ha anche aspetto metonimico: proprio: il registro supremo e le asce simboli del potere sovrano (come in Roma, secondo il "principio delle tre funzioni" di Dumézil), i pugnali simbolo del potere militare; l'uomo con l'aratro del potere economico: Jupiter, Mars, Quirinus, il tutto in aura festosa e maestosa nella compostezza dei monemi. E certamente anche questi personaggi camuni avevano un nome che ancora ci sfugge.

3.4. Riteniamo indispensabile, da ultimo, presentare uno studio di Lévi-Strauss (1955) "La struttura dei miti". A questo l'autore aveva fatto precedere nel 1949 un altro articolo: "L'efficacia simbolica", analizzata specialmente nella magia. E' noto già da Freud, Bergson, Jung ecc. come, nel sogno, processi e blocchi si snodino secondo criteri di "similarità" e di "contiguità", valorizzati da Jakobson nella patologia e poi nella teoria generale linguistica.

Fornari, in "Simbolo e codice" dà del sogno una caratteristica-chiave: l'uomo lo sente in sè, ma altro da sè. Il sogno fa parte delle attività mitopoietiche dell'uomo.

Jakobson cerca di definire a sua volta il mito da vari punti di vista:

"è nel linguaggio, ma al di là del linguaggio",

"si avvicina ad avvenimenti lontani nel tempo, ma che formano strutture permanenti, valide per il passato, il presente, il futuro",

"si distingue dalla poesia perchè questa è intraducibile.. il mito è sempre valido, in qualunque lingua sia tradotto"

"ogni mito è un racconto, formato da grandi unità costitutive che Lévi-Strauss denomina "mitemi". A loro volta questi constano di segmenti inferiori che si distinguono in categorie secondo "fasci di relazioni", e porta ad esempio una delle varianti più note del mito di Edipo.

Qui non possiamo addentrarci nell'analisi, osserviamo però che anche il sintagma camuno costituisce un mitema, come rema irripetibile nella sua originalità, data da componenti in parte irripetibili, i monemi-semantemi (linguaggio), in parte rientranti nell'area del paradigma o del codice, quindi intercambiabili: i grafemi-sememi ed i morfemi-semi. Anche questo è uno studio affascinante che può dare risultati insperati sul piano della decodificazione e quindi della storia comparata delle culture.

3.5. Con questi criteri possiamo paragonare ad es. il passaggio da fasi mitiche (Periodi camuni II e III) a fasi epiche nel bronzo finale e nell'età del ferro (fig. 12-13), quando l'immagine sem-

bra raffigurare non più un dio ma un eroe.

Mi auguro di aver abbozzato in questa indagine sintetica una "griglia di categorie formali, semantiche, estetiche" che, verificata sul campo ed opportunamente perfezionata, possa fornire un metro unitario di classificazione e valutazione per le manifestazioni figurative preistoriche, con gli sviluppi positivi prevedibili.

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

### Bibliografia (essenziale)

- .Bally, Charles: *Linguistique générale et linguistique française*"  
Berne, 1965
- .Bloomfield, L.: *Le langage*, Paris 1970 (1933)
- .Bremond, Claude: *Logica del racconto*. Milano 1977 (1973)
- .Cassirer, Ernst: *La forma del concetto nel pensiero mitico*, Mil. 1929
- . -do- : *La filosofia delle forme simboliche*, Mil. 1929
- . -do- : *Linguaggio e mito*, Milano, 1961 (1959)
- o.Chomsky, Noam : *Le strutture della sintassi*, Bari 1970 (1958)
- .Dumézil, Georges: *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966
- . -do- : *Mito e epopea*, Milano 1982 (1968)
- .Eco, Umberto : *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975
- .Eliade, Mircea : *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1966
- .Fornari, Franco: *Simbolo e codice*, Milano, 1976
- .Greimas, A.J. : *Del senso*, Milano 1974 (1970)
- .Jakobson, Roman: *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966 (1963)
- .Hjelmslev, Louis: *I fondamenti della teoria del linguaggio*,  
Torino 1968 (1961)
- .Leroi-Gourhan: *Il gesto e la parola*, Torino 1977 (1964)
- .Lévi-Strauss, C.: *Le strutture elementari della parentela*,  
Milano, 1969 (1947)
- . -do- : *Antropologia strutturale*, Milano, 1966 (1958)
- .Martinet, André : *Elementi di linguistica generale*, Bari 1966 (1961)
- . -do- : *Economia dei mutamenti fonetici*, Torino 1968 (1955)
- .Mauss, Marcel : *Teoria generale della magia*, Torino 1965 (1950)
- .Ogden, R.G., Richards, I.A.: *Il significato del significato*  
Milano, 1966 (1923)
- .Révész, G. : *Origine et préhistoire du langage*, Paris 1950 (1939)
- .Ries, Julien : *Les chemins du sacré dans l'histoire*, Paris 1985  
Milano, 1981 orig.
- .Propp, Ja. Vladimir: *Le radici storiche dei racconti di fate*  
Torino 1972 (1946)
- . -do- : *Morfologia della fiaba*, Torino 1966 (1928)
- .Saussure, F. : *Corso di linguistica generale*, Bari 1967 (1916)
- .Trubeckoj, Nicolaj S.: *Fondamenti di fonologia*, Torino 1971 (1958)

N.B. Sono qui ovviamente sottintese tutte le pubblicazioni del  
Centro Camuno di Studi Preistorici e di Emmanuel Anati.

o.Croce, Benedetto: *Estetica*, Bari 1950 (1902)



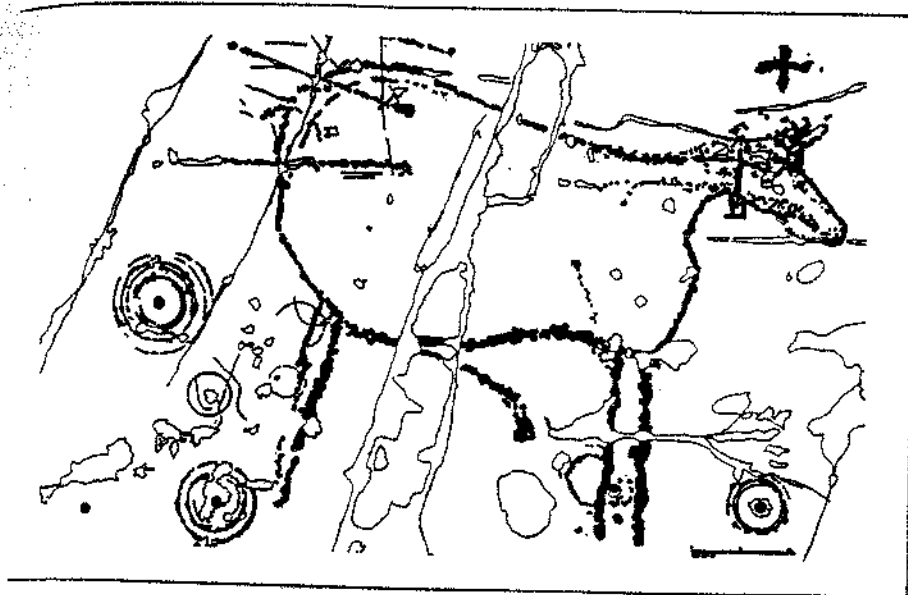
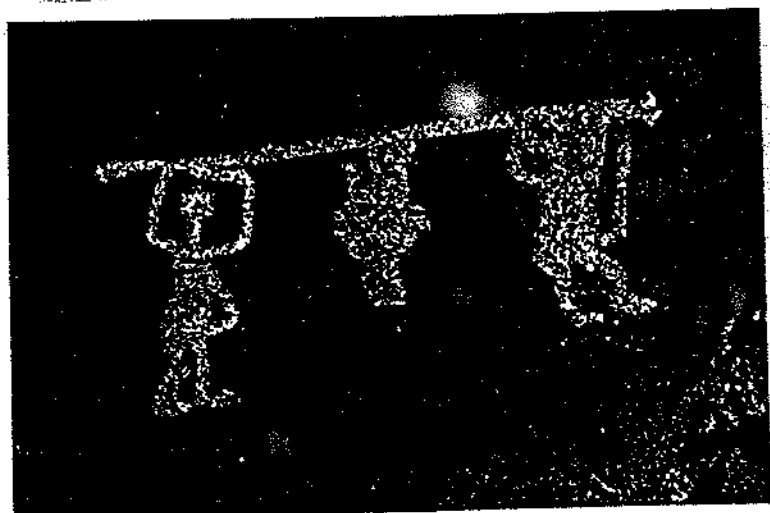


Fig.1

Figura di cervide della roccia n. 6 di Luine (lunghezza m. 1,40).  
 L'animale appare ferito da due frecce o corte lance.  
 Sul corpo ha delle linee che sembrano rappresentare l'esofago  
 e lo stomaco; questa "rappresentazione a raggi x" è comune  
 nell'arte dei popoli cacciatori evoluti, che aggiungono alla  
 figura alcuni elementi ritenuti essenziali, dettati dalle loro  
 nozioni di anatomia. Il collare rappresentato al collo  
 potrebbe evidenziare un tentativo di addomesticazione  
 del cervide.

12



← Fig.2

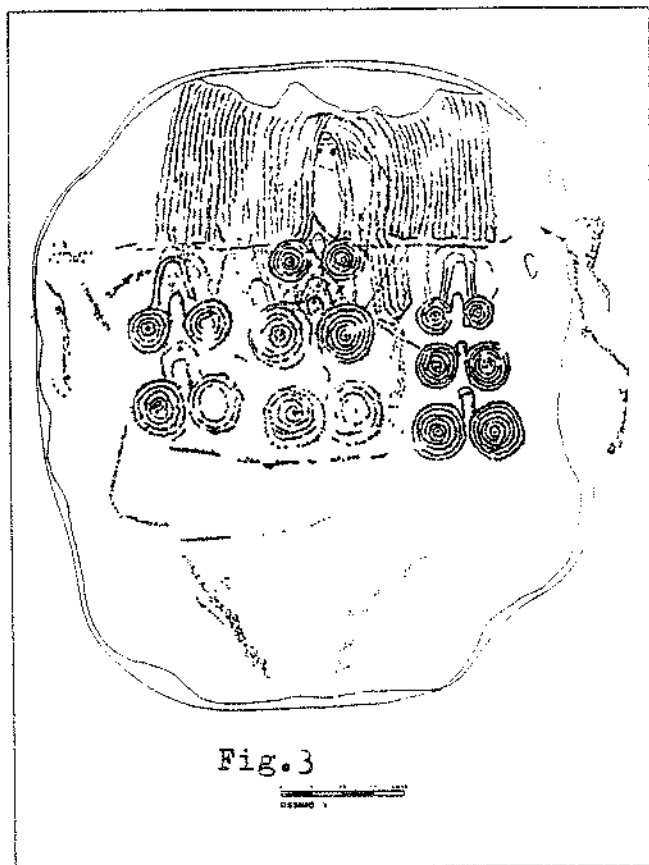
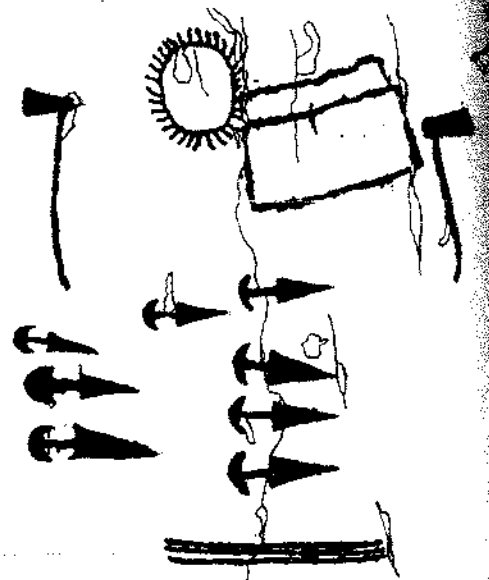
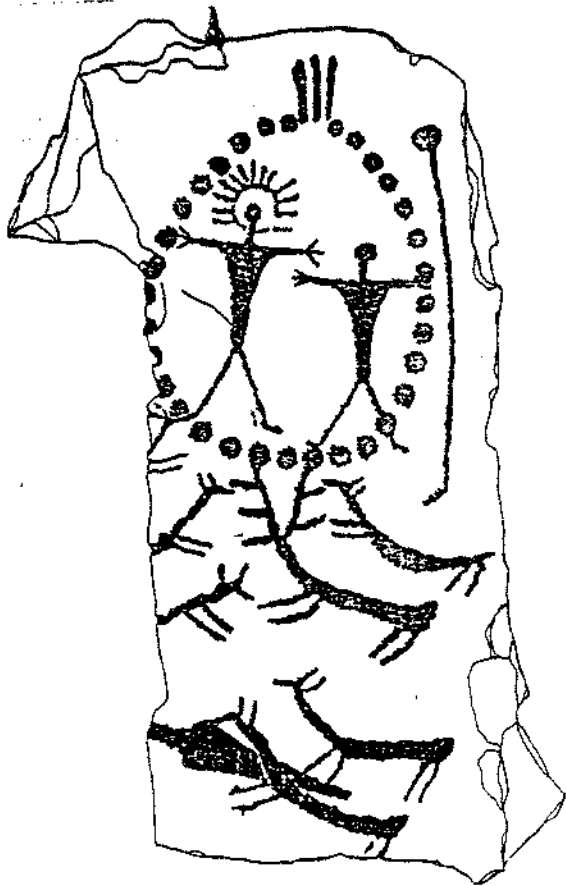


Fig.3

5)

39



Rilievo della statua-menhir Bagnolo I. Composizione simbolico-religiosa. Esempio classico delle composizioni monumentali di Valcamonica. Il disco solare appare come la "faccia" della divinità. Ai lati, le due asce sembrano rappresentare le braccia. Al centro vi sono otto figure di pugnali, più sotto, tre linee parallele che hanno la funzione bivalente di "cintura" e di "fiume" o "acqua". Periodo III-A, Calcolitico (3.200-2.500 a.C.).

Fig. 4

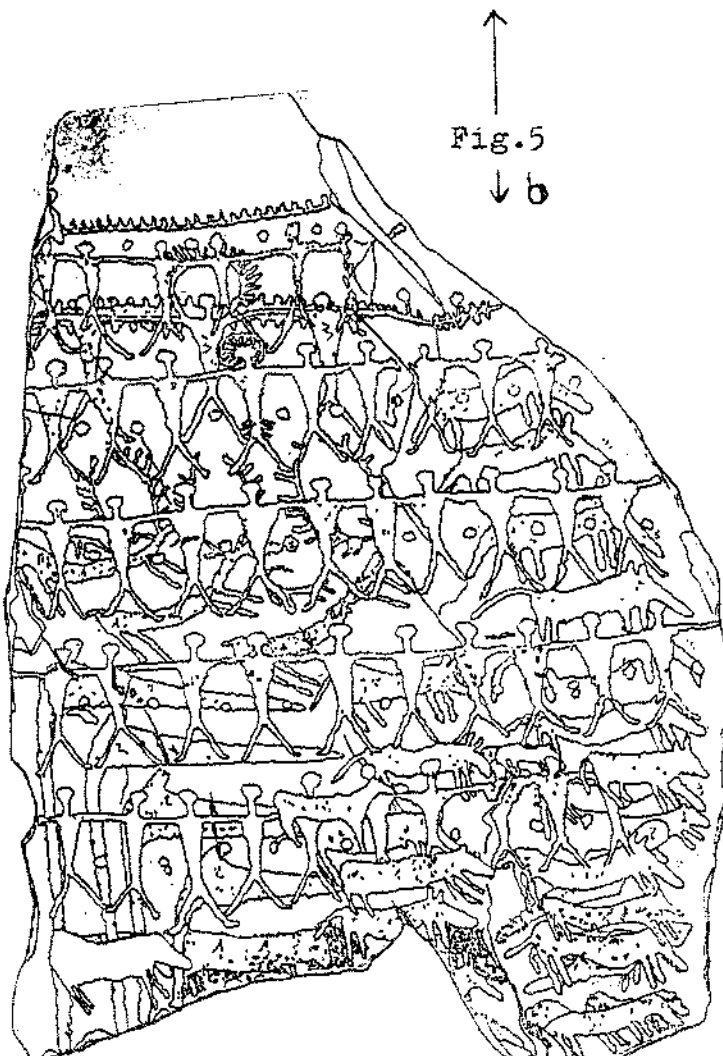
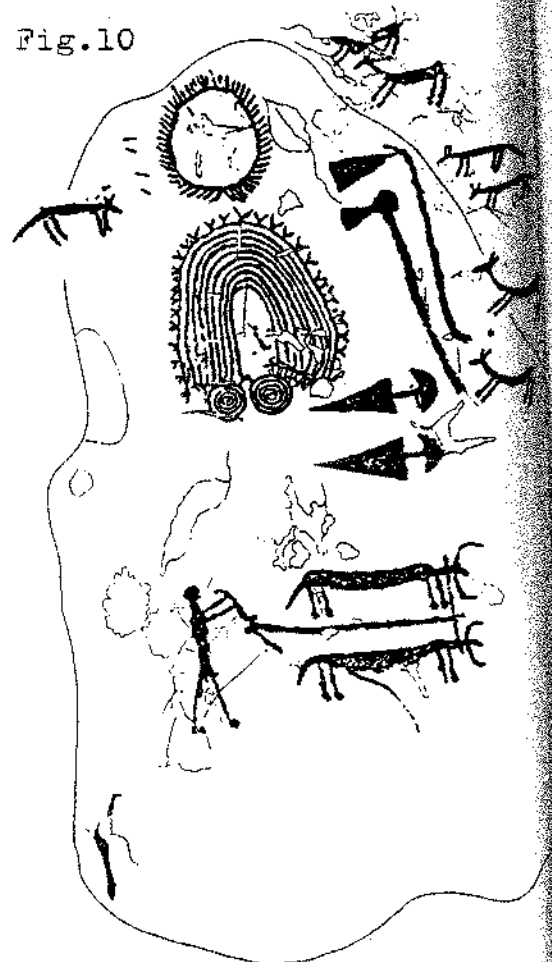


Fig. 5

Fig. 10



La statua-menhir Bagnolo II. Composizione simbolico-religiosa. Vi sono rappresentate due asce, due pugnali, un disco solare, un pettorale a linee parallele, un pendaglio ad occhiate e alcuni animali. Più sotto si vede un aratro guidato da un personaggio e trainato da due buoi a grandi corna. Bagnolo di Malogno. Questo genere di monumenti costituiscono la più antica documentazione sulla presenza di concetti



Fig. 6

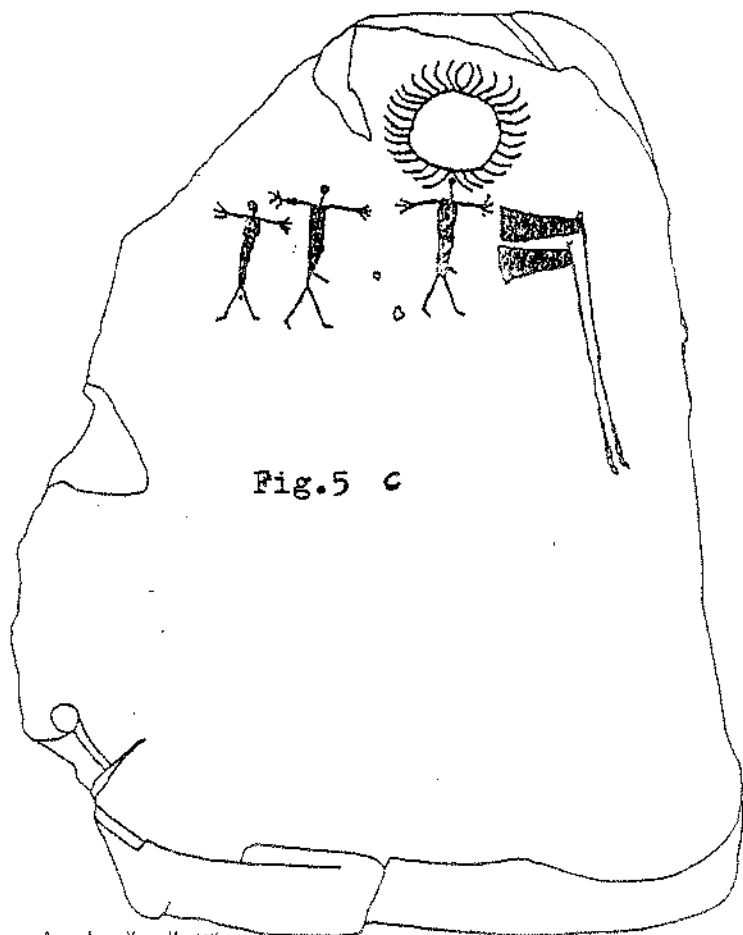
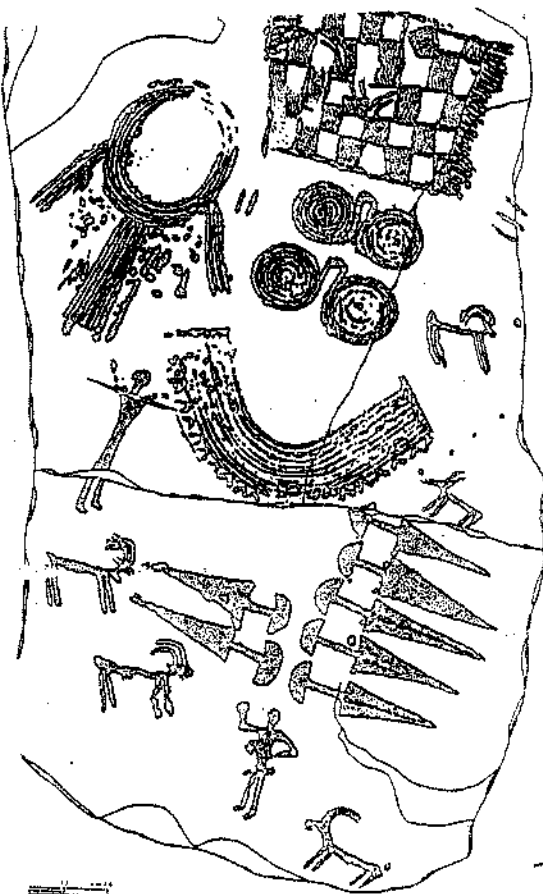


Fig. 7

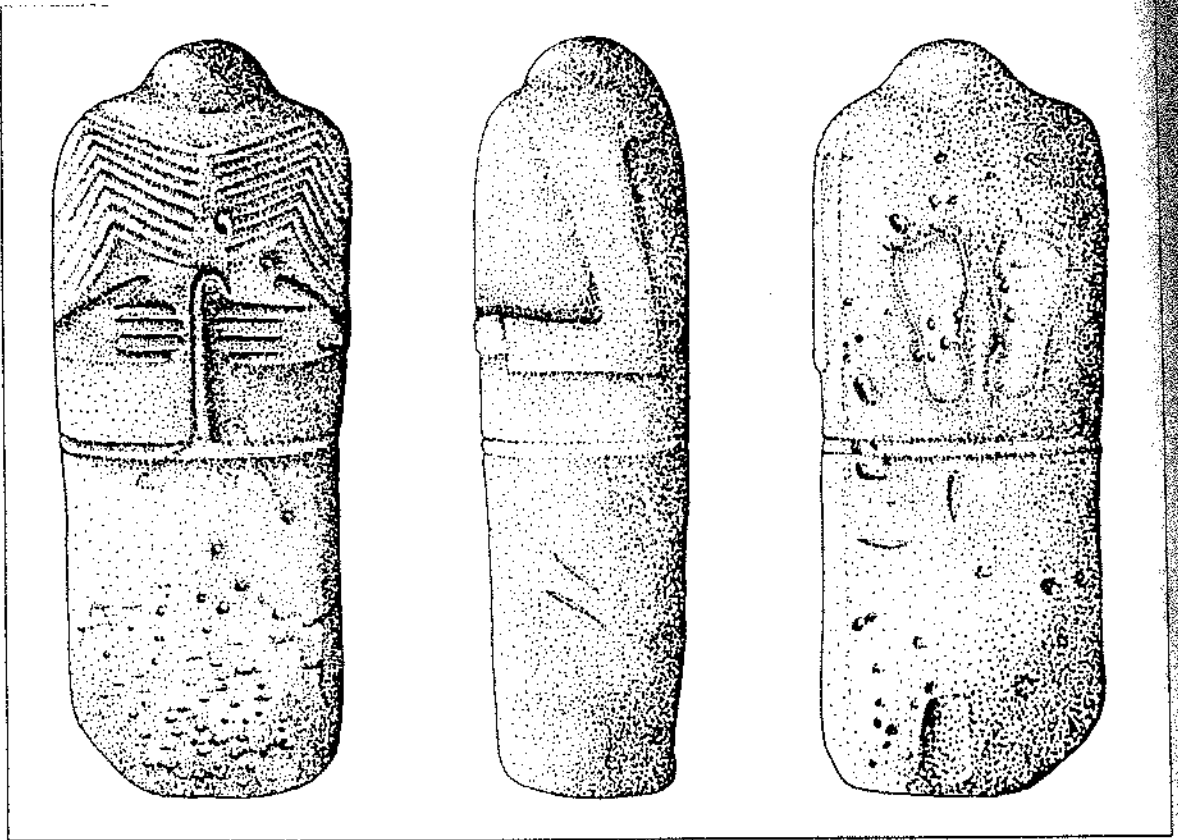
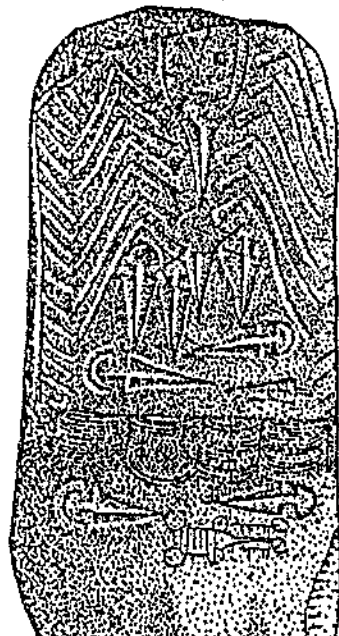


Fig. 19 - Stele from Novocerkassk (Rostov), USSR, showing the overlapping of two phases. The hands on side 1 and the arms visible on the lateral side, appear to have been added upon a more hermetica iconography of an earlier phase.

Fig. 9

Fig.8



- Torrejon el Rubio  
Estremadura  
bronzo finale

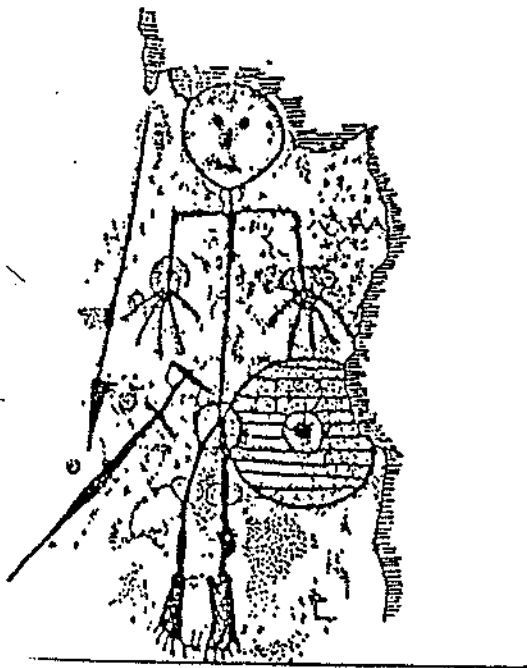
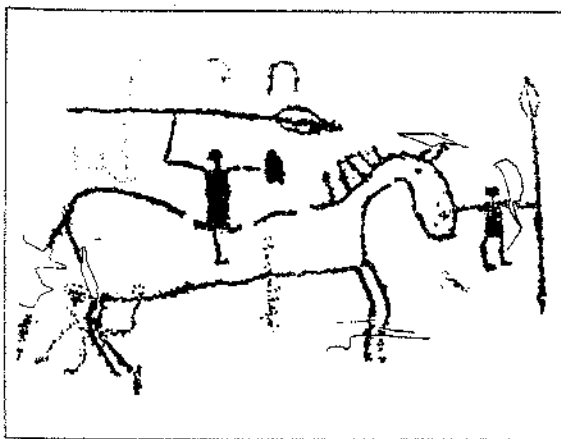
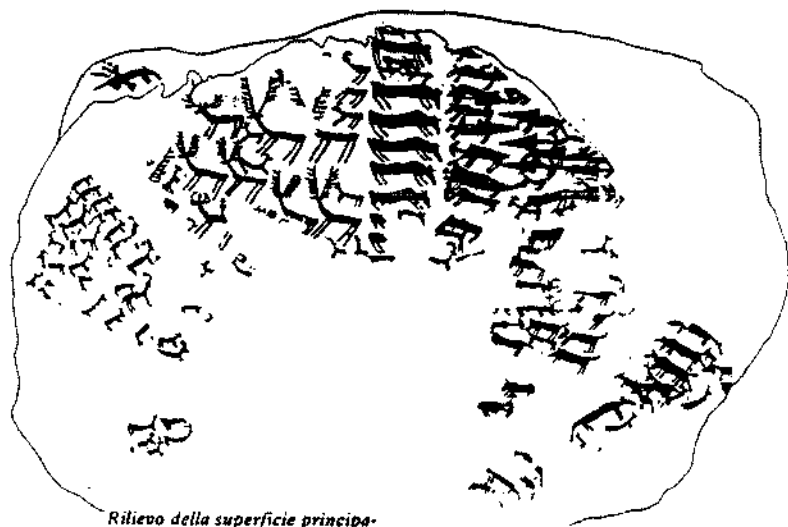


Fig. 12

Fig. 13



Eroe a cavallo, servito da un personaggio che conduce il cavallo per la briglia. Ovviamente i due personaggi appartengono a due diverse classi. Foppe di Nadro, raccia 27. Periodo IV-D (Media età del Ferro: 750-500 a.C.).



Rilievo della superficie principale del 1° Masso di Cemmo. Vi sono in sovrapposizione quattro fasi del Periodo III-A (Calcolitico: 3.200-2.500 a.C.).

Fig. 11

**DESCRIBING AND INTERPRETING PREHISTORIC PICTOGRAPHS AND ENGRAVINGS**

BOUISSAC Paul, Canada

1. The situation

Prehistoric populations have left numerous iconic representations and other graphic signs painted on, or engraved in mineral and bone supports which have persisted until today. In 1984, 144 main areas containing significant concentrations of such remnants - to which prehistorians usually refer as "rock art" - had been discovered in 77 countries spread over the five continents (Anati 1984). Since then new finds have kept enriching the visual archives of prehistoric humans, which, according to current dating techniques, span approximately 40,000 years. (See Anati 1989)

Early prehistorians, a century or so ago, could formulate interpretive hypotheses based upon the direct observation of the relatively small number of pictographs and other signs which had been discovered in caves and through exploratory excavations. By contrast, the mass of data - numbering in the millions - which is now available makes such an approach methodologically impractical and theoretically unproductive. It is obvious that only a computerized database can provide researchers with an operational access to these archives and that only appropriate software programs can serve as tools of investigation. It should be emphasized that such a database is essential for the actual preservation and protection of these remnants while keeping pace with new discoveries; it is also worth noting that the relevance of the information thus collected goes far beyond the interest of prehistorians and archaeologists and extends for instance to evolutionary biologists, geographers, paleontologists, climatologists, anthropologists, demographers, and humanists preoccupied with the elusive roots of human cultures. Naturally this list is not meant to restrict the potential domains of pertinence of "rock art" to these specialties but to show that the information provided by prehistoric pictographs and engravings addresses the concerns of an open range of disciplines and subdisciplines.

However, the efforts made over the last two decades toward establishing such a database have encountered seemingly untractable difficulties on both technical and political levels.

## 2. The problems

Political difficulties will not be addressed here. It will suffice to mention that it involves, among other aspects, budgetary priorities, interferences with national prerogatives, conflicts between preservation of art and economic developments and the like. Any endeavour of international dimension requires a consensus which may be easy to reach in principle but extremely difficult to translate into practical measures such as allocation of funds and efficient site protection. But even if these difficulties are overcome, the technical problems should first be solved before the goal of storing all relevant information concerning prehistoric pictographs and engravings could be achieved in a satisfactory manner.

The specific difficulties encountered in attempting to systematically describe rock art pertain to some more general problems which have been extensively tackled by visual semioticians, principally over the last three decades. It includes for instance: (1) the concept of iconicity and the measurement of its degrees on a scale going from direct imprinting to extreme schematization; (2) the delineation of the context and the issue of determining which contextual features should be considered pertinent to the description (and interpretation) of a given representation; (3) the uncovering of a syntactic system (if any) which determines the relationship created between collocated representations; (4) the quantity and quality of the collocating spatial structures; (5) the degree of conventionality of the representations and their pragmatic dimension; (6) the determination of the various levels of representation that may be co-present, with or without interacting functions (diacritic signs, emphasis, modalization, etc.); (7) the issue of whether or not a non-interpretive description is at all possible; (8) the presence of systemic constraints and the existence of marks whose absence may be as relevant as their presence; and so on.

It is obvious that if a database of prehistoric pictographs and engravings is to be of any significance for a vast and diverse constituency of researchers, it must contain a relatively detailed coding of the representations themselves in addition to their support, space and time coordinates. Usual characterization provided by prehistorians such as "group of Bovidae with hunter(?)" or



"pregnant(?) mare and tree-like morphs" may appear to be self-evident descriptions (with a coefficient of relative uncertainty) in view of the general conception that prehistorians hold about "primitive" cultures, but such interpretations are in fact very unsatisfactory because too much is taken for granted in these analytical procedures and because the gross distinctions they yield do not do justice to potentially crucial details. For instance, it is not inconceivable that rounded bellies may form a significant opposition with lean bellies on the level of a code, and have nothing to do with indicating pregnancy, or even use "pregnancy" as a metaphor. But once the description has focused the interpretive frame on the notion of pregnancy, it conjures up, almost automatically among most prehistorians, the idea of fertility rites. This in turn may restrict the interpretations of proximal representations: for instance, tree-like morphs may thus be perceived as signifying growth and vegetation, whereas such geometric structures might as plausibly refer to feathers, fish bones, particular plants - real or mythical - or abstract, arbitrary symbols with deictic or quantification values. The only way of finding out is to be able to probe and parse a large number of visual data coded with minimal cultural biases and in such a way that not only absolute but also relative positions are represented in the database.

The difficulties are truly enormous when one takes into account that most often there exist several layers of representations painted or engraved over extremely long period of time, that the contextual artifactual culture comprising all items made of soft material has totally disappeared, that the support itself may be only partially preserved, and that indirect evidence is exceedingly scant.

More than anybody else, prehistorians are deeply aware of these difficulties and of the rudimentary nature of their conceptual tools. The following excerpt is representative of the state-of-the-art specification of pictographs and petroglyphs for recording and cataloguing purposes:

"In describing the distribution and concentration of rock art we have adopted Dewdney's (1970b) definitions of Site, sub-site, Face and sub-Face and use the word Figure for a single rock art unit. The use of the terms morph, a catchall abbreviation for zoomorphic and anthropomorphic pictograph elements, and glyph, the comparable term for petroglyphs, has become fashionable. These terms are convenient particularly when a precise interpretation is to be avoided. The

description of sites and the figures of which they are comprised is not often straightforward, but varies from one researcher to another. Typically, a figure identification scheme for a given site is revised during subsequent research.

In Canada a comprehensive archaeological site designation scheme, developed by Borden (1952), is used for rock art sites. It is a grid reference system which is compatible with the National Topographic System maps (Surveys and Mapping Branch; Department of Energy, Mines and Resources). The system is based on blocks of 2° Latitude by 2° Longitude, which are divided into units of 0° 10' Latitude and 0° 10' Longitude. Each of these smallest units has a unique alphabetic code; sites within the unit are numbered sequentially as they are reported. For example, a shamanistic figure in the complex of Smith Channel between Hickson and Maribelli Lakes in Saskatchewan has the Borden designation HbNc-1:Face 14. (H= 56°-58° Lat.; b= 0° 10'-0° 20' Lat.; N= 104°-108° Long.; c= 20-0° 30' Long.; the site is actually at 56° 15' Lat. and 104° 28' Long.) Implementation of this system has greatly facilitated the recording and cataloguing of rock art sites." (Wainwright 1985:16) (emphasis added)

Although such systems of site designation are indispensable components of a database, their shortcomings with regard to the characterization of the pictographs themselves are all too obvious. The following project will attempt to solve, at least in part, the current difficulties encountered in describing and interpreting the visual archives of prehistoric humans.

### 3. The project

These issues were discussed in the context of a symposium organized by the Centro Camuno di Studi Preistorici (CCSP) and held at Lovere (Italy) in September 1989. In further correspondence with Professor Emmanuel Anati, Director of the CCSP, I proposed to form and coordinate a small group of specialists whose research bears upon visual semiotics, and who might be interested in tackling the problems involved in the description and interpretation of prehistoric pictographs and engravings in order to contribute to the establishment of a workable database. As it has been pointed out above, the immediate goal is not to interpret the data but to devise a coding system which will make the data both available to a large constituency of specialists and amenable to a great variety of inquiries. The first task will be, for each of the researchers involved, to

often produce within a year a position paper based upon a sampling of pictographs. The paper could include a review of the problems as each participant perceives them, a certain number of theoretical and methodological principles they would consider important for the implementation of the task, and tentative formal descriptions of some of the items in the sample. Those with special competence in Artificial Intelligence research, creations of database, expert systems, and the like, might want to specify what should be the requirements of these formal descriptions for the guidance of those who are used to operate on an intermediate level of abstraction, as it is often the case for visual semioticians whose early training was in linguistics, discourse analysis, art history, or architecture. Working papers would be circulated among the participants and, if the circumstances permit, several symposia could be organized in 1992 and 1993. Appropriate settings for such meeting could be the Centro Camuno di Studi Preistorici, the Toronto Semiotic Circle, the special interest group "Semiotics and Cognition" of the IASS, the Central Institute of Indian Languages, L'Association internationale de sémiologie de l'image. Preliminary discussions of the project have been conducted in the course of 1990 with specialists who have tentatively accepted to participate in this project. (see list attached)

Paul Bouissac

- Anati, Emmanuel (1984) The state of research in rock art. Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici. vol. 21 (13-56)
- \_\_\_\_\_ (1989) Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain. Paris: Albin Michel.
- Borden, C.E. (1952) A Uniform Site Designation Scheme for Canada. Anthropology in British Columbia. 3(44-48)
- Dewdney, S. (1970) Dating Rock Art in the Canadian Shield Region. Art and Archeology Occasional Paper. vol. 24. Toronto: The Royal Ontario Museum.
- Wainwright, Ian N.M. (1985) The state of research in rock art. Bolletino del Centro Camuno Di Studi Preistorici. vol. 22 (15-46)

Nold Egenter (Switzerland)

Barend van Heusden (The Netherlands)

John Kennedy (Canada)

Martin Krampen (Germany)

Jean-Marc Lemelin (Canada)

Mihai Nadin (U.S.A.)

Rik Pinxten (Belgium)

Roland Posner (Germany)

Don Preziosi (U.S.A.)

Fw/enande Saint-Martin (Canada)

Göran Sonesson (Sweden)

René Thom (France)

LO SMEMBRAMENTO E LA CADUTA DALL'ALTO:  
TRACCE DI CULTURA SCIAMANICA NELLE INCISIONI RUPESTRI

CITRONI Maria C., Italy

Nelle iniziazioni sciamaniche la salita verso l'alto, verso il cielo, ha un ruolo determinante. Frequentissimi sono infatti le ascese rituali di un palo o di un albero, i racconti di volo magico o di viaggi mistici in cielo, le esperienze estatiche di levitazione. Anche l'iniziazione al massimo grado sciamanico dei Sarawak comporta un'ascesa rituale, singolarmente seguita però da un'altrettanto importante discesa. "Sulla veranda si porta una grande tinozza, ai margini della quale vengono appoggiate due scalette; dandosi il turno durante tutta la notte, i maestri iniziatori fanno salire il candidato su una di queste scalette e lo fanno discendere dall'altra." ( 1 ) Ritroviamo il simbolo della salita-discesa anche nella cerimonia sciamanica dei Manasi.

In essa il dio trasporta con sé lo sciamano in cielo : " la sua partenza si accompagnò a scosse che fecero tremare le pareti del santuario... poco dopo la divinità ricondusse lo sciamano e lo fece cadere a testa in giù nel tempio." ( 2 ) Il cadere a testa in giù enfatizza la necessità della discesa :

Per lo sciamano allora è essenziale, anzi questa è la sua specifica funzione, collegare l'alto col basso, salire verso l'Uno, la cima della scala e della montagna per raggiungere la luce, ma anche scendere verso il due, la profondità, per entrare nell'oscurità.

Lo sciamano infatti deve riunire in sé i principi opposti, la sua stessa persona deve costituire una ierogamia per ristabilire simbolicamente l'unione del cielo con la terra, reintegrando in tal modo la comunicazione interrotta tra gli dei e gli uomini.

Non possono non venire in mente, a questo punto, le numerose incisioni rupestri di oranti rovesciati.

Emblematica, a questo proposito, è la roccia I4 del Roccolo di Naquane, in Valcamonica.



NAQUANE (VALCAMONICA)

Un cervo possente, dalle magnifiche corna, cavalcato da un uomo in stato di esaltazione estatica, è collocato fra tre oranti in piedi e due oranti capovolti, uno addirittura capitombolante come nell'iniziazione sciamanica sopra ricordata.

Un altro tema della tradizione sciamanica è però estremamente diffuso: quello dello smembramento iniziatico.

Oltre a Cina, India, Messico e zona Himalayana, miti, visioni e esperienze di questo genere ricorrono anche fra gli Aborigeni australiani, gli Esquimesi, i Pellerossa e in molte cultura africane.

Nel XIV secolo, durante un suo viaggio in Cina, Ibn Batutah fu testimone del seguente fatto.

Un giocoliere, gettata una lunga corda in alto, ordinò ad uno dei suoi apprendisti di salire lungo di essa. "Egli si arrampicò fino a che non lo tenemmo più. Il giocoliere allora lo chiamò tre volte senza ricevere risposta, allora afferrò un coltello, come se fosse incollerito, salì lungo la corda e scomparve anch'egli. Poi cominciò a gettare a terra una mano del fanciullo, quindi un piede, dopo l'altra mano, poi l'altro piede, il corpo e la testa. Discese ansimando, con gli abiti sporchi di sangue. Avendogli l'emiro ordinato quacosa, egli prese le membra del giovane e le riattaccò pezzo per pezzo. Ed ecco che il ragazzo si alzò dritto in piedi." (3) Miracoli di questo tipo fanno parte della tradizione della magia indù e del folklore irlandese, ma anche presso gli Aztechi in Messico, esisteva una categoria di maghi che, dopo essersi tagliati da soli in pezzi che mettevano sotto una coperta, ne uscivano quasi subito, di nuovo interi e dritti in piedi.

Del pari molti sciamani apprendisti assistono, come avviene in un rito tantrico Himalayano, il Tchöd, al proprio smembramento simbolico ad opera di spiriti o demoni.

E' possibile allora vedere nei precedenti racconti dei giocolieri e dei Sachiri-maghi, lo scenario di una iniziazione sciamanica desacralizzata. Ricordiamo ora che, secondo moltissimi miti sciamanici, agli albori dei tempi, la comunicazione tra la divinità e l'uomo, tra il cielo-alto e la terra-basso, era assicurata dalle immagini simboliche dell'albero, della corda, della scala, immagini che esprimono un'idea di verticalità, di assialità. Secondo questi racconti, però, a causa di una colpa dell'antenato mitico, il collegamento cielo-terra si interruppe, gli elementi di collegamento vennero tagliati.

Pensiamo ora che tra questi elementi verticali si può a buon diritto includere anche l'esemplare verticalità dell'uomo, dell'Homo Erectus, appunto. Torniamo ora ai precedenti racconti, ricordando che si parlava di ragazzi tagliati a pezzi, che cadevano al suolo dall'alto, o venivano nascosti sotto una coperta.

Bene, se analizziamo attentamente quest'ultima immagine, osserviamo che i pezzi si dispongono comunque <sup>in esemplare</sup> ~~orizzontalmente~~, sulla terra (e in modo disarticolato). La coperta è simbolicamente la coperta dei morti, ma dei morti non si dice che "escono con i piedi davanti", cioè in "assetto" orizzontale?

L'esemplare, assiale verticalità umana è stata allora, (come l'albero e la corda), tagliata in pezzi, è stata resa orizzontale.

Dall'Uno si è arrivati al molteplice, dall'ordine al caos.

L'orizzontalità della disarticolazione, una volta raggiunta, è però messa in antitesi con una nuova verticalità. Infatti il corpo fatto a pezzi manifesta subito dopo la sua resurrezione stando "dritto in piedi".

La verticalità maschile simbolo di vita deve coniugarsi con l'orizzontalità femminile simbolo di generazione e di morte.

Ma da questa unione di verticale e orizzontale non nasce una croce?

Si riveda l'incisione del roccolo di Naquane. Non a caso tra gli oranti diritti e quelli rovesciati è stato posto il cervo cavalcato: la struttura di quest'ultima figura è infatti una croce, risultato dell'incontro tra l'uomo verticale e il corpo orizzontale del cervo.

Le tradizioni sciamaniche dichiarano allora con queste immagini la necessità per gli iniziandi dell'esperienza e dell'integrazione dei concetti opposti di salita e discesa, di totalità e divisione, di verticalità e orizzontalità, di maschile e femminile, di mente e corpo.

L'ottenimento della vera maturità umana comporta l'esperienza dell'ascesa verso l'Uno (il sole, l'intelligenza, la sintesi) e della ridiscesa verso il Due (la terra-luna, il corpo-inconscio, la molteplicità).

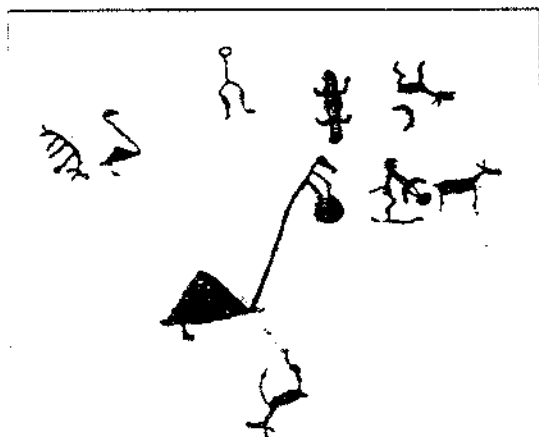
Solo allora nascerà il vero Homo Erectus.

Infatti queste esperienze iniziatiche raggiunte in stato estatico, per lo più dopo una lunga immersione in suoni e canti ossessivamente ripetuti, vogliono significare una morte simbolica del vecchio individuo non iniziato ancora "diviso", perchè segnato dalla separazione fra i sessi e dalla separazione dalla terra e dal cielo.

Durante il training iniziatico è allora indicato qual'è il percorso da seguire per superare la dualità della separazione: l'esperienza della salita e l'esperienza della discesa, attuata anche mediante lo smembramento o l'amputazione simbolica.

Dopo l'esperienza dell'Uno e del Due, l'iniziando viene "ricostruito" magicamente, rinasce iniziato al segreto della totalità.

Vediamo ora in due scene tratte dalle incisioni rupestri del lago Onega, nella Carelia sovietica, un chiaro esempio di questo percorso iniziatico.



A - LAGO ONEGA (CARELIA SOV.) B - LAGO ONEGA (CARELIA SOVIETICA)



Nell'immagine A), in alto, in posizione mediana, si nota un uomo senza braccia, intorno a lui animali che cadono verso il basso e cigni dal collo lunghissimo, evidente indicazione di una salita verso l'alto.

Si noti che per due volte è rappresentato nella caduta verso il basso, l'asino, simbolo della luna e quindi del femminile.

In contrapposizione alla caduta dell'asino lunare, un cigno allunga insistentemente il suo collo verso l'alto, fino ad afferrare il sole, simbolo dell'Uno, del maschile.

A destra una piccola figura antropomorfa rappresenta l'iniziato che ha raggiunto la totalità: tra le sue braccia trattiene il crescente lunare, le sue mani afferrano il sole.

Nell'immagine B), in posizione mediana abbiamo un cigno decapitato, a destra i colli lunghissimi dei cigni indicano l'alto, la salita, mentre a sinistra il falmine serpentino indica la discesa.

Concludiamo, a verifica della nostra tesi, con una composizione da Dos Guli, Valcamonica, risalente all'antica età del bronzo.



Qui un pugnale in posizione mediana indica probabilmente la relazione tra i sessi, ai suoi lati infatti si trovano una figura maschile, in alto, e una figura femminile in basso.

Ma il pugnale allude probabilmente anche allo smembramento che prelude alla ricomposizione in unità androgina.

La figura femminile in basso infatti è capovolta, e testa giù, ad indicare come nelle precedenti immagini, la necessità della discesa, del viaggio verso l'oscurità del dentro.

Ma questa figura femminile ha grandi mani che testimoniano il tenimento della conoscenza antica e con essa dei poteri dati dalla totalità.

Dos Guli, Valcamonica (da E. Ahati, I Camuni, Mi, 1982)

1) M. Eliade, Lo sciamanesimo, p. 110

2) Ibidem, p. 121

3) M. Eliade, Le Chamanisme, p. 380.

LA DIFFUSION ET LES PARALLELES DES FIGURINES ANTHROPOMORPHES  
DANS LE NÉOLITHIQUE DE LA ROUMANIE

COMSA Eugen, Romania

Section 1-2

L'une des principales expressions artistiques du néolithique roumain reste, sans doute, la plastique anthropomorphe (terre cuite, os, marbre, or et cuivre) liée au culte de la fécondité.

Au début du néolithique inférieur, on constate le développement d'un important processus de diffusion des communautés humaines, rayonnant du sud-ouest de la Péninsule balkanique suivant une progression graduelle vers le nord. Quelques-uns de ces groupes humains arrivés au bord du Danube finirent par traverser le fleuve en Olténie: il s'agit des premières communautés de la culture Cîrcea.<sup>1</sup> Au fil des âges, ces communautés couvrirent l'Olténie et traversèrent, en fin de compte, les Carpates méridionales (en longeant le cours de l'Olt), pour essaimer en Transylvanie jusqu'à Gura Baciului.<sup>2</sup> De toute évidence, ce sont ces communautés qui déclenchèrent la diffusion du culte de la fécondité en territoire roumain. Preuves en ce sens sont les figurines anthropomorphes schématisées mises au jour par les fouilles du premier horizon de Gura Baciului,<sup>3</sup> sans négliger aussi le témoignage des figurines et des fragments de vases anthropomorphes trouvés sur le site de Cîrcea.<sup>4</sup>

Peu après, un processus similaire a eu lieu dans un espace encore plus vaste: la diffusion, d'abord au Banat, à proximité du Danube, des communautés culturelles Starčevo-Criș,<sup>5</sup> dont le culte de la fécondité est attesté par l'utilisation de toutes sortes de figurines féminines en terre cuite. Toujours le temps aidant, l'ex-

pansion de la culture Starčevo-Criș englobera toute la Transylvanie, y compris ses contrées septentrionales.<sup>6</sup> De là, ses communautés essaïmeront vers l'est aussi, à travers les défilés des Carpates orientales, rayonnant dans la majeure partie de l'espace moldave, qui nous fournira également un lot de figurines diverses.<sup>7</sup>

Un autre groupe de communautés Starčevo-Criș pénétrera, partant du Banat et suivant la route du Danube, à travers les Portes de Fer, en Olténie. Elles pousseront, d'ailleurs, jusque dans le nord de la Munténie.<sup>8</sup> On est donc en droit d'affirmer que c'est par l'intermédiaire des communautés culturelles Starčevo-Criș que se développe la deuxième étape du processus de diffusion du culte de la fécondité dans la majeure partie du territoire roumain. Ajoutons aussi qu'il y a des parallèles notables entre les figurines caractéristiques de cette culture et celles des zones limitrophes de la Roumanie au sud-ouest et à l'ouest.

Sur la fin du néolithique inférieur une nouvelle vague de population se dessine dans le sud de la Péninsule balkanique. Elle est illustrée par deux nouvelles cultures, du reste apparentées. La première, la culture Dudești, venue du sud du pays, s'est développée surtout dans la plaine du Danube,<sup>9</sup> attestée, entre autres, par diverses figurines et vases antropomorphes reproduisant notamment des silhouettes féminines agenouillées.<sup>10</sup> La seconde culture en question est celle dite Vinča. Ses communautés sont entrées d'abord par le sud-ouest (le Banat),<sup>11</sup> d'où elles ont rayonné jusque dans le sud-ouest de la Transylvanie<sup>12</sup> et l'ouest de l'Olténie.<sup>13</sup> Relativement nombreuses, les figurines de Vinča comportent différents types.<sup>14</sup> Compte tenu de ce que dans la plupart des cas elles se présentent le visage caché sous un masque,<sup>15</sup> il est à supposer que les pratiques magico-religieuses de cette culture usaient des masques - au point même que chaque phase de développement se caractérise par un masque typique.

Notons que la durée prolongée du développement de cette culture lui a permis d'exercer son influence sur les cultures voisines. Un témoignage en ce sens est apporté par la mise au jour d'une figurine au visage caché sous un masque triangulaire dans un site de la culture Boïan, phase Bolintineanu, de Munténie<sup>16</sup>. Cette pièce suggère un certain parallélisme dans le domaine des manifestations magiques et religieuses de l'époque, attesté aussi par l'utilisation des masques dans l'espace culturel de la céramique rubanée de Moldavie, comme le prouve un fragment de poterie qui lui est typique<sup>17</sup>.

Au néolithique, la Péninsule balkanique s'avère un véritable réservoir de populations, qu'elle déverse par vagues successives; en effet, l'une de ces vagues longera, partant du sud-est de la péninsule, le littoral pontique, jusqu'en Dobroudja. Il s'agit du groupe des communautés de la culture Hamangia<sup>18</sup>, fixées jusqu'à la fin de leur évolution dans l'espace compris entre le Danube et la Mer. Leurs figurines sont typiques, avec un grand sens artistique<sup>19</sup>, ainsi qu'en témoigne le célèbre couple du "Penseur" et de sa compagne, de la station Hamangia-Cernavodă<sup>20</sup>. A relever le parallélisme entre le "Penseur" et quelques figurines reproduites dans la même position, trouvées dans une station Prékucuténi II - III à Tirpești<sup>21</sup> et dans la station de type Aldeni II explorée à Vulcănești<sup>22</sup> (Bessarabie). Si ce parallélisme est le fait de l'influence exercée par la culture Hamangia, il est d'autant plus intéressant de constater que malgré leur proche voisinage sur le Danube, il semble que les deux grandes cultures Boïan et Hamangia n'ont pas subi d'influence mutuelle.

Vers la fin de la phase Boïan-Giulești, les communautés culturelles respectives se sont mises en mouvement vers le nord, dans les limites du territoire roumain, ce qui les a conduites dans le sud-est de la Transylvanie<sup>23</sup>, ainsi que - et surtout - vers le nord-est, en Moldavie occidentale et méridionale<sup>24</sup>. Le mélange, dans cette

zone, avec les communautés culturelles de la céramique rubanée devait donner naissance à la culture Précucuténi<sup>25</sup>, qui s'est manifestée comme particulièrement dynamique au cours de ses II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> phases de développement<sup>26</sup>. Une grande expansion vers le nord-est et vers l'est allait conduire les communautés Précucuténi jusqu'aux environs de Kiev, permettant la diffusion dans l'espace ainsi couvert de leurs croyances et traditions, illustrées par la présence sur les lieux des figurines spécifiques. Une autre expression de ce dynamisme exceptionnel a été leur pouvoir d'assimilation des autres communautés néolithiques rencontrées en chemin et l'influence qu'elles ont exercée sur leurs voisines, dans le domaine magique et religieux.

Un dynamisme égal, manifestant lui aussi une grande propension à diffuser et imposer les coutumes et traditions des communautés respectives, allait mettre fin à l'utilisation des figurines anthropomorphes dans les contrées méridionales du pays. Il s'agit de la force dynamique des communautés habitant le sud-est de l'espace roumain et appartenant à la phase de transition de la culture Boian vers la culture Gumelnița, qui de Munténie déversèrent en Dobroudja, s'emparant du territoire des communautés Hamangia, qu'elles ont assimilées en partie<sup>27</sup>. Vers l'ouest, les communautés de cette phase de transition poussèrent jusqu'au cours du Jiu, dans la région habitée auparavant par les communautés culturelles Vădăstra<sup>28</sup>. Cette phase culturelle de transition était illustrée par des figurines en terre cuite d'un dessin et d'un décor caractéristiques, mais aussi par des figurines en os<sup>29</sup>, anthropomorphes très schématisées, qui servaient de pendants suspendus au cou des femmes et des filles de la communauté.

Une période de stabilité ethnique et culturelle s'installa pendant le néolithique supérieur dans la majeure partie du territoire roumain. Ce calme devait rendre possibles des contacts é-

troits entre les communautés des différentes cultures, de sorte que certaines pièces culturelles typiques ont pu se transmettre d'une zone à l'autre jusqu'à la périphérie de l'espace concerné.

Les figurines en terre cuite, dont quelques-unes joliment ornées, connurent une grande vogue dans l'espace culturel des communautés Gumelnița<sup>30</sup> (en Munténie et Dobroudja). Ayant poussé loin au sud du Danube, une partie des communautés Gumelnița sont entrées en contact direct avec les communautés néolithiques des abords de l'Égée, chez lesquelles elles empruntèrent certaines catégories de figurines, diffusées ensuite dans tout leur territoire. Ce fut le cas des figurines de marbre.<sup>31</sup> Quant aux figurines en os, analogues à celles de marbre, chaque phase de la culture Gumelnița manifesta sa prédilection pour certaines formes et motifs ornementaux.<sup>32</sup> De telles pièces ont été relevées aussi dans les stations de type Sălcuța<sup>33</sup> et dans le sud-est de la Transylvanie, au sein des communautés culturelles Cucuténi<sup>34</sup>. Leur présence s'expliquerait par les mariages entre conjoints appartenant à des communautés différents: les femmes appartenant à des communautés Gumelnița les auraient importées. Un trait à retenir comme éloquent des figurines en terre cuite ou en os mises au jour dans les territoires des cultures Gumelnița et Sălcuța est le tatouage. En effet, dans bon nombre des cas, leur visage est marqué par une rangée de piqûre disposées sur le menton.<sup>35</sup> C'est un autre témoignage du parallélisme des catégories de figurines en usage dans les deux cultures mentionnées.

Le parallélisme des figurines anthropomorphes en terre cuite appartenant à des cultures différentes est également soutenu par les témoignages des figurines appartenant aux communautés de la culture Petrești, épanouie dans le sud-ouest de la Transylvanie.<sup>36</sup> Leurs figurines offrent nombre d'éléments analogues à ceux présentés par les pièces du même genre des cultures voisines.

Vers cette même époque sont attestées au nord du Danube  
sieurs figurines d'or (très schématisées), à porter suspendues  
cou.<sup>37</sup> Il s'agit d'une influence méridionale: ces pièces ont été  
briquées dans de l'or des gisements thraces. Leur diffusion dans  
les aires culturelles Gumelnița et Sălcuța s'est effectuée par  
de l'est de la Péninsule balkanique. Elles se sont propagées au  
loin, jusque dans les contrées occidentales de la terre roumaine  
et même au-delà vers l'ouest, tout d'abord par l'intermédiaire de  
dernières communautés de la culture Vinča, s'introduisant dans  
semble culturel Tiszapolgar-Bodrogkeresztur, attesté en Roumanie  
aussi (Crishana et Transylvanie).<sup>38</sup> Les études en laboratoire attes-  
tent que de telles figurines en or étaient confectionnées à l'épo-  
que en Transylvanie aussi, grâce aux mines des Alpes transylvaines.  
Intéressant à noter comme une conséquence des contacts entre les  
communautés de l'est de la Transylvanie et celles de Cucuteni A-  
Moldavie occidentale la présence d'une figurine d'or dans la sta-  
tion de Traian.<sup>39</sup>

Les données disponibles suggèrent que les figurines d'or a-  
vaient des prototypes méridionaux. Au fur et à mesure de leur dif-  
fusion, entraînant la création de quelques nouveaux centres de fa-  
brication, ces figurines perdirent les traits spécifiques des cul-  
res d'origine, s'adaptant à l'environnement local. Elles étaient formées prin-  
cipalement d'un corps, toujours circulaire, avec un prolongement  
pour la tête. De leur Midi d'origine, elles sont arrivées dans les  
contrées roumaines de deux manières différentes: soit au gré des  
contacts de proche en proche, entre les communautés culturelles  
Gumelnița (de l'est de la Bulgarie et de Munténie) et Sălcuța (de  
l'ouest de la Bulgarie), soit par la voie détournée des jeux de  
l'influence entre les diverses cultures, qui les conduisirent au  
Crishana, en Transylvanie et de là dans l'ouest de la Moldavie.



Avant de finir avec les figurines métalliques, notons encore que quelques rares pièces de cuivre ont été mises au jour dans l'aire de la culture Cucuténi en Moldavie.<sup>40</sup> Elles offrent quelques ressemblances avec les figurines d'or et le métal dont elles sont confectionnées vient probablement des gisements situés dans l'est de la Transylvanie.

La fin du néolithique s'est caractérisée par les grands troubles dus à l'arrivée des communautés d'origine nord-pontique,<sup>41</sup> entrées notamment dans le sud du pays, d'abord par petits groupes, pacifiques, qui se sont mélangés avec la population cucuténienne. Par la suite, leur nombre croissant donna lieu à des heurts avec les autochtones, qui, disloqués, se sont retirés vers le plateau et les collines boisées, évitées par les nouveaux-venus originaires de la steppe. Des communautés apparentées à ces derniers pénétrèrent en Dobroudja et dans la plaine méridionale de la Roumanie.<sup>42</sup> La population des communautés Gumelnița s'est repliée dans les collines du nord-ouest de la Munténie, où leur existence s'est poursuivie pendant un certain temps. Bientôt, le territoire roumain s'est peuplé de nouvelles communautés culturelles, appartenant à la période de transition du néolithique à l'âge du bronze. Généralement, ces communautés n'utilisèrent que de façon fortuite les figurines en terre cuite.

x

Le présent exposé montre que les manifestations magiques et religieuses liées au culte de la fécondité (et illustrées par les divers types de figurines anthropomorphes) du néolithique attestées à travers le territoire roumain étaient d'origine méridionale. Leur diffusion au nord du Danube a été le résultat de toute une suite de processus d'expansion de deux sortes. Le premier processus, déclenché à l'extérieur du territoire concerné, se situe au commencement du néolithique (Cîrcea); sa deuxième étape, qui de-

vait affecter la majeure partie du territoire roumain, s'est développée par l'intermédiaire de la culture Starčevo-Criș.

Un autre processus de diffusion parti de l'extérieur du territoire roumain se place vers la fin du néolithique inférieur, intéressant la culture Dudești. Il fut suivi, au commencement du néolithique moyen par le processus que véhiculèrent les cultures Vinča et Hamangia. Plus tard allait commencer un autre processus de diffusion, celui-ci de caractère interne (grâce à la culture Boian), dont les conséquences affecteront les contrées nord-orientales de la Roumanie (la culture précucuténi). On constate, au cours du néolithique moyen, certains parallélismes nés de l'influence irradiée par la culture Hamangia, avec des répercussions sur la culture Précucuténi et le faciès Aldeni II - il s'agit des figurines dans le genre du "Penseur".

Le néolithique supérieur est illustré par un nombre relativement important de figurines anthropomorphes en terre cuite. Ces dernières sont attestées notamment dans le sud et dans l'est de la Roumanie. En même temps, on constate la présence dans les aires culturelles Gumelnița et Sălcuța de quelques figurines en or. Par le jeu de l'influence, cette sorte de figurines, suspendues au cou, ont abouti, par le truchement de la culture Vinča, dans les pays des Criș (Crișana), en Transylvanie et du nord-est de la Transylvanie, elles arrivèrent aussi en Moldavie occidentale.

Cela étant dit, nous pensons avoir fait le tour des principales questions relatives aux figurines anthropomorphes du néolithique roumain, au point de vue de leur diffusion et des parallélismes qu'elles présentent.

NOTES

- 1 Marin Nica: Circea, cea mai veche așezare neolitică de la sud de Carpați. Dans: SCIVA, 27, 1976, 4, p. 435-463.
- 2 N. Vlăsa: Neoliticul Transilvaniei. Cluj-Napoca, 1976, p. 198-264.
- 3 Ibidem, p. 230 și p. 211, fig. 14/4, 5.
- 4 Marin Nica: Nouvelles données sur le néolithique ancien d'Olté-  
nie. Dans: Dacia, XXI, 1977, p. 28, fig. 12/1, 3.
- 5 Gh. Lazarovici: Neoliticul Banatului. Cluj-Napoca, 1979, p. 20-69.
- 6 Tiberiu Bader: Despre figurinele antropomorfe în cadrul cultu-  
rii Criș. Dans: Acta Musei Napocensis, V, Cluj-Napoca, 1968, p. 381
- 7 M. Petrescu-Dîmbovița: Sondașul stratigrafic de la Perieni. Dans:  
Materiale, III, 1957, p. 73-75, fig. 8/1-2.
- 8 Victor Teodorescu: Cultura Criș în centrul Munteniei ( Pe baza  
săpăturilor arheologice de la Tîrșgorul Vechi ). Dans: SCIV,  
XIV, 1963, 2, p. 251-274.
- 9 Eugen Comșa: Données sur la civilisation de Dudești. Dans: PZ,  
46, 1971, 2, p. 195-249.
- 10 Ibidem, p. 234-236, fig. 29-31.
- 11 Gh. Lazarovici: op.cit., p. 70-139.
- 12 Martin Roska: Sammlung Zsophie von Torma. Koloszvar-Cluj, 1941.
- 13 Vladimir Dumitrescu: The Neolithic Settlement at Rast. EAR,  
International Series, 72, London, 1980.
- 14 Gh. Lazarovici: op.cit., pl. XX, XXI, XXII.
- 15 Eugen Comșa et Octavian Răuț: Figurine antropomorfe aparținînd  
culturii Vința, descoperite la Zorlențu Mare. Dans: SCIV, 20, 1969  
1, fig. 1/1, 3, 8, 10-12, 16.
- 16 Marian Neagu: C figurină descoperită în așezarea Bolan-Bolinti  
neanu de la Piscu Crășani. Dans: SCIVA, 33, 1982, 4, p. 430-431.
- 17 Anton Nițu: Reprezentări umane pe ceramica Criș și linieră din  
Moldova. Dans: SCIV, 19, 1968, 3, p. 389, fig. 3.
- 18 D. Berciu: Cultura Hamangia. Noi contribuții. I, București, 1966.

- 19 Ibidem, p. 86-108.
- 20 D. Berciu: Contribuții la problemele neoliticului în România  
lumina noilor cercetări. București, 1961, p. 510-529.
- 21 Silvia Marinescu-Bîlcu: Reflets des rapports entre les civilisations de Hamangia et de Precucuteni dans la plastique Préculeniennne de Tirpești. Dans: Dacia, VIII, 1964, p. 307-312.
- 22 T.S.Fassek et M.M.Gerasimov: Novaja statuetka iz Vulkănești.  
Kratkie soobșcenia, III, Moscova, 1967, p. 38-42.
- 23 Eugen Comșa: Cultura Boian în Transilvania. Dans SCIIV, 16, 1968,  
p. 629-645.
- 24 Idem: Stadiul cercetărilor cu privire la faza Giulești a culturii Boian. Dans: SCIIV, VIII, 1957, 1-4, p. 44.
- 25 Silvia Marinescu-Bîlcu: Cultura Precucuteni pe teritoriul României. București, 1974.
- 26 Ibidem, p. 213.
- 27 Eugen Comșa: Date cu privire la răspîndirea comunităților faze de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița, pe teritoriul Dobrogei. Dans: Pontica, 5, 1972, p. 39-44.
- 28 Corneliu N. Mateescu: La plus ancienne phase de la civilisation de Vădastra I, à la lumière des nouvelles fouilles de Vădastra. Dans: Bericht über den V. Internationalen Kongress für Vor- und Frühgeschichte, Hamburg, Berlin, 1961, p. 529-534; Idem: Contribution à l'étude de la civilisation de Vădastra: Phase Vădastra II. Dans: Atti del VI Congresso Internazionale delle Scienze Preistoriche e Protostoriche, Roma, II, 1965, p. 258-263; Marin Niculescu: Reprezentările antropomorfe în cultura Vădastra descoperite în așezările neolitice de la Hotărani și Fărcășele, județul Olt. Dans: Oltenia, II, Craiova, 1960, p. 27-57.
- 29 Dinu V. Rosetti: Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhügel bei Bukarest. Dans: JPEK, XII, Berlin, 1938, pl. XIII/5-8.
- 30 Vladimir Dumitrescu: La plastique anthropomorphe en argile de la

- civilisation énéolithique balkano-danubienne de type Gumelnita  
Dans: JPEK, 8, 1932-1933, Berlin-Leipzig, 1934, p. 49-72; Dinu V. Rosetti: op.cit., 1938, p. 29-50+pl. 11-30.
- 31 Silvia Marinescu-Bilcu: O statueta neolitică de marmură descoperită la Gumelnita. Dans: SCIV, XIV, 1963, 1, p. 139-142; Eugen Comşa: Figurinele de marmură din epoca neolitică de pe teritoriul României. <sup>Dans</sup> Pontice, IX, Constanța, 1976, p. 23-28.
- 32 Vladimir Dumitrescu: Le figurines anthropomorphes en os du Sud-Est de l'Europe pendant la période énéolithique. Dans: Revue Internationale des études Balkaniques, III, Beograd, 1938, p. 371-382; Eugen Comşa: Figurines d'os d'époque néolithique dans le territoire de la Roumanie. Dans: Festschrift für Richard Pittioni zum siebenzigsten Geburtstag, Wien, 1976, p. 158-166.
- 33 D. Berciu: Contribuții..., 1961, p. 334, fig. 157 et p. 335-336.
- 34 Hermann Schroll: Ein Knochenidol vom Priesterhügel bei Brenndorf, Siebenbürgen. Dans: Mannus, VI, 1928, p. 232-235.
- 35 Eugen Comşa: op.cit., Wien, 1976, pl. 2/7-11.
- 36 Iuliu Paul: De gegenwärtige Forschungsstand zur Petrestikultur. Dans: PZ, 56, 1981, 2, p. 197-234.
- 37 Eugen Comşa: Figurinele de aur din aria de răspândire a culturii Gumelnita. Dans: SCIVA, 25, 1974, 2, p. 181-190.
- 38 Patay Pál: Kupferzeitliche Goldfunde. Dans: AÉ, 85, 1958, 1, p. 45-46.
- 39 Hortensia Dumitrescu: Connections between the Cucuteni-Tripolie cultural complex and the neighbouring eneolithic cultures in the light of the utilisation of golden pendants. Dans: Dacia, V, 1961, p. 69-93.
- 40 M. Petrescu-Dimbovița: Săpăturile de la Trusești. Dans: SCIV, III, 1952, p. 70, fig. 7.
- 41 Sebastian Morintz et Petre Roman: Asupra perioadei de trecere de la eneolitic la epoca bronzului la Dunărea de Jos. <sup>Dans</sup> SCIV, 19, 1968, 4, p. 553-573.
- 42 Ibidem, p. 553-573.

**COMPARING INCOMPARABLES:  
THE THRILL OF LEARNING SINGULAR THINGS**

MALIGHETTI Roberto, Italy

An indication of the great transformations that in these recent years have pervaded nearly all fields of knowledge, are the conventions we use in talking about the present. For some time we have not used paradigmatic or positive terms, rather a variegated series of post-paradigmatic expressions: "post-modernism", "post-positivism", "post-structuralism", "post-marxism", "post-industrialism", "post-colonialism" and "post-empiricism".

The use of the prefix "post" clearly denotes a change in the conceptions, in the assumptions and in the metaphors that have shaped our way of thinking about the nature of knowledge. Not only the general and unitary referential frameworks have been discussed but even our way of considering the status of knowledge itself. In particular the principal orthodoxies that since the seventeenth century have characterized our conception of science: the modern obsession with the myth of a univocal and fixed scientific method; the ideal of a "foundational" epistemology characteristic of the Cartesian-Kantian and positivist framework, i.e. the persuasion that the analysis consists in the search for an Archimedean point upon which the whole structure of knowledge must be built; the hypothetico-deductive and causal ideal of explanation considered in terms of the subsumption of the particular by the general.

Under charge is the mechanistic ideal of "regressive" explanation peculiar of the latest foundational and totalizing paradigms of some importance. The principle of reducing the richness of social and cultural life to some founding notions (biological, neurologic, chemical, psychological, social, cultural or economic) has revealed itself to be inadequate to explain the complexity of social reality.

According to this approach cultural forms are explained in terms of non-cultural facts and the work of the anthropologist reduces itself to the activity of bringing back different "superficial" expressions their underlying founding structures. The phenomena, assembled through the comparative method, in "universal" typologies, in "empirical uniformities", are considered as static answers to certain essential realities. In this hierarchical and stratified conception, once the different "levels" are separated, not only does it become difficult to put them back together, but the relationships among the "strata", and above all the conductivity to a fundamental principle, besides not being

demonstrable, turns out, in the majority of cases, to be a simple combination. There cannot be a close set of concepts under which reality may be definitively contained.

In anthropology the change has been highlighted by Clifford Geertz, a distinguished American anthropologist who combining the field work with sophisticated reflections on the discipline and with the problems of interpretation, represents a syncretic combination of different problems dealt with by very different currents of thought, from hermeneutics to phenomenology, from Weberian sociology to analytical philosophy, from literary criticism to the post-empiricist philosophy of science. (Cfr. in particular Clifford Geertz, Interpretation of cultures Basic Books, Inc. N.Y. 1973; and Local Knowledge, Basic Books, N.Y. 1983).

The distinctive feature of this time of "post-conditions" does not simply concern the method but, above all, the aims of knowledge. The profound change can be identified in the trend toward differences, divergences and particularities in place of an concern in convergences, similitudes and classifications.

This widespread interest in particulars can be traced in the context of the debates between two approaches which, alternatively, have marked the history of western thought since the time of Protagoras and of Plato's attacks against sophists: objectivism and relativism. In anthropology the fear of relativism, a kind of "academical neorosis" springing from an impulse deeply rooted in the discipline itself and in the very nature of its objects, has led to consider cultural differences as the superficial expression of an underlying reality which functions as a powerful factor homologating all phenomena. This approach has characterized analyses as a search for large convergences among different phenomena. One of the main reasons for which anthropology has avoided cultural particularities and has taken refuge in empty universals, is that, faced with the enormous variation in cultural phenomena, it is obsessed by a fear of historicism, of becoming lost in what Marc Bloch called "the thrill of learning singular things".

Western culture has always been guided by a deeply ethnocentric approach. The trend has always been to annihilate diversity by "westernizing" it, searching for explanation in affinities and classifications. The hypothetico-deductive framework of the natural sciences has conceived explanation as the "subsumption" of particularities - appealing to an essence transcendent time and space, inside whose boundaries all human phenomena could be placed - or has sought to "systematize" it inside a unilineal evolutionary scale. These attempts, which characterize and define modern science, have recently taken many forms, to name only a few: Marxism, psychoanalysis, ethology, structuralism, socio-biology, neurology.

The comparative method itself, whether it uses the language of evolutionism, of cultural ecology, of materialism or structuralism, has represented a scientific effort to explain all crucial differences among human cultures in terms of an objective, transcendent language which should interpret them as variants of a universal framework.

As I have elsewhere suggested (R. Malighetti, Il filosofo ed il professore, Unicopli, Milano, 1991), this strategy is on a high level of generality and superficiality. The comparability among phenomena is in fact directly proportional to the level of abstraction and generalization: the highest



degree belongs to generalization so wide as to be empty. The history of anthropological thought shows how the quest for convergences, for "empirical universals", or for "invariant points of reference" has not only been detrimental to the specificity of phenomena, homologating them inside large classes, but it has also been a source of contradictions and confusions. It is impossible to draw a dividing line between that which is supposed to be natural, universal and constant and that which is local and variable.

There is a logical conflict in asserting that two or more phenomena are universal and then giving them a definite content. If one defines a phenomenon in a generic and indeterminate way - defining for instance art by appealing to some universal sense of beauty - it is not possible at the same time to assign to it a highly detailed content. If the generalization is to apply equally to classical China and to the magdalenian art or that of Altamira one must define it in such generic terms as to deprive it of any value, rendering it unable to understand that which it should analyse (Geertz, 1973, p.41). Herskovits's effort, for instance, to maintain that "morality is a universal, and so is enjoyment of beauty, and some standards for truth" is pointless if he is then forced to recognize that "the many forms these concepts take are but products of the particular historical experience of the societies that manifest them" (Herskovits, Cultural Anthropology, New York, 1955, p.364).

We do not want to deny that there can be "universal" features. Rather we want to criticize their heuristic power, their possibility to guide the interpretations of specific phenomena and their capacity to suggest concrete definitions of general issues. The risk is to fall back in empty tautologies or strengthless banalities.

We can grasp the specificity of phenomena not in the comparison of similarities but rather in the confrontation of differences and particularities, looking for systematic relations among different phenomena and not for substantial identity among similar ones.

The approach is typically Wittgensteinian. His well known conception claims the impossibility to define the concept of "game" on the basis of a single definition including all the different types of games and expressing their essence. On the contrary, starting from the concept of "family resemblances", through the observation and the description of different games, Wittgenstein elaborates a concept of game which is open and relativistic, founded on complex superimposed nets of similarities and differences, of convergences and divergences.

We are not questioning the possibility of comparison either. The point is to see what kind of comparisons can be made. The approach is reminiscent of the Kuhnian theory on the comparison of incommensurable paradigms. What is important is not so much the comparison of alien phenomena with our own, but rather the finding of analogies and metaphors that would allow one to elaborate these analogies and comparisons. The aim consists in the fantastic formulation of possibilities of comparisons. Not comparison among standards, but unexpected metaphors: the state as a theatre, cockfighting as a text, for instance. What is important is to use diversity, "the comparison of incomparables" as a means to arrive at generality: "The notion that unless a cultural phenomenon is empirically

universal it cannot reflect anything about the nature of man is about as logical as the notion that because sickle-cells anemia is, fortunately, not universal, it cannot tell us anything about human genetic processes. It is not whether phenomena are empirically common that is critical in science - else why should Becquerel have been so interested in the peculiar behaviour of uranium? - but whether they can be made to reveal the enduring natural processes that underly them. Seeing heaven in a grain of sand is not a trick only poets can accomplish". (Geertz, 1973, p.44)

"Essences" are not revealed by those features of human culture which are universal, but rather by those which are specific. Dostoyevsky was the most typical Russian of his time precisely in that he was the oddest. The principle holding that the features cultures have in common are not more revealing than those man socially constructs in a determinate time or place. It is in these cultural particularities, in oddities that some of the most instructive generic revelations can be found. It is in understanding that variety, its range, its nature, its basis, and its implications, that we shall come to construct general concepts.

On these grounds it is possible to formulate valid generalizations. Using divergences and contrasts, the complexity of the particular, of the circumstantial and of the concrete, going beyond "metaphysical types" and "empty similarities" it is possible to move from microsocial and contextual descriptions to macro-theories. There is no contradiction between the general comprehension and the circumstantial one, between the synoptical view and the refined search for particulars. On the contrary it is the extension of the analysis to larger contexts that recommends the study of peculiarities to general attention.

It is possible to arrive at the more abstract interpretations and analyses starting from a deep knowledge of extremely small matters. In the "concrete", in the "particular", in the "microscopic" it is possible to find those general truths that can escape misleadingly wide tags. Wisdom - as an African proverb says - come out of an ant heap".

Traditionally the problem has been faced essentially from two points of view: the "microcosmic" model of the kind "the world in a tea cup", or the "natural experiment" model, according to which a remote case is a probative one. The idea that it is possible to find the essence of phenomena resumed and simplified in so-called "typical" places and "natural laboratories" (what kind of laboratory is one where none of the parameters are manipulable?) is considered such an obvious fallacy that only someone too long in the field could possibly entertain. The only thing that needs explanation is how people have managed to believe it and expect others to believe it (Geertz, 1973, pp.21-22).

A very interesting feature of Geertz's theoretical proposal consists in the concept of "generalizations within cases", not "across them", i.e. not in the codification of abstract regularities. Using a clinic metaphor taken from medicine and depth psychology, Geertz calls the generalization "within cases" clinical inference. Instead of beginning with a set of observations and attempting to subsume them under a governing law, such inference begins with a set of signifiers and attempts to place them within an intelligible frame. Like

symptoms, the signifiers are used to bring out the unapparent importance of things. We start with a set of symptoms and hypotheses and then we try to insert them in the interpretive context that gives them their meaning (Geertz, 1973, p.26).

We must go beyond considering these signs as means of communication, codes to be deciphered, by a cryptography that turns out merely replaces one cypher with another less intellegible. We need to consider signs as modes of thought, idioms to be interpreted, in a new diagnosis, a science that can determine the meaning of things for the life that surround them. These play a role in the life of society and this is what gives them their life. As Wittgenstein thought, meaning is use, it arises from use, and it is by tracing out such uses that we are able to find out anything general about them (Geertz, 1983, pp.119-120). This does not imply an inductive nor a deductive effort. Induction simply provides a repetitive and quantitative widening of knowledge, merely a way to catalogue instances, and investigate signs in abstract terms. With deduction there is no growth, but only an expression of contents already given. We must instead use general concepts to construct the contexts of significance that give a use its meaning.

The approach refers to the dynamic of the hermeneutical circle. The relation is not, as in the natural sciences, from facts to generalizations, but viceversa the generalizations are guides to find the facts, to give them their identity, and in turn are based upon them. The cultural phenomena must be analysed by filling them up "thickly" with details and theoretical formulations. The "thick description", a concept deriving from Gilbert Ryle, consists in the discovery and in the reconstruction of the contexts, of the levels of significance that inform cultural phenomena, and gives them their meaning.

This modality of generalization correspond to the Weberian ideal type. The point is to refute the research of laws and regularities in favour of the elucidation of the general principles, through a thick condensation of particular facts and minute descriptions which incorporate the general through the particular. As typically-ideal formulations, generalizations should be the result of an abstracting procedure which by isolating some elements within the multiplicity of an empirical datum, co-ordinates them in a coherent picture that, in turn, can be applied to small facts. The result of this procedure differs from reality, cannot be confused with it, and serves as a theoretical instrument for explaining phenomena in their individuality. It is a criterion for comparison which the empirical datum must be referred to, an ideal principle which provides a conceptual framework for research.

Since there are no generalizations "across cases" but only "within them" the theoretical formulations proceed along a Wittgensteinian winding path, full of deviations and intersections. "Rather than following a rising curve of cumulative findings, cultural analysis breaks up into a disonnected yet coherent sequence of bolder and bolder sorties. Studies do build on other studies, not in the sense that they take up where the others leave off, but in the sense that, better informed and better conceptualized, they plunge more deeply into the same things... the movement is not from already

proven theorems to newly proven ones, it is from an awkward fumbling for the most elementary understanding to a supported claim that one has achieved that and surpassed it" (Geertz 1973, p.25)

The aim is to draw conclusions from small matters and from densely interwoven specific cases, in a close confrontation among them.

rd  
ed  
z  
nd  
se

VCS'91 - PREHISTORIC AND TRIBAL ART

A STATISTICAL DEVICE FOR THE ANALYSIS OF THE RELATIONSHIPS OF  
PETROGLYPH SITES: A CASE STUDY FROM SOUTHEASTERN OREGON, U.S.A.

MURDY Carson N.

The archaeological literature of the Americas includes a considerable number of publications dealing with the rock-art of prehistoric and primitive peoples. These studies include descriptions of specific sites, attempts to catalogue all known art sites in a given area, those tracing the diffusion of specific design elements or the migrations of primitive peoples, identification of the sites with certain ethnographic groups and interpretations of the meaning or religious significance of the sites. However, only rarely have attempts been made to interpret the relationships between such sites through the quantification of and statistical manipulation of the data (Lorandi de Gioco 1965). This study presents a quantitative method for determining the degree of relationship between pairs of petroglyph sites in terms of the co-occurrence of design elements at the sites.

The sites here used as an illustration of the method were surveyed during the Summer of 1970 and are all located in in the southeast sector of the state of Oregon, U.S.A., which forms the northern part of the Great Basin ecological area. Briefly described, this portion of the Great Basin may be characterized as an area of many andesite lava flows covered by a scrub semi-desert vegetation. The most frequent flora are sage and salt bush, with grass, thistles and junipers occurring near springs where water is more plentiful. The fauna primarily consists of coyotes, badgers, deer, antelope, jackrabbits, hares, numerous small rodents, various bird species, rattlesnakes and bull snakes. A more detailed description of the ecology of this region may be found elsewhere (Antevs 1948, Blackwelder 1948, Hubbs and Miller 1948).

Previous studies of petroglyphs in the Great Basin have primarily been concerned with the distribution of design elements and the isolation of areal units of glyph similarity (Cressman 1937, Heizer and Baumhoff 1962). In addition, Heizer (1968) has attempted to correlate stylistic areas with ethnographic groups along the lower Snake River in western Washington.

#### Description of Sites

A sample of ten petroglyph sites was used in this study; these are described below.

##### Duck Creek Rock Shelter      Sec.24,T28S, R37E

This site is located in the Turnbull Basin southwest of the Crowley fire guard station, in the talus slope on the west side of Duck Creek. The shelter has room enough to accommodate three people comfortably and is decorated with petroglyphs on three walls and the roof (Fig. 1). Adjoining this shelter, but with separate access is another small room with one wall decorated with the design shown in Figure 1a. A third shelter in which there is just room enough for one person to recline was found in the same talus slope to the north and below the other shelters. It had a design on the roof similar to that recorded from the roof of the first shelter (Fig. 1a) but which was too eroded to be recorded accurately. The only possible way to enter this shelter was to put the left hand forward on a ledge and step down on another ledge with the right foot. Both of these ledges were worn smooth, indicating frequent or prolonged use. This phenomenon was not found in the first two shelters.

##### Duck Creek Streambed      Sec.24,T28S,R37E

This site consists of several groups of petroglyphs on a series of waterworn andesite blocks in the dry Duck Creek streambed slightly to the west of the talus slope where the rock shelters are located. Besides the design elements included

Tables 1 and 2, there was one large block covered on top with a series of interconnected designs which were too complicated to be recorded accurately in the time available.

Duck Creek Block Slide      Sec.24, T28S, R37E

This site includes the petroglyphs found on a series of large angular andesite blocks in the talus slope to the northeast of Duck Creek.

Poplar Spring      NE<sup>1</sup>/<sub>4</sub>, Sec.27, T26S, R38E

This site consists of a number of angular slabs lying to the northeast of Poplar Spring, located approximately five miles southwest of the Crowley fire guard station in the Turnbull Basin. Many of the slabs were broken after having been decorated and a large proportion of the designs were too eroded to be recorded accurately.

Adel Rock

The exact location of this site was not recorded. It is probably one of a series of scattered boulders with petroglyphs located between the western shore of Crump Lake and the eastern escarpment of the Warner Mountains as described by Cressman (1937:28).

Anthony Spring 1, 2, 3      SE<sup>1</sup>/<sub>4</sub>, NE<sup>1</sup>/<sub>4</sub>, Sec.14, T38S, R23E

These three sites are located on three separate series of waterworn and polished boulders to the east of Anthony Spring. Again, many of the designs were too eroded to be recorded accurately.

35LK93      W<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, NE<sup>1</sup>/<sub>4</sub>, Sec14, T38S, R23E

This site is a series of boulders on the north side of an arroyo about half a mile north of Anthony Spring. As elsewhere, many of the designs were too eroded to be recorded accurately. One rock in particular showed a superposition of designs, indicating repeated use of the site.



### Guano Lake

This site consists of a single andesite boulder with two petroglyphs (Tables nos. 1,2) located at the south end of the dry Guano Lake bed.

#### Description of Data

For the purpose of this study, the artwork at the various sites was separated into design elements, isolated by their uncarved boundaries on the rock, as shown in Tables 1 and 2. In some cases this procedure may have treated two or more contiguous designs as a single design element (eg. elements 18,30,44,47,69). However, assuming that the various design elements were not simply "doodlings" but expressed meaning or purpose, one cannot separate the expressive parts without knowing the meaning beforehand. As can be expected, individual designs showed variations in their execution from place to place. This was further complicated by the fact that in many cases the designs were faded and incomplete.<sup>1</sup> This may account for some differences in designs that were actually the same at the time of their execution. Although there is no way to determine exactly to what extent weathering has influenced the recording of these design elements, an attempt has been made to judge which design elements are similar enough to be representative of the same meaning.

The distributions of the design elements used in this study are shown in Tables. Those that were judged similar have been combined in the analysis. Where elements were found on the same rock face they have been recorded as a primary relationship. The sites where they were found are recorded under secondary relationships.

---

<sup>1</sup> From observations made during this survey, it appeared that those designs most directly oriented toward the Sun suffered the most weathering. See Goodwin (1960) for a discussion of other factors affecting the patination of stone.

### Analysis

Due to the small sample of sites used in this study, it has not been possible to analyze the primary relationships, i.e. the covariation of design elements from site to site. However it is possible to analyze the secondary relationships — the correlations between pairs of sites in terms of the design elements, recorded on a presence-absence basis. For this purpose, for each pair of sites the data was tabulated in the form  $\begin{array}{c|c} \underline{a} & \underline{b} \\ \hline \underline{c} & \underline{d} \end{array}$ , where a is the number of design elements shared by the two sites, b and c are the totals of design elements peculiar to each site with respect to the other, and d represents the number of design elements used in the study which are not found at either site under consideration. In all pairs of sites tested the a-cell figure was low, ranging from 0 to 4, while the d-cell was usually high, ranging from 51 to 103.

Because of the variable size of the sample of design elements at each site, the degree of relationship between pairs of sites cannot be determined from figures in the a-cell alone. Normally, one would use a phi-correlation test to arrive at a figure expressing this relationship. However, because of the high counts in all d-cells (common absence) in this study, the results obtained using this measure would be skewed and difficult to interpret. Accordingly, another statistical procedure has been adapted here which does not take account of the d-cell and thus always gives a positive correlation, if any. This test is known as the Geometric Mean, the formula for which is

$$G = \frac{a}{\sqrt{(a+b)(a+c)}} \quad (\text{Driver 1961}).$$

This statistic was invented by Kroeber and Driver (1932) and subsequently re-invented by the linguist Alvar Ellegard (1959). Ellegard also devised a procedure for measuring standard error and further stated that the coefficient obtained by this test could be thought of as a percentage of elements in common between the two groups.

Of all the possible pairs of sites used in this study, 18 such pairs had one or more design elements in common. These pairs of sites were analyzed using the above procedure, and the value for G in each pair is shown in Table 4, along with the figure for the a-cell in each case.

#### Conclusion

From an inspection of the G-values for the various pairs of sites here analyzed it can be seen that for the most part they are independent of each other in terms of the design elements present; all of the correlations are rather low. This may indicate that most of the design elements refer to activities localized at particular sites and which are found nowhere else. This leaves the question of why certain designs are found at more than one site. Two of the design elements discussed here are each found at three sites in this sample and are quite common at other published sites in the Great Basin (see Cressman 1937 for the distribution of circle designs in Oregon and Heizer and Baumhoff 1962 for the distribution of snake designs in Nevada).

Heizer and Baumhoff (1959, 1962) have suggested that petroglyph sites in the Great Basin are associated with hunting areas, on the basis of location and animals represented. However, this does not appear to be a completely adequate explanation for all petroglyph sites; very few of the design elements found in this survey appear to represent animals. On the basis of the location and the designs found in the Duck Creek Rock Shelters, it seems more plausible that these sites represent gathering places for religious practitioners and social groups. One certainly could not hunt from these rock shelters. It is this author's interpretation that these shelters had a ceremonial function -- that of increase ceremonies for the good of the social group and the animals it hunted, i.e. only indirectly connected with actual hunting practices. Design element 44 may represent this social group; it is also

found in the adjacent streambed site. If one sees the composition on the north wall (fig. 1c) as a group of hunters around a net, and that on the east wall (Fig. 1d) in similar fashion, it supports the interpretation of this shelter as a place for hunting ceremonies. In addition, if design element 51 or 54 represents a spear-thrower, as Strong (1969) believes, this interpretation of the shelters is further supported. The idea of the open sites as gathering places can be additionally supported by the Hole-in-the-Ground Ranch Site (Cressman 1937), located in an open area on the Owyhee River that would be quite suitable for large gatherings.

Ethnographically, this whole region was occupied by various bands of the Northern Paiutes (Stewart 1939). The Paiutes lived by hunting and gathering and assembled annually in the Fall for rabbit drives and ceremonial occasions. This pattern of activities would fit in well with the interpretation here presented of the purpose of the petroglyph sites. However, since to this author's knowledge there is no ethnographic record of the Northern Paiutes ever having made petroglyphs, their customs can only be cited as a possible analogy here.

Because of the small sample of sites used in this study, the results cannot be regarded as conclusive. However, the Geometric Mean as a device for measuring the relationships between petroglyph sites has shown its usefulness and should be applicable to comparative studies of petroglyph or pictograph sites anywhere they are found. Further studies of rock art sites in the Great Basin or elsewhere should include a larger sample of sites and design elements in order that the covariation of design elements from site to site might also be analyzed. A large proportion of such a study could be done from the literature, supplemented by fieldwork. Additional ethnographic work might then be able to fill in the picture by tracing the social or religious symbolism of the various design elements.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> The investigations upon which this study is based were conducted during the Summer of 1970 while I was a student-employee of the Department of Anthropology, University of Oregon in Eugene. I would like to express my gratitude to John L. Fagan, Richard P. Chaney and C. Melvin Aikens for their advice and encouragement in preparing this study.

Literature Cited

Antevs, Ernst.

- 1948 "Climatic Changes and Pre-white-man Climate of the Great Basin" in University of Utah Biological Series 10 no. 7

Blackwelder, Elliot

- 1948 "Geologic Background of the Great Basin" in University of Utah Biological Series 10 no. 7

Cressman, L. S.

- 1937 "Petroglyphs of Oregon" University of Oregon Publications, Eugene

Driver, Harold E.

- 1961 "Introduction to Statistics for Comparative Research" in (F. W. Moore, ed.) Readings in Cross-Cultural Methodology, HRAF Press, New Haven

\_\_\_\_\_, and A. L. Kroeber

- 1932 "Quantitative Expressions of Cultural Relationships" in University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 31: 211-238

Ellegard, Alvar

- 1959 "Statistical Measurement of Linguistic Relationship" in Language 35:131-40

Goodwin, A. J. H.

- 1960 "Chemical Alteration (Patination) of Stone" in Viking Fund Publications in Anthropology no. 28: 300-312

Heizer, R. F. and M. A. Baumhoff

- 1959 "Great Basin Petroglyphs and Prehistoric Game Trails" Science 129: 904-905  
1962 Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California, University of California Press, Berkeley

Hubbs and Miller

- 1948 "Zoological Evidence of the Great Basin" in University of Utah Biological Series 10 no. 7

Lorandi de Gisoco, A. M.

- 1965 "Sobre la aplicación de métodos estadísticos al estudio del arte rupestre" in Anales de Arqueología y Etnología 20: 7-26, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

Nesbitt, Paul E.

- 1968 "Stylistic Locales and Ethnographic Groups: Petroglyphs of the Lower Snake River" Occasional Papers of the Idaho State University Museum 23, Pocatello

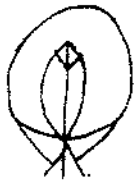
Stewart, Omer C.

- 1939 "The Northern Paiute Bands" Anthropological Records 2 no. 3, University of California Press, Berkeley

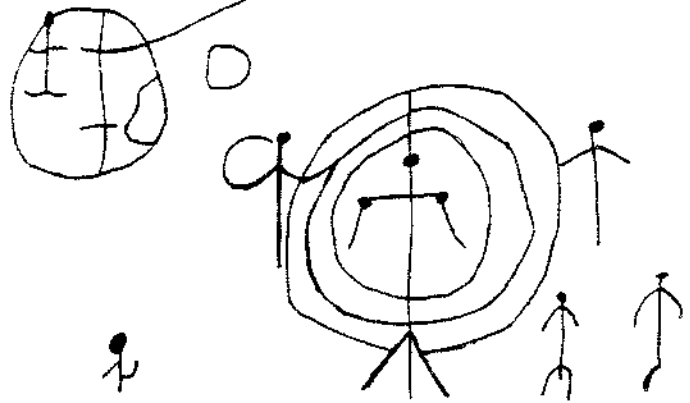
Strong, Emory

- 1969 Stone Age in the Great Basin, Binfords & Mort, Portland, Oregon

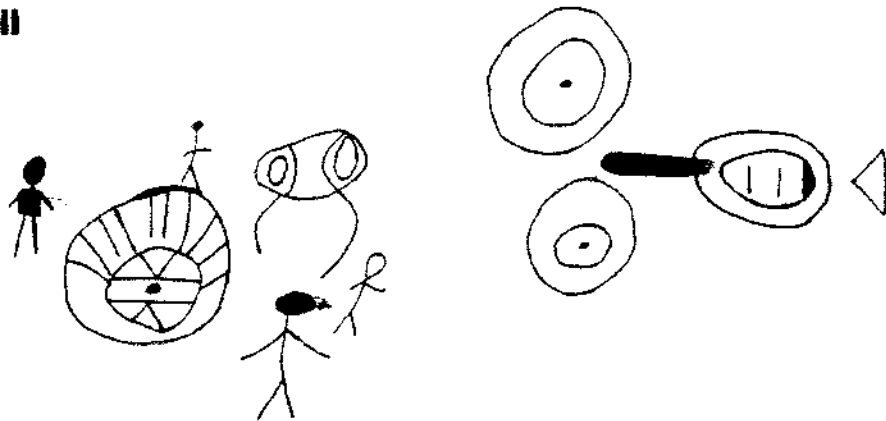
a. roof



b. west wall



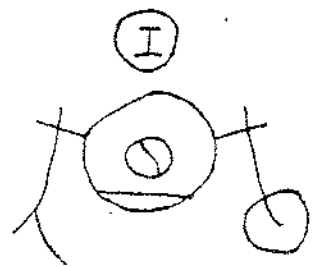
c. north wall



d. east wall



e. shelter 2



f. floorplan

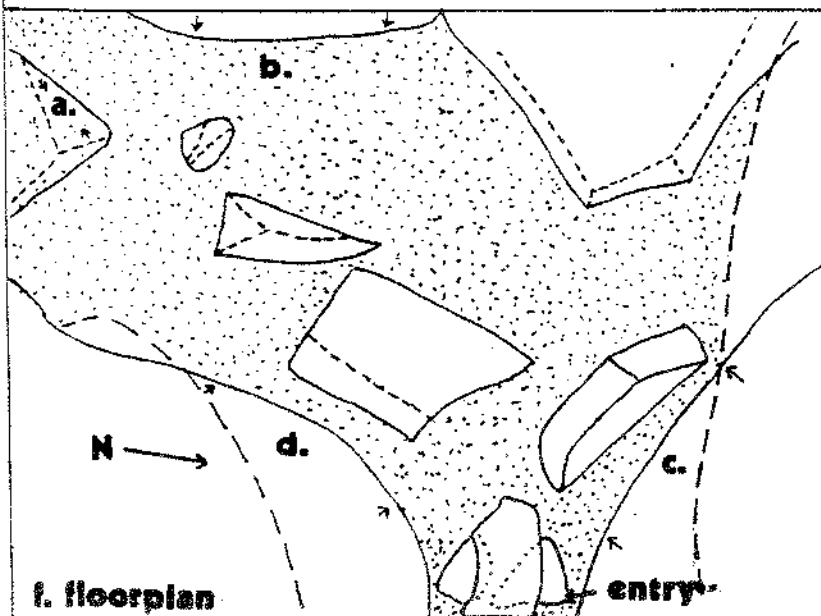
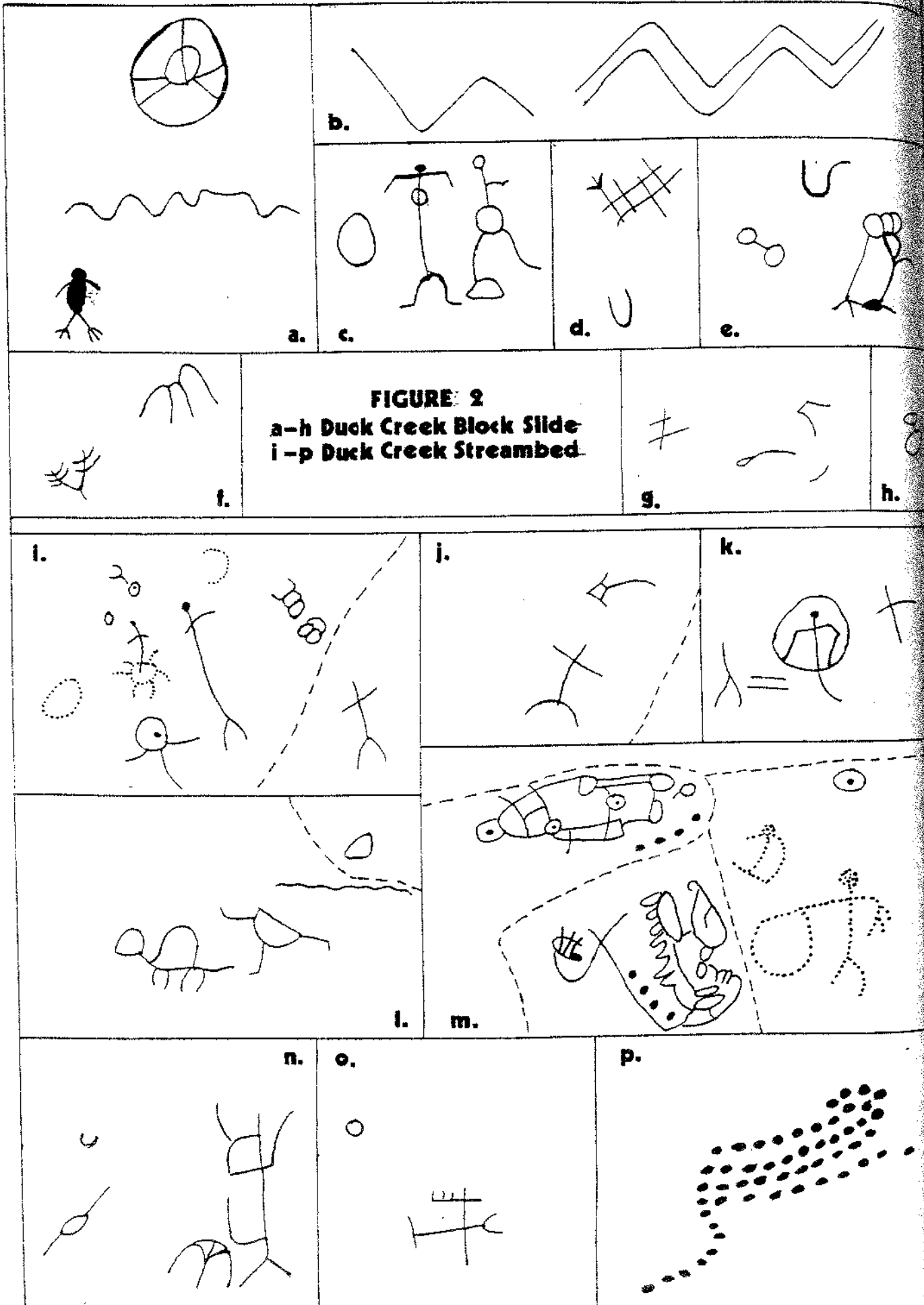


FIGURE 1  
Duck Creek Rock Shelter



**FIGURE 2**  
**a-h Duck Creek Block Slide**  
**i-p Duck Creek Streambed**

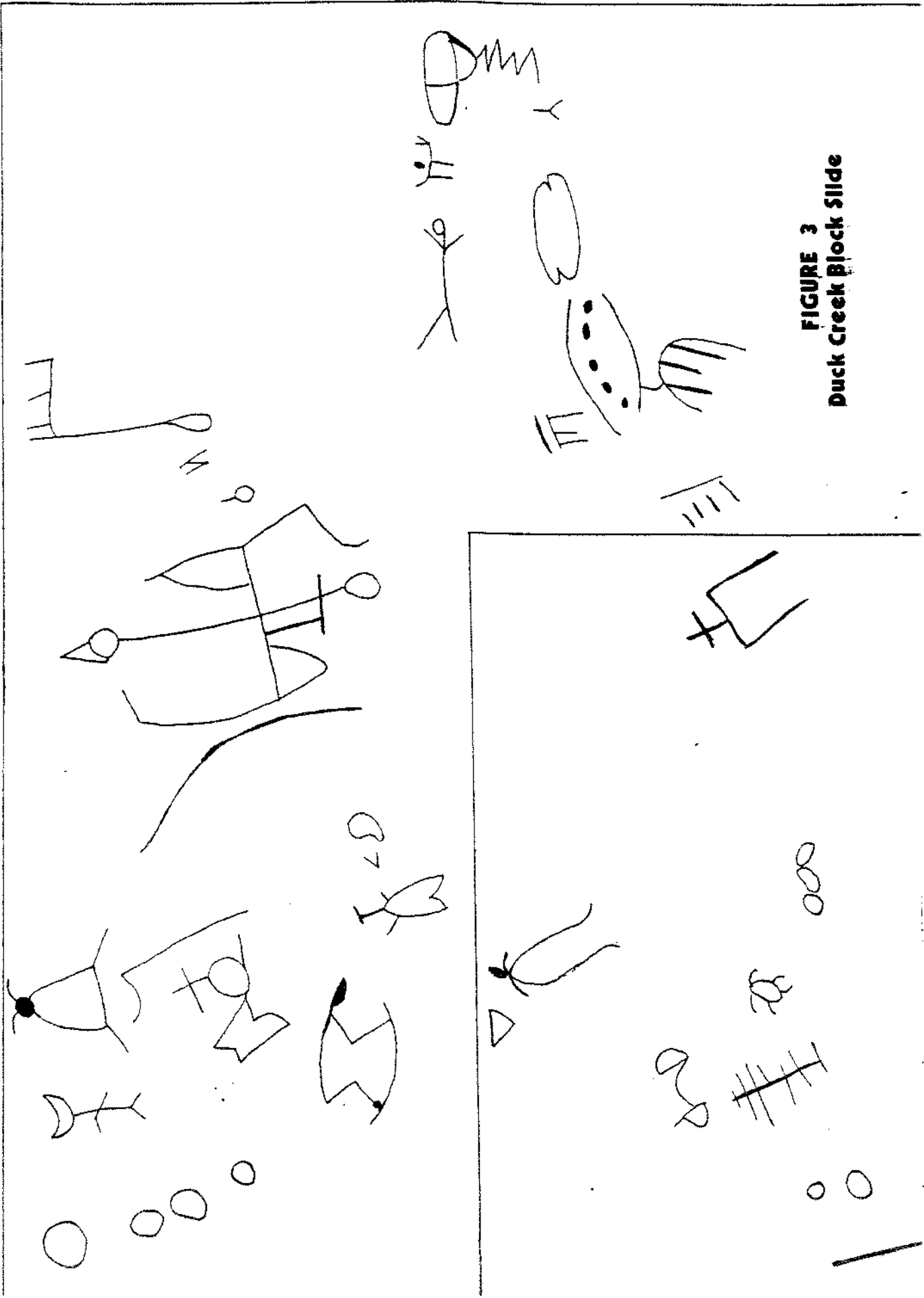


FIGURE 3  
Duck Creek Block Slide








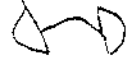









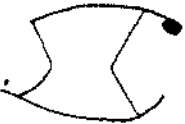

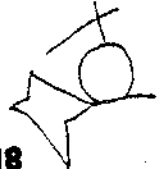



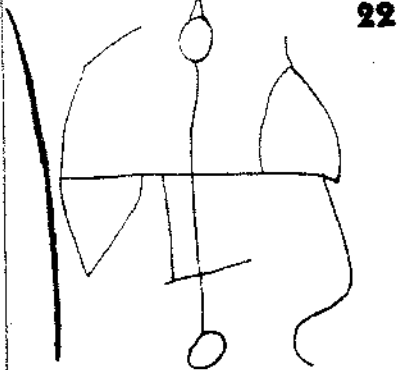
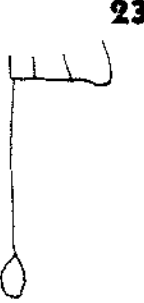

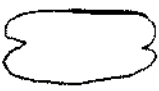

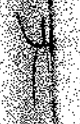











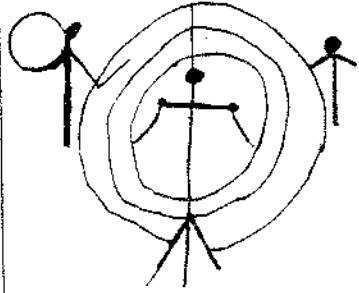

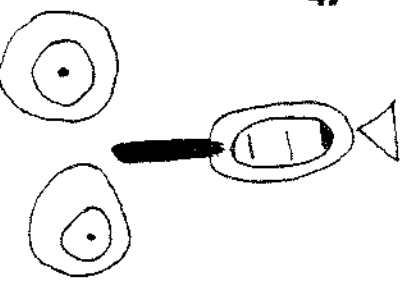




1		2		3		4		5		6		7	
8		9		10		11		12		13		14	
15		16		17		18		19		20		21	
22				23				24	25	26	27		
													
32				33				34		35		36	
													
38		39		40		41		42		43			
													
44				45				47					
													
46				48		49		50					
													

TABLE I: Design Elements 1-50


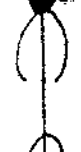

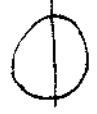





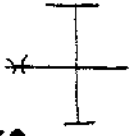




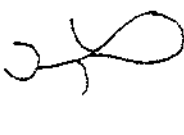


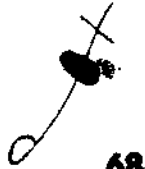


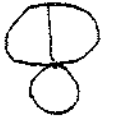






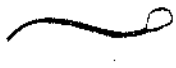
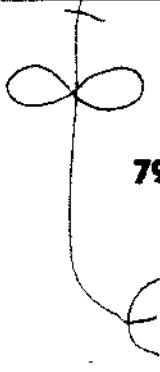









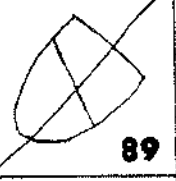


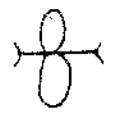













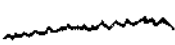


 51	 52	 53	 54	 55	 56	 57
 58	 59	 60	 61	 62	 63	 64
 65	 66	 67	 68	 69	 70	 71
 72	 73	 74	 75	 76	 77	 78
 79	 80	 81	 82	 83	 84	 85
 86	 87	 88	 89	 90		
 91	 92	 93	 94	 95	 96	 97
 98	 99	 100	 101	 102	 103	
	 104	 105	 106	 107	 108	

TABLE 2 : Design Elements 51-108.

TABLE 3

Design Element	Similar	Primary Relationship	Secondary Relationship (Site)
1		2,11	Guano Lake, D. C. Block Slide
2		1	Guano Lake
3		4-10,55	D. C. Block Slide
4		3,5-10,55	D. C. Block Slide
5		3,4,6-10,55	D. C. Block Slide
6		3-5,7-10,55	D. C. Block Slide
7	80	3-6,8-10,55,72-74	D.C. Block Slide, Anthony Spr.
8		3-7,9,10,14-31,36,55,100	D.C. Block Slide, Poplar Spring
9		3-8,10,55	D. C. Block Slide
10		3-9,55	D. C. Block Slide
11		1	D. C. Block Slide
12		13	D. C. Block Slide
13	41	12,31,40	D. C. Block Slide
14		8,15-31,36	D. C. Block Slide
15		8,14,16-31,36	D. C. Block Slide
16		8,14,15,17-31,36	D. C. Block Slide
17		8,14-16,18-31,36	D. C. Block Slide
18		8,14-17,19-31,36	D. C. Block Slide
19		8,14-18,20-31,36	D. C. Block Slide
20		8,14-19,21-31,36	D. C. Block Slide
21		8,14-20,22-31,36	D. C. Block Slide
22		8,14-21,23-31,36	D. C. Block Slide
23		8,14-22,24-31,36	D. C. Block Slide
24		8,14-23,25-31,36	D. C. Block Slide
25		8,14-24,26-31,36	D. C. Block Slide
26		8,14-25,27-31,36	D. C. Block Slide
27		8,14-26,28-31,36	D. C. Block Slide
28		8,14-27,29-31,36	D. C. Block Slide
29		8,14-28,30,31,36	D. C. Block Slide
30		8,14-29,31,36	D. C. Block Slide
31		8,14-30,36,40,41,91,92,98,108	D.C. Block Slide, Adel Rock
32		31,91,92,98	D.C. Block Slide, Adel Rock
33	37	34,35,76,101,102	Poplar Spring, Anthony Spr.
34		35,35,101,102	Poplar Spring
35		33,34,101,102,103	Poplar Spr., D.C. Streambed

TABLE 3 (continued)

Design Element	Similar	Primary Relationships	Secondary Relationship (Site)
36		8,14-31	D. C. Block Slide
37	33,67	(see no. 33)	Poplar Spring
38		78	D.C. Block Slide, Anthony Spr. 2
39		—	D. C. Block Slide
40		31,41	D. C. Block Slide
41	13	12,31,40	D. C. Block Slide
42		43	D. C. Rock Shelter
43		42	D. C. Rock Shelter
44	56	45,76	D.C. Block Slide, Rock Shelter
45		44	D. C. Rock Shelter
46		—	D. C. Rock Shelter
47		48-50,104,105	D. C. Rock Shelter
48		47,49,50,104,105	D. C. Rock Shelter
49		47,48,50,104,105,108	D.C. Block Slide, Rock Shelter
50		47-49,104,105	D. C. Rock Shelter
51	54	52,53,104	D. C. Rock Shelter
52		51,53,104	D. C. Rock Shelter
53		51,52,104	D. C. Rock Shelter
54	51	(see no. 51)	D. C. Rock Shelter
55		3-10,102,103,107	D.C. Block Slide, Streambed
56	44	(see no. 44)	D.C. Rock Shelter, Streambed
57		93,94,106	D. C. Streambed
58		—	Anthony Spring 1
59		—	Anthony Spring 1
60		61,102	Anthony Spring 1
61		60,102	Anthony Spring 1
62		—	Anthony Spring 1
63		—	Anthony Spring 1, 3
64		—	Anthony Spring 1
65		66,67,102	Anthony Spring 1
66		65,67,102	Anthony Spring 1
67	33,37	34,35,65,66,102	Anthony Spr. 1, Poplar Spr.
68		—	Anthony Spring 1
69		—	Anthony Spring 3
70		71	Anthony Spring 2
71		70	Anthony Spring 2

TABLE 3 (continued)

Design Element	Similar	Primary Relationships	Secondary Relationship (Site)
72		73,74,79,80	Anthony Spring 2
73		72,74,79,80	Anthony Spr. 2, 35LK93
74		72,73,79,80	Anthony Spring 2
75		—	Anthony Spring 2
76		33,36	D.C. Streambed, Anthony Spr. 2
77		—	Anthony Spring 2
78		38	D.C. Block Slide, Anthony Spr. 2
79		72—74,80	Anthony Spring 2
80	7	3—6,8—10,55,72—74,79	D.C. Block Slide, Anthony Spr. 2
81		—	Anthony Spring 3
82		—	35LK93
83		84	35LK93
84		83	35LK93
85		—	35LK93
86		—	35LK93
87		—	35LK93
88	96	95	D.C. Streambed, 35LK93
89		90	35LK93
90		89	35LK93
91		31,32,98,105,106,92	Adel Rock
92		31,32,91,98,105,106	Adel Rock
93		37,94,102,106,107,100	D.C. Streambed, Poplar Spring
94		57,93,106,107	D. C. Streambed
95		96	D. C. Streambed
96	88	95	D.C. Streambed, 35LK93
97		—	D. C. Streambed
98		31,32,91,92,105,106,108	D.C. Block Slide, Adel Rock, 35LK93
99		—	35LK93
100		93,102,107	Poplar Spring
101		33—35	Poplar Spring
102		33—35,37,55,60,61,65—67, 93,100,103,107	D.C. Streambed, Poplar Spring, Anthony Spring 1
103		35,55,102,107	D. C. Streambed
104		47,54	D. C. Rock Shelter
105		47—50,91,92,98	D.C. Streambed, Adel Rock
106		51,91,94,98	D.C. Streambed, Adel Rock
107		55,93,94,100,102,103	D.C. Streambed, Poplar Spring

TABLE 4:

## G-values for Related Pairs of Petroglyph Sites

Pairs of Sites	<u>n</u>	G
D. C. Rock Shelter - D. C. Streambed	2	.13
D. C. Rock Shelter - D. C. Block Slide	1	.04
D. C. Rock Shelter - Adel Rock	1	.09
D. C. Streambed - D. C. Block Slide	1	.04
D. C. Streambed - Poplar Spring	4	.30
D. C. Streambed - Adel Rock	1	.10
D. C. Streambed - Anthony Spring 1	1	.07
D. C. Streambed - Anthony Spring 2	1	.08
D. C. Streambed - 35LK93	2	.14
D. C. Block Slide - Poplar Spring	1	.05
D. C. Block Slide - Adel Rock	3	.17
D. C. Block Slide - Anthony Spring 2	4	.17
D. C. Block Slide - 35LK93	1	.04
D. C. Block Slide - Guano Lake	1	.11
Poplar Spring - Anthony Spring 1	1	.08
Poplar Spring - Anthony Spring 2	1	.10
Adel Rock - 35LK93	1	.17
Anthony Spring 1 - Anthony Spring 3	1	.09

ANIMALS AS METAPHORS IN PUEBLO INDIAN PETROGLYPHS

PATTERSON R. Carol, USA

American Indians have traditionally referred to their petroglyphs as "rock writings" or "writings" in the same sense they refer to any writing system. There is a firm belief that petroglyph images are intended to transmit information that is important, whether or not it can still be "read" or understood by contemporary people. The term *picture writing* is used here to refer to any panel of images that conveys a comprehensible message. The term *pictography* refers to picture writing on rock as well as other surfaces and materials. The term *petroglyph* refers to an image that has been inscribed into a rock surface in some manner, and the term *pictograph* refers to painted images upon a rock or other surface. The term *rock art* is avoided because it has too often been indiscriminately applied in Western tradition to both symbolic and non-symbolic images. The term, *pictography* is used here instead to refer to the symbolic communication system itself as it has been applied to rock surfaces.

Dr. Greg Cajete, a native of Santa Clara Pueblo has pointed out for example, that the word for "write" in the Tewa language, as it is used to say "I want to write a letter to my friend" is ta *ah' nin'*. This same word is used for "paint" as in "I want to paint a picture for my friend." Both painting and writing are acts of communicating what is common knowledge (personal conversation, May 1989). The term *art* does not accurately express this communication process without further contexting the specific way in which the term has been applied. The term *writing* more closely describes the use of a code system in regard to the symbols found in these petroglyphs.

The following is a study of the use of symbols as metaphors within the parameters of Pueblo and Navajo culture. A *symbol* has a defined meaning, which is based on a shared knowledge about that which it represents. A *metaphor* is a symbol or related group of symbols that evoke an experience or concept of something, which in turn is used to describe a concept of something else.

Graphic symbol systems in general have a definite structure and syntax. Cirlot (Dictionary of Symbols, 1962:liii-liv), believes Western European symbol syntax may function in four different ways:

1. The successive manner, in which one symbol is placed alongside another; their meanings do not combine and are not even interrelated.
2. The progressive manner, in which the meanings of the symbols do not interact but represent different stages in the symbolic process.
3. The composite manner, in which the proximity of the symbols brings about change and creates complex meanings; here a synthesis is involved and not merely a mixture of their meanings.
4. The dramatic manner, in which there is an interaction between the groups and all the potentialities of the proceeding groups are synthesized.

Indian symbol systems, however, may be structured differently in some ways:

1. They do not read successively, in a linear manner, as is so characteristic of graphic symbol systems of cultures who use alphabetic writing systems; and
2. They differ from the progressive manner in that they *do* interact with one another and their meaning is dependent upon this interaction.



Indian pictography is composed of graphic symbols with basic meanings and many extensions; like any language, in different contexts, different extensions apply. Symbols may change meaning when the context changes. These are called *semantic extensions* or extended meanings. This is the reason that studies of symbol lexicons cannot be complete if the lexical symbols are studied exclusive of the context in which they are found.

In the English language, the majority of words (sound symbols), listed in any dictionary are accompanied by more than one definition. The word "solution" can be used in completely dissimilar contexts. For the word "hard," the dictionary lists a full page of semantic extensions to its meaning in different contexts. Semantic extensions are a common trait in most languages. The Western Apaches, for example, apply the same words for human body parts that they do for corresponding parts of an automobile. Thus, if a person were speaking in Apache of his liver malfunctioning, the context of the entire conversation would determine whether the person needed hospitalization or the battery changed in his car.<sup>2</sup>

The petroglyph panels used as illustrations of Indian pictography are all classified by Schaafsma (1980) as Rio Grande Style, that dates from A.D. 1400 to the present. During this time period, the symbol lexicon used by the Pueblo Indians, as well as the Navajo, was well developed and many of the stories and historical events portrayed in the petroglyph panels are still within the memory of living Pueblo people. Indian pictography is a symbol system, that like other writing systems, the symbols have meaning and semantic extensions that convey additional meanings. Examples of the use of one symbol within several different cultural contexts in Indian pictography is discussed below. All are found within the same style and time frame.

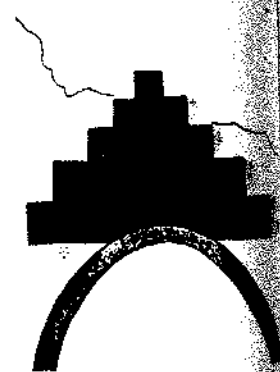
Martineau (1973:82) has shown how the terrace symbol, in the Southwest generally means "piled up." The Navajos used it to describe the stockpiles of food that were destroyed by the U.S. soldiers in their attempt to starve and conquer them. This Navajo panel in Largo Canyon, illustrates the Kit Carson Campaign of 1863-4 depicting the corn that was piled and burned by the soldiers, (Martineau 1973:101). (Figure 1,a)



The *Iariko* panel, depicts the sacred a dwelling place in the earth for the Pueblo Indians who call it a *shipapu*. The terraced symbol representing the "middle" place or home of the Earth Mother, *Uretsete*, (Rudolph:1991). (Figure 2)



The "piled up" symbol has other extended meanings when used with other symbols to represent sacred altars or piled up cumulus clouds. Dutton, (1963:89), discusses the terraced symbol as an altar, from the Pueblo Kiva ruins named Kauna. (Figure 3)



The petroglyph panel from La Cienega, uses the terrace symbol turned horizontally and two are joined with a connecting line. The figure is holding a "cloud blower" used to send prayers to the spirit beings above. The interpretation of the terrace symbol is of two villages being joined together. A joining of two Pueblo villages, Old Cochiti and New Cochiti, is spoken of in Pueblo oral traditions. (Van Etten 1987:PC). The presentday village of Cochiti is associated with this petroglyph site. (Figure 4)



### Metaphor

Metaphor is present in every part of our life: in literature, in art, in the media, even in our daily conversations. It saturates our language in ways of which we are hardly aware. Most of all, metaphor is part of our conceptualizing

process. We think in terms of metaphors in order to convey concepts difficult to express in plain language. Metaphoric analogies allow a meaning to be conveyed within a more familiar structure. Metaphor is used to describe something in terms of something else.

Metaphor, too, has structure. It contains participants of people, animals, or plants. It has parts that consist of activities, conversations, or adventures. It has stages that consist of conditions that change as one passes through each stage like an initiation process. It has a linear sequence, where the participants in their actions portray meaning that is culturally defined by the order and positioning of each participant. There is cause and effect and a purpose of teaching a truth that would otherwise be obscure.

The most important point to understand when talking about metaphor is that it enables us to make a link between our experience and a new concept. The language of metaphor creates a parallel structure between the known and the unknown. Metaphor allows a culture to define its parameters in social behavior, ritual, and cosmology.

In Western culture the most predominant and consistent theme since Classical Greece has been the interrelationship between Man and Nature. By objectifying Nature and studying its properties, Western Man has come to believe he has to dominate and control Nature. He strives to observe the world around him "objectively" as a separate entity in order to learn the "truth" about his world. He separates everything in order to look at it apart from other things and to gain an understanding of its reality. He classifies everything around him into categories that include physical, intellectual, spiritual and emotional realms that are separate from himself. We must be careful to distinguish our own metaphoric orientation from that of American Indians, who draw from completely different metaphors.

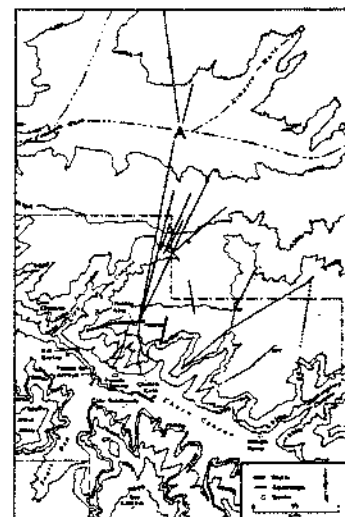
To the Pueblo and the Navajo, the Earth is their Mother and they belong more to the Earth than the Earth does to them. Their very existence is like that of the plants they cultivate (Ortiz 1989). Time is not conceived in a linear fashion, but more of a continuum marked by significant events, rituals, and personal growth. Pueblo and Navajo metaphors reflect their strong alliance with the Earth, and equality with all life forms in a manner that is quite different from the Western hierarchial perception. Thus, metaphors chosen by American Indians are largely drawn from nature, the weather, the natural surroundings, and plant and animal life.

For the Pueblo, the metaphor of a corn plant is used in reference to life and the various stages of growth from birth, through childhood, adulthood, and old age. They consider themselves the Children of the Earth. According to Alfonso Ortiz, the Pueblo left monuments attesting to their belief that they grew up out of the ground, out of the earth like the corn plant, their mother. The prehistoric Pueblo site of *Hovenweep*, he believes, is a giant "emergence place". The stone towers built inside the canyon, were thought to be used for fortification by early archaeologists, but now they think they may have had more of an economic or religious function. Ortiz believes they were metaphoric manifestations of the emergence stories. They are attempts to replicate on the surface of the ground the process of emergence from a prior life within the Earth of three previous worlds to the fourth, present world. (Ortiz:1989) (Figure 5)



The Road of Life metaphor is also dominant in Pueblo expression. The "roads of Chaco Canyon" another prehistoric Pueblo Indian ruin, are a puzzle because they too, like the towers, do not serve a purpose conducive to Western logic. Many roads *go nowhere*, or are found in twos or fours, running parallel for a distance before stopping. Archaeologists are discovering that the roads make

more sense if interpreted through the ethnographic records and the Pueblo metaphors are considered (Sofaer:1988). Several of the Chaco roads lead to prominent natural formations that may have been shrines which are an important aspect of Pueblo ritual. Traditionally, Pueblo Indian people re-enact their emergence and creation stories. They make ritual journeys to sacred shrines, springs and land formations. "Life is a road; important spirits are...keepers of the roads, the life roads. All spirits or sacrosanct persons have a road of cornmeal or pollen sprinkled for them where their presence is requested" (Parsons 1939:17-18). The roads of Chaco may be metaphoric for the roads taken by the spirits of the dead returning to the emergence place in the earth called the *Shipapu*. The importance of the north road is related in Pueblo mythology. When the people came out from the worlds below, their mother, *Iyatiku* told them they were to migrate to the south, which they did. When people died, their bodies were buried, but their souls went back to the *Shipapu*, the place of emergence and returned to their mother in the fourfold womb of the earth...So every year, now, the souls of the dead come back to the pueblos of the living and visit their relatives and eat the food that has been placed for them on their graves and on the road to the north. (White 1960) In the prayers and chants telling of their emergence and migration to the middle place, the Zuni speak of four parallel roads running towards *Itiwana* (the middle). (Bunzel, 1932:717) (Figure 6)



These roads are metaphors as Ortiz states: 'Road' translates as 'channel for life's breath' in Tewa. They speak of 'life-breath openings' and 'life-giving channels.' Every individual has a road of life that may be 'cut short' at any time (Ortiz 1989). The mural paintings of the Tewa depict these life-breath openings. (Figure 7)



A graphic example of Pueblo metaphors is found in the Hopi life plan petroglyph located on Third Mesa in Arizona. Hopi spokesman, Thomas

Banyacya, has publicly explained the symbols on this panel many times over the years, giving the following interpretation: (Figure 8)

To the left is the Creator, *Masawu*, with the life plan or trail. The circle represents all one people, no end, a circle. The Hopi path is divided. The three circles are the three past worlds. The corn plant is shown four times and is incorporated with the cane and a person leaning on it to symbolize old age. Together, the corn and cane symbolize everlasting life. Many people took the false path. The zigzag line is that of going back and forth (like water) in confusion and trouble. But there is still a pathway back down to the Hopi Way. The last figure is the creator holding the corn symbol for everlasting life. (Banyacaya 1987)

### Metonymy

Metonymy is similar to metaphor, except that only a small part of a metaphor is used to represent the whole. We have seen how corn and its life cycle are used as a metaphor for human life cycles. Metonymies are abbreviations of a whole metaphor or even a synopsis of a concept. By using the part, the whole is evoked in one's mind. In Christian religion, the symbol of a fish is a metonymy of the larger metaphor of "allowing Jesus into one's life." It is a symbol for the spiritual world that lies under the world of appearances. The fish represents the life-force surging up from within. It is grounded in the common knowledge of fishermen, who were among the first disciples of Jesus. He said, "Follow me, I will make you fishers of men." Johnson and Lakoff (1980:40) state:

The conceptual systems of cultures and religions are metaphorical in nature. Symbolic metonymies are critical links between everyday experience and the coherent metaphorical system that



characterize religions and cultures. Symbolic metonymies that are grounded in our physical experience provide an essential means of comprehending religious and cultural concepts.

Religious iconography is the most expressive form of a culture's metaphors and strives to present them in a way that conveys meaning to the culture. It defines the myth that defines the culture. When we look at Pueblo iconography, we are looking at metonymies that bring to mind many of the Pueblo's elaborate cosmological concepts and cultural metaphors.

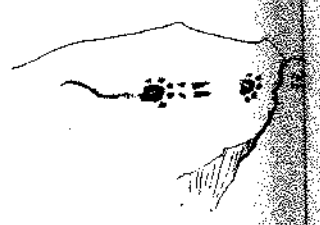
The metaphors of the Pueblo Indians, as well as those of other Indian tribes, are grounded in animal/nature experience. Pueblo knowledge of wildlife and other natural phenomenon is a rich source of common experience and is drawn upon for metaphors to describe human activities. Animal activities are used as metaphors because they are common knowledge. The example given below of a deer track is a familiar image to any culture that has hunters. To a hunter, variations in the deer track can signify whether the animal is running or walking. If the track is grouped with other varied tracks, one can tell which are older and heavier, and which are younger and lighter. To a good hunter, animal tracks tell much about the animals, the direction and conditions in which they are traveling and their experiences along the way. Tracks convey this information cross-culturally and speak to the common knowledge of all hunters in any society. (Figure 9)

Animal tracks found in petroglyphs are metonymies of the animal itself as a metaphor. The animals are used as metaphors to represent people, while their tracks are ideal metaphors for expressing the activities, travel, battles or other conditions of people's lives.

15  
^  
A deer when it is running leaves a track showing dew claw marks. These marks do not appear when a deer<sup>is</sup> calm and standing or walking. A prehistoric Pueblo petroglyph ~~use in~~<sup>using</sup> the deer track is found in sequence with a mountain lion print. In real-life experience, this would indicate a predator/prey relationship. Both tracks are going in the same direction, the lion track right behind the deer track. Together, they convey the action of the deer fleeing from a predator. But more information has been added. The predator/prey petroglyph employs the repetition of the symbols to suggest a sequence of events. The mountain lion print is placed a second time, in front of the deer track. Simple deduction would conclude by this positioning that the mountain lion pursued the deer and overcame it.

But further investigation of the use of rock-incorporation as another symbol brings another conclusion to mind. The large crack running diagonally across the path of the two primary characters has been pecked-over and widened to emphasize its importance as part of the story. Beyond the crack is a single deer track, positioned well beyond the mountain lion print. Together the sequence of symbols tells the story of the predator chasing the prey, and the prey escaping across an obstacle (canyon or river) of some kind, with the predator unable to follow. The episode is further illustrated in the drawing. (Figure 10)

This panel is a classic example of use of the metonymy--animal tracks--in referring to the metaphor of a predator chasing prey; the concept of pursuing/fleeing that is grounded in the common knowledge of all hunters cross-culturally. The predator/prey relationship in symbols is used frequently by Indian people as a metaphor for dangerous and life-threatening experiences with their enemies. This Anasazi petroglyph panel uses the predator/prey, pursuing/fleeing metaphor to describe the danger, the terror, the close encounter and the miraculous escape of someone from a mortal enemy. Note





the use of lack-of space to illustrate "close encounter" with the enemy and wide space to show a "margin of safety."

La Van Martineau (1973:95-97) has pointed out that the Navajo have used this same symbol/metaphor technique in a petroglyph panel in Largo Canyon, New Mexico. In this panel, the combination of lion and deer tracks represents the U.S. Army (lion) pursuing the Navajos (deer) fleeing through Canyon del Muerte during the Kit Carson Campaign of 1863-64. (Figure 1, b)



We have seen how animal tracks can be metonymies referring to a specific metaphor that expresses a human condition or experience. Bird tracks are also metonymies and each species is easily identifiable by its track, which carries with it a specific set of attributes. These attributes are common knowledge among Pueblo tribes. Different birds play different roles in Pueblo mythology and religious iconography. Birds with attributes to help bring rain are distinguished from birds that compete for food or those that are helpful to hunters or those that are protective or informative to man. On one level, different birds play out parts in human drama to bring about balance in the universe. On another level, the birds may represent aspects of the human psyche that are best illustrated with metaphor.

Dumarest (1919:167), among others, has pointed out that to the Keresan Pueblo Indians of the Rio Grande Valley, the turkey, the crow, the eagle, the roadrunner, and the snake are represented by the tracks. (Figure 11)

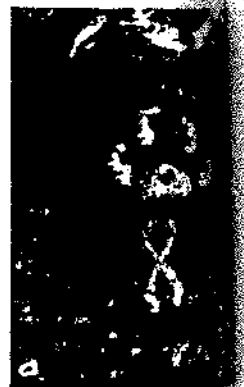


The characteristics of each bird are important in Pueblo mythology and are employed in their altars and mural paintings. As a metonymy, each refers to a metaphor for those aspects that keep the universe in balance.

Crow tracks are distinguished by their fourth rear toe. Crows' attributes include being in competition with man for food, but at times they are intelligent allies to man for religious purposes. Crow tracks in association with corn have been used by the Navajo to represent the act of destroying food, as Martineau points out in the Navajo panel in Largo Canyon. The track emphasizes the destruction of the piled-up corn. The common knowledge of the crow's relationship to corn is a metaphor to convey the act of Kit Carson's soldiers destroying the Navajo's corn supply and food source (Martineau 1973:101). (Figure 1,c)



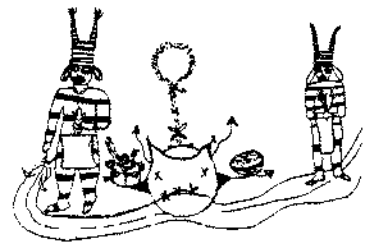
The roadrunner (also referred to as chaparral cock) tracks in Eastern Pueblo and Zuni iconography are associated with courage and protection against enemies. The roadrunner has always been admired for his bravery, swiftness, and courage. He can kill and eats snakes, outruns most predators and leaves a track with two toes in each direction that makes his direction of travel ambiguous. The roadrunner track as a metaphor conveys the ideas of courage, bravery and the ability to confuse one's enemies. Another petroglyph panel that shows the roadrunner track in association with a mountain lion track portrays the same relationship of predator/prey found in the lion/deer track combination. Except, in this case, the track of the mountain lion is placed in the direction of movement away from the roadrunner. The relationship of pursuer (mountain lion) in this case, is in retreat from his prey (roadrunner). The panel suggests the courageous roadrunner has confused his enemy, the mountain lion. (Schaafsma 1989) (Figure 12)



The symbols discussed so far are metonymies for the animals-as-metaphors that represent the power of a warrior, who, like the roadrunner, is able to deter pursuit by his enemies. The interpretation of this petroglyph is consistent with Zuni ritual activities that entail wearing roadrunner feathers in an X formation inside their moccasins, or tied in their hair, to enhance their ability

to confuse or deter their enemies in pursuit. (Parsons 1939:291) To the Keresan Pueblos, the roadrunner was also important in protecting the souls of the dead along their pathway, when they come out from the underworld. Tracks of the roadrunner are marked along a symbolic corn meal trail to confuse witches and evil spirits and prevent them from accompanying souls on their journeys.

The Tewa also employ the roadrunner track for protection against enemies and witches. The roadrunner tracks is portrayed along the 'life-breath' road, in this Tewa mural painting. (Figure 13).



Indian people use animals and their behavior as metaphors to convey concepts for human activities and emotions. We find hundreds of animal tales recorded in American Indian oral traditions in which animals represent human personalities and behavior.

It logically follows that the descendants of the prehistoric Pueblo also depicted animals and animal tracks in the petroglyph panels to metaphorically describe the activities of humans. Human tracks focus more closely on the immediate condition of humans, but, together, metaphors and metonymies using animals and their tracks form a large part of the pictographic communication system under discussion. Another significant component within this code system involves the use of metaphoric animals with symbols attached or added.

These images then become vehicles, for conveying more information, more efficiently, within a single container. An animal with symbols added can convey more information within its metaphor than many animals and strings of symbols portrayed independently.

## Endnotes

1. This paper is modified and adapted from previous publications including *Petroglyphs and Myths of The Rio Grande*, Avanyu Publishing, 1991, Chapter two, Symbol Signs and Metaphors.
2. Basso (in Spradley, 1972:346) states "The application of anatomical terminology to motorized vehicles illustrates an aspect of semantic extension that is clearly apparent at the level of the set, but that goes undetected if we focus on the individual terms in isolation. Thus a typical 'atomistic' interpretation - operating strictly at the word level and failing to consider the internal structure of the lexical set as a whole - would not disclose that together with individual terms a classificatory scheme had also been extended." He lists in his

### Western Apache Anatomical Terms With Extended Meanings:

#### Anatomical Terms / Extended meanings:

shoulder/front fender; hand + arm/front wheels, tires; chin + jaw/front bumper; foot, feet/rear wheels, tires; face/area from windshield to bumper; forehead/front portion of cab; nose/hood; back/bed of truck; hip, buttock/rear fender; mouth/gas tank opening; eyes/headlights; veins/electrical wiring; entrails, guts/all machinery under hood; liver/battery; stomach/gas-tank; heart/distributor; lung/radiator; intestine/radiator hoses; fat/grease

VCS'91 - PREHISTORIC AND TRIBAL ART

SYNTAXE ET GÉOMÉTRISME DANS L'ART PARIÉTAL

SAINT-MARTIN *Fernande*, Canada

Les développements récents de la sémiologie visuelle présentent plusieurs hypothèses susceptibles d'éclairer les méthodes d'approche de ce que l'on appelle l'art pariétal, art rupestre ou art pré-historique.

La première considération reprend le postulat sémiotique de base de toute théorie du langage depuis Saussure et Hjelmslev. A savoir que tout système linguistique est formé de deux niveaux relativement hétérogènes l'un par rapport à l'autre. Le premier niveau, accessible à la perception sensorielle et nommé "plan de l'expression", présente des modes d'organisation qui varient selon les types de stimuli perceptuels qu'il met en jeu. Cette organisation structurale liée aux potentialités des éléments matériels utilisés, tout autant qu'à des présupposés conceptuels particuliers, est appelée syntaxe.

C'est-à-dire qu'avant tout acte de parole singulier, par le fait même qu'il emprunte un mode de représentation linguistique pré-existant, le locuteur devient porteur d'un soubassement sémantique lié à la syntaxe, qui ne peut qu'influer sur le sens du message ponctuellement émis. Le fait que l'art pré-historique soit contemporain des premières mises en forme du champ sémantique par l'être humain a sans doute une importance analogue au fait que des catégories émotive-conceptuelles particulières ont présidé à

l'élaboration des structures syntaxiques des langages verbaux connus.

Le deuxième niveau constitutif de tout langage est le "plan du contenu", c'est-à-dire l'ensemble des champs sémantiques élaborés par les organismes humains à travers leur expérience pragmatique, émotive et épistémologique du réel, et qui seront visés par les messages. Même s'ils sont influencés éventuellement par l'utilisation de certains types de langage, chacun véhiculant une infra-structure syntaxico-sémantique propre, les champs sémantiques ne peuvent en rien être identifiés aux structures syntaxiques des médiums d'expression dont ils débordent largement. En dépit de la dépendance de la pensée des types de langage utilisées, les théories interprétatives du langage doivent être construites sur des bases cognitives parallèles et indépendantes des structures syntaxiques des divers langages.

De nombreux chercheurs (Leroi-Gourhan, 1965; Giedion, 1965) ont déjà reconnu que notre interprétation de l'art pré-historique dépend essentiellement des conceptions que nous véhiculons sur les modes d'appréhension du réel des peuples primitifs. Ceux-ci sont révévés par l'ethnologie comme sujets à une évolution/ transformation dans le temps. De la même façon, les constats de la psychologie génétique de Piaget sur l'évolution des structures cognitives au sein de l'organisme humain (1948) renvoient à des hypothèses d'évolution locales, que malheureusement les développements actuels des sciences cognitives ne s'attachent pas à approfondir.

En deuxième lieu, les développements de la sémiotique visuelle (Saint-Martin, 1989) ont peu à peu rendu les chercheurs plus réceptifs à la notion que, de façon générale, on peut distinguer entre deux catégories de langage : les langages verbaux et les langages non-verbaux.

Les langages verbaux, essentiellement sonores, - même si les sons peuvent être reproduits graphiquement, c'est-à-dire visuellement, par diverses formes d'écriture (idéographie, morse, etc.) - offrent une structure d'expression linéaire, discontinue et irréversible. Leur structure syntaxique repose, du moins dans

la plupart des langues occidentales, sur des présupposés philosophiques qui valorisent les notions de substance permanente (le sujet) et de variations plus accidentelles ( le verbe, le prédicat).

Les langages non-verbaux présentent un plan d'expression plus dense et continu, inscrit dans un contexte multidimensionnel : c'est le cas du visuel, du musical, du gestuel et de plusieurs disciplines mathématiques. Leur organisation syntaxique, nécessairement spatiale puisque polydimensionnelle, est liée à des transformations continues à la fois des variables constituantes (forme, dimension, position, etc.)

et de leurs modes d'interrelations et interactions (perspectives proximales/distales, juxtaposition/superposition/ emboîtement, etc.). Ce plan d'expression de type spatial n'est descriptible que par un recours aux intuitions de la géométrie, aussi bien euclidienne que non-euclidienne, seules disciplines scientifiques susceptibles d'éclairer les notions d'espace.

A ces formes d'expression non-verbale sont liés des présupposés sémantiques tout à fait différents de ceux du langage verbal, puisqu'ils concernent avant tout des interactions ensemblistes, des processus dynamiques en continues transformations, des vecteurs et intensités variables, etc. Plus précisément, on ne peut y distinguer un sujet isolé et autonome qui demeurerait identique à lui-même à travers divers épisodes transitoires. Ainsi l'utilisation d'un langage non-verbal résulte d'un besoin de représentation de relations au monde qui ne peuvent être traduites, sauf à de très hauts niveaux d'abstraction, par le langage verbal.

La sémiologie visuelle a souligné cependant le contraste qui subsiste entre diverses formes de représentations visuelles dont certaines peuvent être caractérisées comme relativement verbales et d'autres comme véritablement non-verbales. Une confusion subsiste entre elles du fait que les concepts inhérents aux langages verbaux peuvent, par l'écriture ou divers graphismes, être transmis par des systèmes de signes qui s'adressent à l'œil. Ainsi, les signes routiers, par exemple, se construisent sur le mode linéaire et discontinu du langage verbal et renvoient à ses signifiés par convention. Les hiéroglyphes qui offrent la même structure du plan de

l'expression que le verbal, renvoient à leurs signifiés sur un mode pareillement discontinu et partiellement conventionnel, même s'ils utilisent des éléments liés à une représentation iconique, plus ou moins mimétique des objets du monde naturel.

Par contre, un langage spécifiquement visuel se propose plutôt de construire des modes d'interrelations denses et multidimensionnels, où chaque modification dans les variables visuelles - ou liens syntaxiques - renvoient à des significations non seulement différentes, mais appartenant à des champs conceptuels autres que ceux qui sous-tendent la syntaxe et la sémantique du langage verbal. On peut supposer que les effets esthétiques dans diverses formes de discours sont liés à des références plus complexes au réel - exigeant une représentation spatiale - que celles qui sont opérées par la linéarité de la logique verbale.

Les caractéristiques bien connues de superposition, transparence ou simultanéité dans l'art pré-historique, engendrant des champs de représentation touffues et multiples, produisent souvent un tel effet esthétique. Les interrelations dynamiques entre certains ensembles de marques produisent une complexité spatiale qui génère des effets de signification plus traditionnellement liés dans nos cultures à des langages non-verbaux. Par contre, un grand nombre des pétroglyphes semblent plutôt, par la structure discontinue et iconique de leur mode d'expression, renvoyer à un mode verbal de représentation du monde. Bien qu'il soit toujours loisible à un spectateur de percevoir sur un mode global et spatial des textes structurés par des unités élémentaristes - comme ces pages d'écriture cursive, ces manuscrits musicaux ou ces cartes géographiques qu'on accroche aujourd'hui dans les galeries d'art - l'interprétation qui néglige le niveau syntaxique de ces messages ne peut prétendre être fidèle aux premiers sens littéraux qu'ils entendaient transmettre.

Il importe donc que les phénomènes de densité de messages, ou l'effet palimpseste, offerts par certaines représentations de l'art pré-historique, soient estimés comme accessoires ou liés structurellement dans



une syntaxe, avant que des hypothèses quant à leur décodage sémantique puissent être formulées.

Dès le premier abord, l'analyse syntaxique élaborée par la sémiologie visuelle (Saint-Martin, 1987) offre des pistes de réflexion. Grosso modo, elle propose que les énoncés visuels sont structurés: a) par divers types d'opérateurs topologiques et getaltiens, b) par les caractéristiques du Plan originel, soit cette portion, le plus souvent plane de l'univers, sur laquelle l'oeuvre est attachée, et c) par l'utilisation de divers systèmes perspectivistes, coordonnant les effets de distance, de visées et de points de vue.

#### L'infra-structure du Plan originel

La problématique la plus manifeste de l'art pariétal ou pétroglyphique se pose au niveau du Plan originel qui sert de support aux oeuvres. D'une part, nulle limite ne semble pouvoir être aisément assignée qui circonscrirait de façon certaine plusieurs ensembles de signe, de façon à rendre plus manifestes les intensités de leurs énergies internes. D'autre part, et en dépit des effets trompeurs des reproductions photographiques - d'où l'on pourrait inférer la présence d'un Plan originel "plane", comme dans la majorité des représentations picturales de l'ère historique-, il importe de reconnaître qu'au contraire la "surface" du Plan originel des oeuvres pré-historiques est le plus souvent ondulée et accidentée, faite de saillies et de dépressions. Elle relève de la syntaxe du bas-relief.

Cette remarque n'est pas nouvelle, la majorité des commentateurs ayant observé que la genèse des dessins pariétaux est étroitement liée à la présence d'accidents de parois, qui servent de supports plus ou moins partiels aux images produites. Mais on n'en a pas tiré les conclusions qui en découlaient. Si l'on conjugue à ce support de production, les observations si souvent répétées de l'indifférence quant à la position et à l'orientation des images in situ, du caractère oscillant et transitoire des "images" au gré des vacillations des torches éclairantes, on pourrait en déduire une constante du mode de production qui aura des conséquences syntaxiques immédiates.

La sémiotique visuelle pose, en effet, que l'infra-structure même de ce type

de représentation est liée à la fois aux caractéristiques inhérentes à son support (ou Plan originel) et aux modes d'éclairage qui les rendent visibles. C'est-à-dire que les "artistes" pré-historiques fondaient leurs démarches créatrices sur la présence effective de fragments visuels qui semblaient des composantes partielles d' "images" plus globales. La matière même des rochers formant les grottes obscures recélaient des formants d'images, qui n'attendaient qu'à être révélées globalement pour obtenir leur maximum d'efficacité. L'artiste rendait "visible" ce qui était déjà implicitement présent, de par les structures des fragments.

On pense à la façon d'un Michel-Ange qui, selon certains récits, ne prétendait que faire surgir au jour une forme existant préalablement dans le bloc de marbre. Dans une visée moins platonicienne que "réaliste magique", les artistes pré-historiques ne dessinaient que des formes qui pouvaient s'ancrer dans la présence actuelle de fragments de surface des parois. Ces dessins révélaient seulement ce qui était déjà immergé dans la matière.

Ou encore, si l'on songe au conseil donné par Léonard de Vinci à ses disciples, à l'effet de regarder longuement les aspérités des "vieux murs" afin d'en dégager des images d'êtres fantastiques ou d'animaux, les artistes pré-historiques reconnaissaient dans des protubérances, dépressions ou courbes accidentelles, des éléments fragmentaires susceptibles d'être incorporés dans des images globales. De fait, les photographies qui ont été prises de l'intérieur de nombreuses grottes nous laissent à penser que leurs parois en relief sont riches d'une potentialité de bestiaire imaginaire inépuisable. Nous y reviendrons.

Aussi il importe peu de répondre aux questions : est-ce un seul individu ou plusieurs qui ont produit tels dessins? Doit-on interpréter globalement des représentations qui ont été produites successivement ? Les dessins ont-ils différents sens parce que produits à des temps divers? Est-ce que ces animaux représentent des produits de chasse ou des entités animistes, totémiques ? Croyait-on que ces images évanescentes, difficilement perceptibles dans des lieux par ailleurs souvent inaccessibles, avaient été produites par les "dieux de la grotte" ? Toutes ces causalités, semble-t-il, étaient à l'oeuvre, entremêlées.

Les animaux étaient reçelés de façon magique à l'intérieur de la matière minérale des grottes et sans doute, seul le concours d'une force supérieure permettait à l'artiste de découvrir et de faire émerger des concavités, rebords et plages, la forme de ces animaux, êtres fascinants que les hommes croyaient d'emblée supérieurs à eux-mêmes (Giedion, 1960).

Au cours des millénaires, tout visiteur de la grotte pouvait, aux lueurs changeantes de sa torche, découvrir de nouvelles pistes de dessins, de nouveaux fragments suggestifs, pouvant "faire naître" une nouvelle forme, juxtaposée, superposée et souvent intégrée aux formes anciennes. La superposition et les contrastes de dimension ou d'orientation étaient normaux et attendus, même si on a souligné, dans certains lieux, un respect manifeste autant que cela était possible, pour les formes dégagées précédemment. La grande liberté des producteurs, et la non-contradiction de leurs démarches par rapport à celles de leurs devanciers, reposaient sur l'évidence même offerte par de nouveaux fragments "générateurs", fournis par la structure matérielle du Plan originel.

Certes cette liberté de façonner de nouvelles images à partir de nouveaux fragments a été singulièrement limitée, au cours des millénaires, si l'on compare la potentialité des lieux et la liste des images d'animaux évoqués ou des symboles plus abstraits qui leur ont été juxtaposés. Loin d'être multipliées à l'infini, ces thématiques semblent limitées et un peu redondantes, participer même du caractère obsessionnel que l'on attribue à ce qui appartient aux phénomènes de rites.

La syntaxe visuelle y observera ainsi ce qui relève des opérateurs gestaltiens, c'est-à-dire de cette pression vers la "bonne forme", où toutes les variables visuelles (forme, couleur, clair-obscur, dimension, etc.) sont tour à tour convoquées pour apparier une image iconique à une certaine image "perceptuelle mentale" suffisamment expressive. C'est peut-être à la restriction même des thèmes animaliers que l'on doit l'acquisition de cette extrême maîtrise linéaire et formelle acquise peu à peu dans l'exécution répétitive des images.

Dans ce contexte, la question d'une organisation proprement spatiale caractéristique de l'art pré-historique reste ouverte. Pour peu que les humains primitifs aient pu, à la lueur des torches, rassembler perceptuellement et observer les interactions entre de larges ensembles de marques, ils ont certes été immédiatement sollicités par les effets perspectivistes nombreux découlant des contrastes de dimension, de torsions et vectorialités diverses de la forme. A cet égard, l'extrême dynamisme qu'y projette l'observateur contemporain serait moins vivace si le spectateur primitif maintenait à chaque figure une autonomie fondée sur son origine dans la structure du matériau de base.

Mais il est indiscutable que le tout se présente pour eux, comme pour nous, comme un espace fluide, où des éléments vivement contrastés s'interpénètrent quelle que soit leur autonomie réciproque, tout en se repoussant dans des vectorialités contraires. Cependant, tout en suggérant l'espace plein et la multiplicité énergétique d'un espace topologique latent, ces espaces semblent déjà acquiescer à l'intuition du vide euclidien et à une forme d'élémentalisme plus proche du discours verbal que du visuel.

Ces considérations générales sur cet art pariétal dont les reproductions ont été largement diffusées au cours des dernières décennies, s'applique mal aux inscriptions pétroglyphiques du site de Val Camonico. D'une part, l'émergence de la représentation anthropomorphique a vraisemblablement été contemporaine de changements majeurs dans les structures mentales primitives et leurs modes d'appréhension du réel. L'un des effets est peut-être l'avènement d'une activité picturale où les signes ne sont plus dépendants du support, mais lui sont véritablement superposés.

En effet, l'admirable et précieux ouvrage que leur a consacré le Professeur Anati (1960) semble pointer vers des oeuvres visuelles qui s'inscrivent tout à fait différemment dans l'infra-structure de leur Plan originel, beaucoup plus "plat" et dont la structure élémentaliste pourrait déjà servir à une structure narrative élaborée.

Ces oeuvres demeurent malgré tout relativement mystérieuses quant à leur sens et fonction. Peut-être nos recherches in situ nous permettront-elles à partir d'une étude des supports si variés: surfaces au sol, roches-menhirs, reliefs pariétaux, etc. d'entreprendre une analyse sémiologique qui puisse contribuer à l'avancement des connaissances en ce domaine.

Références

E. Anati (1960) La civilisation du Val Camonica, Paris, Arthaud

S. Giedion (1965) L'éternel présent: la naissance de l'art, Bruxelles, La Connaissance.

A. Leroi-Gourhan (1965) Préhistoire de l'art occidental, Paris.

J. Piaget (1948) La Construction du réel, Neûchatel, Paris, Delachaux & Niestlé.

F. Saint-Martin (1987) Sémiologie du langage visuel, Sillery, Presses de l'université du Québec.

F. Saint-Martin (1989) From Visible to Visual Language: Artificial Intelligence and Visual Semiology, Semiotica, 77-1/3, 303-316

CONTINUITA' O DIVERGENZA FRA L'ARTE PREISTORICA AFRICANA  
E QUELLA MODERNA

SANSONI Umberto

Una domanda del genere l'archeologo tende a non porsi o a considerarla ai limiti dell'eresia scientifica. Sinceramente anche chi scrive era su questa linea, ma prima di studiare l'arte rupestre sahariana e soprattutto prima di avvicinare l'arte "moderna" subsahariana e l'anima che l'informa: la solida cultura tradizionale dei popoli africani.

L'Africa a sud del Tropico, emendata, se fosse possibile, dalla recente buccia coloniale, apparirebbe come un mondo particolarissimo dove le coordinate storico-culturali di tipo europeo o anche orientale non valgono; in gran parte del continente le acquisizioni tecnologiche sviluppate sino al Neolitico, talora innovate proprio in Africa, restano sostanzialmente immutate sino alla nostra epoca; lo stesso puo' esser detto per la varieta' dei costumi, per le strategie economiche, per gli oggetti rituali. Neolitici pastorali possono essere definiti i popoli nomadi della fascia sahelo-sudanese, neolitici altri di allevatori e agricoltori a meridione, cacciatori paleolitici alcuni delle foreste tropicali ed i Bushmen. L'introduzione della metallurgia in grandi aree non ha alterato i ritmi di questo mondo, si e' piuttosto sovrapposta per poi integrarsi in un ruolo di tradizione.

Ed e' appunto attorno al concetto di tradizione, della famiglia di tradizioni imparentate, che ruota il sistema africano: la tradizione e' riferimento, norma etica, regola sociale, partenza e arrivo culturali, formidabilmente conservatrice, basilarmente religiosa e avversa ad ogni disquilibrio e quindi ad ogni mutamento che possa mettere in rischio l'ordine cosmico e la giustificazione ontologica dell'esistenza. In certa misura cosi' dovette essere anche l'Europa prima dei Greci e degli Etruschi e cosi' sono ancora molte culture nel Nuovo Mondo, in Australia ed in Asia. Ma peculiare e' la storia africana: dopo aver ospitato la gestazione e lo sviluppo della specie umana, dopo essere stata a lungo una delle piu' fervide e innovative fucine culturali (marcatamente nella fascia saharo-sudanese, nel Magreh centrale, lungo il Nilo, sino all'Africa orientale) soprattutto dal IX-VIII millennio al V-IV a.C. ha vissuto subito dopo il trauma di una nuova desertificazione, progressiva e inesorabile, del Sahara, di una vasta area che aveva rappresentato un centro culturale egemone, punto di incontro e fusione fra cultura autoctone, del Nord Mediterraneo, del Sud e dell'Est. Tale desertificazione ha isolato l'area a meridione del deserto, scindendone radicalmente la vicenda da quella a settentrione. Il solo asse del Nilo ed uno splendido Egitto non sono bastati a creare un'osmosi culturale e cosi' l'Africa sub-sahariana, appena toccata dagli Arabi a Nord, e dai Cristiani nell'enclave etiopica, sembra aver preso la sua strada di mantenimento, di lenta trasformazione e di consolidamento tradizionale, strada che sembra favorita dalle stesse condizioni climatiche

ambientali e percorsa in pratica sino all'avanzata era coloniale per oltre cinque millenni. Cinque millenni che non rappresentano una durata eccezionale per un'era preistorica, ma che hanno comunque modificato, gradualmente riplasmato le culture.

Questa condizione pone il quesito legittimo: cosa ed in che misura si e' perpetuato dal passato remoto sino all'oggi?

E nel tema di nostra competenza cosa puo' rivelare l'arte preistorica all'Africa di oggi e questa alla preistorica?

Il nostro angolo di osservazione e' quello archeologico, dal passato verso il presente, con l'ottica di chi coglie categorie, tipologie, moduli, indizi e spingendo in tal modo il raffronto non puo' che sorprendere la somma delle similitudini con cui ci si incontra. Ma premetto subito che si tratta appunto di similitudini, nell'ordine della **Categoria** e della tipologia, senza con questo voler inferire forme di identita', di diretta prosecuzione culturale che il lasso temporale, le migrazioni, i contatti, gli adattamenti di millenni possono far escludere con buon margine di sicurezza.

Nell'arco della stessa preistoria daltronde, all'interno dei singoli cicli artistici, quello delle Teste Rotonde o del Pastorale ad esempio, e' gia' evidente un processo di evoluzione estetico-concettuale, delicato e complesso: fra le prime e le ultime Teste Rotonde, fra i primi e gli ultimi Pastorali si avverte con precisione una sensibile distanza.

Con tale premessa i popoli allevatori della famiglia Peuls (o Fulani o Fulbe') sembrano convincentemente i diretti discendenti dei Pastorali Neolitici sahariani (VI-III millennio a.C.) e la loro mitologia e il loro simbolismo paiono avere piu' punti di contatto con quanto esprimono i dipinti preistorici (A.Ampate' Ba, G.Dieterlein) e persino con l'Egitto predinastico e del primo dinastico (F.Ridolfi); mentre altri gruppi sudanesi di agricoltori tradizioni diverse con piu' paralleli di categoria con quanto emerge dal ciclo delle Teste Rotonde (Mesolitico Ceramico IX, VIII-VI millen. a.C.) ma tali paralleli possono spingersi anche piu' a Sud nel Continente. La relazione considera le seguenti categorie di relazione: le maschere, le decorazioni corporali, gli oggetti, la danza (inclusa la danza di trance), il simbolismo del colore, le figure fantastiche, la netta distinzione fra mondo degli uomini e quello delle donne sino all'esclusivita' del valore sociale, rituale e simbolico.

In conclusione e' nostro parere che nulla probabilmente dell'arte moderna ha precise rispondenze, identita' con quelle del passato, ma che questa prelude in modo diretto, inequivocabile alle manifestazioni successive, che sembrano informate da una concezione molto simile e che si esprime in modo nettamente paragonabile. La radice dell'arte e della cultura africana tradizionale sembra realmente affondare nella lontana preistoria in un modo ed in termini che a noi occidentali puo' apparire straordinario.





MONUMENTAL ART OF EASTERN LAPPLANA AS AN HISTORICAL RECORD

SHUMKIN Vladimir. Russia. USSR

In recent years interest in the past, both in local history and in the evolution of mankind as a whole, has quickened considerably, thus evidencing the maturity of civilization. In this context much importance is attached to research in the genesis of spiritual culture. In the final analysis it is not the realm of material objects surrounding man, important as it certainly is, that forms a personality, but the spirit, the inner man, the ability to interpret the world within one's vision.

Many people are aware of the splendid paintings by mammoth hunters, of the naively marvelous art of Ancient Greece, the magnificent Gothic architecture, Renaissance masterpieces and the florid Baroque creations but they often have but very slight knowledge of the art of the Neolithic Epoch. Among the many reasons accountable for this situation are limitations inherent in rock art and the difficulties of understanding it. However, it is only on the face of it that any of the excellent cave frescoes of Altamira or Lascaux is easily interpretable:

its wealth of colour, expressiveness and naturalism tend to conceal from the modern man its conceptual scheme for which it was created and which still remains largely unraveled. Moreover, against the background of secularly venerated achievements of colourful ancient civilizations the artistry of outlying regions may seem pale and unworthy of attention. It is more likely, however, that science and the world of art have not as yet estimated at its true worth the significance of the ancient monumental art of the North related to a long period of our history and reflecting the spiritual quests of hundreds of generations of our ancestors. Failure to study rock pictures leaves a blank, a discontinuity hindering insight into the subsequent development of the creative powers of man.

Relics of monumental art are a fascinating, complex and many-sided objects of research. Their utilization as a source in historico-cultural studies, in investigation into art history, into the evolution of intelligence and creative psychology, into the history of religion and mythology presupposes a thorough archaeological analysis.

A particularly important problem involved in turning petroglyphs into historical source material and archaeological evidence is that of dating. Summing up the work done in this field,<sup>1</sup> the following criteria may be distinguished which underlie the proposed dating methods: (1) elevation, (2) stratigraphy, (3) topography,

(4) typology, (5) palimpsests, (6) style and manner of execution, (7) application technique, (8) parallels with other archaeological sites, (9) motifs, proportions and recurrence of depictions, (10) condition of panel surface, (11) selection of particular rocks, textures and planes, (12) identification of pure complexes and the initial composition nucleus, (13) structural and formalized approaches, (14) stylistic multivariate analysis, (15) wide analogies with similar relics in the neighbouring and distant regions.

The scarcity of data makes it imperative to apply all appropriate methods, means and criteria. It goes without saying that not each of those is applicable to a particular cluster. Differences in relative importance, degree of objectivity and informatory potentialities are, in deed, to be taken into consideration. The rising interest in petroglyph studies inspires confidence that in the near future possibilities in this field will be extended substantially due to the use of computers and thanks to advances in the natural sciences.

The discovery of rock pictures in the central part of Russian Lappland in 1973 and in its northwestern extremity, the Rybatchy Peninsula, in 1985 and 1986 place the Kola Peninsula within the zone of hunter or arctic monumental art tradition<sup>2</sup> of northern Fennoscandia. Though there are unquestionable stylistic differences between various monuments in that territory, the sites are

otherwise characterized by fundamental similarities. The fact that most of the sites are located near some water-bodies (lakes, rivers, the sea) makes it possible to use for dating them the evidence of tectonic movements and transgression and regression levels. Along with other indications, it facilitates constructing on a sound basis both absolute and relative chronologies. True, this does not apply to cave paintings and engravings (especially of more recent times) in the mountainous regions but then there are other ways of dating such sites.<sup>3</sup>

Given the adequately developed elevation scale, the geomorphological evidence is fairly indicative, however, it should be used for the specific geographically restricted area. Expansion of the area or utilization of the elevation values elsewhere would invariably result in averaging and a considerable distortion of probable situations.<sup>4</sup>

Important information can be obtained from a survey of all archaeological sites within the rock art zone. A special status of rock engravings and paintings and their affinity to sanctuaries, sacrificial places and sacral monuments appear to be beyond question.

It has already been pointed out in the literature that the mere neighbourhood of settlements, cemeteries or sanctuaries cannot serve as the basis for their contemporaneous datings.<sup>5</sup> However, more often than not this warning has been ignored. In accepting this

assumption, I would add that proximity may even bespeak a difference in age between the sites concerned and even cultural dissimilarity of the respective populations.

Presumably, the creators and worshippers of such sanctuaries sought to camp at a distance from them, not necessarily long but always with a natural barrier, such as a body of water, a swamp, a mountain ridge, etc. That is why most of the rock art centres in Fennoscandia are found on islands or long promontories.<sup>6</sup> Rock pictures in caves were often located in the remotest corner, and the *kitchen* midden (usually near the cave mouth), if any, was obviously left by anyone but the artists.<sup>7</sup> Noteworthy in this connection is the fact that near the Chalmn-Varrae petroglyphs, now on the bank of the Ponoj river (formerly an insular site), despite the convenient location there had been no settlements until the appearance, at the turn of the century, of the ethnically alien Komi settlers who were not linked with the region by any tradition and who did not even notice the clearly discernible engravings.<sup>8</sup> These considerations should be taken into account since the dating of <sup>e/</sup> settlements situated in close proximity to some rock pictures may indicate the upper (or lower) limit of the period (or of one of its stages) when the rock art complex was in use.

The data available on the distribution of paintings and petroglyphs in various parts of eastern Lappland differing in natural conditions, on variations in age,

style and execution technique, as well as on other distinctive features make it possible to attempt constructing on this basis a period-to-period scheme of rock art evolution.

In the northwestern part of eastern Lappland, on the Rybachi Peninsula, 2 sites of rock pictures have been found<sup>9</sup> that we arbitrarily called the "Gallery" and the "Cave". The "Gallery" is situated on the right bank of the Pyaiveye river, 1.5 km from its mouth. Here, on plumb protruding rock blocks, protected by a small ledge, some carvings and paintings have survived to this day. They are located at the same, lower elevation level (25.5 m) on even homogenous rock surfaces facing towards the east, in the direction of the sea, and consist of intricate geometric patterns (25) and figures of reindeer (2). The red ochre paintings in linear technique were done with fingers. Somewhat higher up there are traces left by the artist in wiping his fingers. The technical and stylistic monotony of the depictions suggests that there was no appreciable interval between the execution of the first and the last of them.

On the opposite, left bank of the Pyaiveye river, 1 km from the "Gallery", 4 destroyed settlement sites of the middle Mesolithic Komsa culture (the 6th millenium B.C.) were discovered. At one of them (Pyaiveye I) unworked fragments from the rock containing the depictions were collected. The possibility that all these relics are

contemporaneous or that at least the occupants of the Mesolithic sites visited the Pyaiuye cluster cannot be excluded. Interestingly, material from the rock with the pictures, despite its high quality (it splits into long plates, rhomboid in cross-section, with sharp cutting edges) and the apparent shortage of the raw material, was not used for making implements. Presumably, this was, due to the sacral functions both of the "Gallery" pictures and the rock mass itself situated on an ancient island.

Admitting in principle the development of monumental art from large naturalistic figures along the lines of increasingly schematic representation, it might be well to remember that geometric patterns were also present in Palaeolithic imitative art, being especially characteristic of the northern cultures, the Hamburg and Ahrensburgh traditions in particular.<sup>10</sup> This is quite consistent with the hypothesis of the settlement of northern Fennoscandia via the west coast of Norway, the migration path leading from the region of the Ahrensburghian population<sup>11</sup> Thus, the geometric style of most of the Pyaiuye "Gallery" pictures cannot serve as a valid argument for their young age, whereas the elevation of both paintings and dwelling sites is not contradictory to Mesolithic attribution supported, <sup>what is more,</sup> by typological analysis.

The engraved depictions consist of geometric patterns and are found mostly on higher, differently oriented blocks. Some were carved over the paintings with a sharp

metal object presumably a knife. Similarity of the painted and engraved figures is beyond doubt, yet it seems that the authors of the latter, in imitating the original models, either failed to fully understand the symbolics or else interpreted it in their own way<sup>12</sup>. Apparently, the orientation of surfaces or the rock texture were no longer of importance, what really mattered was the very presence of the pictures at that place. In all likelihood this particular cluster was created sporadically over a long span of time, hardly before the first millenium B.C.

The "Cave" is a grotto lying on the left bank of the Maika river, some 1.5 km from the "Gallery". The paintings in the remotest dark corner are done in red ochre in a technique different from that of the Pyaivye pictures. They make up a composition of three figures; two upright anthropomorphs (presumably, male and female) with roundish heads, raised shoulders and legs drawn together, and a horizontal open-mouthed zoomorph (fish, sea animal, fantastic creature). Somewhat similar anthropomorph representations may be found among the rock pictures in Finland and cave paintings in Norway<sup>13</sup>. The middle part of the triptych resembles images rather peculiar to the Siberian tradition<sup>14</sup>. Taking into account the appearance of the eastern impulse mirrored in the culture of Lappland aborigines at the turn of the first millenium B.C., the closest analogies and the completeness of the composition it may be tentatively dated to that very period.



The Ponoj, or the Chalm-Varrae, petroglyphs are found on the right bank of the Ponoj river in the central part of eastern Lapland. The figures are carved on 10 free standing boulders of different size, planigraphically chaotic but clearly marking at least two former water edge levels. Stylistic, technical and composition dissimilarities between engravings found at different elevations could be distinguished.

Group one ( 3 boulders, 26 figures) is located near the present edge of the river bank. The pictures are characterized by a more realistic presentation of images carved out deeply in a continuous silhouette-linear manner. The motifs represented are reindeer drawn with contoured legs and 3 anthropomorphs shown en face, one a three-fingered phallic figure with a three-horned head gear (?) and another with a tail. An attempt is made to show a primitive composition link between the anthropomorphs and some reindeer by connecting them with a pecked line. The figures are positioned separately, without overlapping one another.

The other petroglyphs (c. 150 figures) on boulders lying close to a higher water stage (the present flood line) comprise another group consisting mainly of linear-contour representations of reindeer, anthropomorphs, fantastic personages and solar signs as well as cup-marks. Conspicuous is a more complicated treatment of the somewhat schematized images although <sup>the</sup> carvings are shallow.

and less carefully outlined. The petroglyphs featuring a more detailed representation of anthropomorphic evidence the artist's intention to individualize each figure. The zoomorphs are shown with four legs. The engravings are very closely packed on the surface of most boulders, many of the figures being contiguous. Moreover, occasionally new pictures were engraved over the original depictions without supplementing or altering them but rather creating other, similar images. The presence of neighbouring boulders with suitable but unused planes bespeak the urge felt by the ancient people to apply their creative powers to the surfaces already containing some pictures.

Considering the ecological features of the Ponoj river basin, its occupation before the 4th millennium B.C. seems impossible or at least unlikely.<sup>15</sup> Traces of habitation (12 dwelling sites of taiga hunter-fishers, 30-120 km from the sanctuary) can be dated no earlier than the end of the 3rd millennium B.C. Evidence of mid-Holocene water-regime fluctuations and eustatic processes in the Ponoj depression points to the recent insular position of the site with the petroglyphs and to the probability of a low water stage in the 3rd millennium B.C. followed by its rise in the 2nd and 1st millennia B.C. The lower cluster of petroglyphs appears to be datable to the close of the 3rd or to the 2nd millennium B.C. Their technical and stylistic characteristics suggest that the creators of the first Ponoj symbols were familiar with the rock

sanctuaries of the White Sea and Lake Onega (and, possibly, other similar sites), or that at least the images, personages and notions of the ancient population of the region were not alien to them.

The upper group is more original, it evidences some influence of the agrarian tradition. Alongside the obvious continuity of model, further modification of images is apparent. Presumably, this attests to the persistent understanding of the intrinsic nature of the representations, to the ritual significance of the site and the continuation of the cultural tradition. This set may be tentatively dated to the 2nd and 1st millennia B.C.

Questions relating to ethnocultural definitions, wide analogies, interpretation and semantics have been deliberately left out of discussion not only due to space considerations but also because of the author's conviction that such problems cannot be solved until a chronology and a periodic framework have been elaborated for specific art complexes of a particular territory.

#### REFERENCES

1. Formozov A.A. Ocherki po pervobytnomu iskusstvu. M., 1969, 252p.; Savvateev J.A. Balavruga. L., 1970, 428p.; Bakka E. Om alderen pa wiederistningana. Viking. Oslo, 1973, s. ISI-85, N37; Anati E. Evolutio and stile. Brescia, 1976, 181p.; Method of recording and analysing

- rock engravings. JFSK, Oslo, 1978, V. 29, p. 145-69; Sher J.A. Petroglify Sredney i Centralnoy Azii. M., 322p.; Nikolaeva T.V. & Pjatkin B.N. Petroglify: metody, datirovka, voprosy semantiki. Problemy kamennogo veka Evrasii. Krasnojarsk, 1984, p. 174-5; Pjatkin B.N. & Martynov A.I. Sibirskie i linskie petroglify. Krasnojarsk, 1985, 145p.; Hellskog K. Helleristningene i Alta. Trondheim, 1988, 133p.
2. Gurina N.N. & Shumkin V.J. Kolskaja ekspedicija. AO-Arheologicheskie otkrytija 1973, M., 1974, p. 9-10; Shumkin V. Issledovanija v Kolskom Zapoljarje. AO-1985, M., 1987, p. 14; Novye naskalnye izobrazenija severnoj Evropy. Zadachi Sovetskoj arheologii. M., 1987, p. 292-3; Novye naskalnye izobrazenija Fennoskandii i starye problemy ih izucheniya. KSIA. 200. M., 1987, fig. I-2; The Rock art of Russian Lapland. Fennoscandia Archaeologia VII, Helsinki, 1990, Tabl. I-II.
  3. Bakka E. Om oldaren...! On the chronology of the hunters carvings. Viking 37, Oslo, 1979, p. 184-5; On chertline dating of Arctic rock carvings in Vingen. NAR 12(2), Oslo, 1979, p. 115-22; Simonsen P. The rock art of Arctic Norway. Brescia, 1974, p. 129-50; New elements for evaluating the origin & end of N. Scandinavian rock art. JFSK 29, Oslo, 1978, p. 31-6; Hellskog K. The rock art in Alta. Viking 47, Oslo, p. 5-47; Bakka E. & meaning. JAA 4(3), N. York, 1985, p. 177-205; Helleristningene... p. 31-47.
  4. Shumkin V. Mezolit Kolskogo poluostrova. Sovetskaja arheologija 1986, M., 1986, p. 15-33.
  5. Savvateev J. Zalavruqa...; Sher J. Petroglify...
  6. Savvateev J. Zalavruqa...; Malmer M. The rock art at Namforsen. Prehistorisk cave paintings in Norway. Acta archaeologica. Kobenh.;
  7. Soqnes K. Prehistoric cave paintings in Norway. Acta archaeologica 1983, Kobenh., 1983.
  8. Shumkin V. Etnogenez saamov. Problema proishozhdenija saamov. M., 1989; Petroglify i pisanitzы Kolskogo poluostrova. Aktualnye problemy izucheniya naskalnyh izobrazenij v SSSR. M., 1990; Konakob N. & Kotov G. Izenatzy v Murmanskom Zapoljarje. Rodniki Parmy. Syktyvkar, 1990, p. 5-10.
  9. Shumkin V. Novye naskalnye...
  10. Formozov A. Novye knigi o naskalnyh izobrazenij v SSSR. SA 2, 1973, p. 257-65; Leune M. L'Art mobilier...
  11. Freundt E. Komsa-Fosna-Sandarna. Acta Archaeologica. Kobenh., 1948, p. 4-52; Indrelid S. Mesolithic economy and settlement patterns in Norway. The early postglacial settlements. L., 1978, p. 147-76; Shumkin V. Origin of Saams. Acta Borealia 1991. Trondheim.

Koltzov L. O karaktere slozenija rannemezoliticteskih kultur.SA 4, 1979,p.15-25; Shumkin V. Mezolit...; Zaliznjak L.Ohotniki na severnogo olenja.Kiev.1989.p.168.

I2. Shumkin V. Petroglify...; Rock art...

I3. Hallstrom G. Monumental art.1938,1960; Miettinen T. Pitures on Finnish rock.Helsinki,1982,p.14-5; Sognes K. Prehistoric cave...

I4. Tcerneczov V. Naskalnye izobrazenija Uralskogo areala.Problemy arheologii i istorii ugrov.M.,1972.p.32-54; Gjessing G. Rock pictures... p.14-36; Kochmar N. Petroglify Jakutii.Arheologija Jakutii.Jakutsk, 1988,p.104-16.

I5. Bogdanov V. Vodnoenergeticheskie resursy Kolskogo poluostrova.M-L., 1958,91p.; Vakorin B.&Kuptzova A. Pozdneposlelednikobyj bassejn v Verhneponojkskoy nizmennosti.Istoriya ozer v golotzene.L.,1975. p.68-73.

**PIERRE À RAINURES DU SAHARA.  
NOUVELLES HYPOTHESES D'UTILISATION POUR LE TRAVAIL DES PEUX ET DES CUIRS.**

SOLEILHAVOUP François, France

Dans le Sahara, depuis le début du siècle, une abondante littérature spécialisée décrit ou mentionne simplement, en général dans des gisements néolithiques, des pierres, galets ou blocs, épars ou rassemblés, de grès ou d'autres roches, dont les dimensions vont de quelques centimètres à plusieurs décimètres et qui possèdent sur une ou plusieurs de leurs faces des rainures, cannelures, sillons ou gorges plus ou moins creusés, ne dépassant guère le centimètre de profondeur et en nombre variable. Quels que soient leurs formes, dimensions, nombre et dispositions, les rainures elles-mêmes ont été considérées jusqu'à présent par les auteurs comme la seule partie utile d'objets destinés à travailler des matières dures: calibrage par usure et polissage de perles ou petits cylindres de cornaline, d'amazonite, de rondelles d'enfilage en test d'oeuf d'Australie; dressage ou profilage de hampes en bois, d'armatures de flèches, de sagaies ou de fûts de harpons, etc...

Sans éliminer, dans certains cas, ces hypothèses d'utilisation, la découverte récente de deux séries de pierres à rainures, l'une (Fig. 1, [1]) dans le Sud de la Mauritanie (16° 57' - 11° 50' W), l'autre en Algérie (approx.: 21° 50' N - 5° 20' E; Fig. 3 [2]) et leur étude fonctionnelle globale, permettent d'attester pour la première fois au Sahara, de paléotechnologies de matières souples: la préparation et le travail des peaux et des cuirs.

Bien que H. Camps-Fabrer [3] évoque dans sa magistrale recension des objets préhistoriques sahariens, le travail du cuir, mais exclusivement avec des outils en os, lames tranchantes ou mousses, pointes perforantes, etc..., elle exclut a priori toute utilisation des pierres à rainures pour cette activité.

1. Pierres à rainures doubles de Mauritanie (fig. 1,2).

Dix échantillons prélevés parmi des centaines dans le site ont été étudiés. Ce sont des petits blocs de grès fins, longs de 61 à 115 mm (médiane: 82 mm), larges de 34 à 100 mm (méd.: 68,5

mm), épais de 29 à 57 mm (méd.: 44 mm), pesant de 115 à 718 g (méd.: 291 g). Le volume de chacun permet une bonne prise en main, le bout des doigts qui les enserrant étant dégagé du plan de travail. L'absence d'impacts, d'écaillures de chocs, de rayures de frottement sur des corps rugueux, de possibilité d'emmanchement, indique que ces outils n'ont pu être maintenus que dans la paume de la main et que seules les surfaces utiles sont celles possédant des rainures doubles. Ces dernières, dont le nombre varie de 1 à 4 sur les faces des blocs, sont formées de deux demi-cylindres conjoints séparés par une arête mousse, légèrement surbaissée (fig. 2C). Les médianes de leurs dimensions sont: longueur: 48 mm, largeur totale: 11 mm, profondeur: 4 mm. Comme l'a démontré l'expérimentation, ces rainures ont été évitées, l'une après l'autre, en frottant des bâtonnets de bois mouillé ou d'os, dans l'axe médian de facettes planes préalablement préparées par égrissage, sur les blocs. L'ensemble des surfaces de travail de chaque bloc est lisse leurs profils sont courbes, sans aspérité ni angle vif. Les plans évités en leur milieu par ces rainures doubles doivent donc frotter sans déchirer, par pression et déplacement multidirectionnel.

Courbures générales des faces, plans lisses, rainures doubles avec arête médiane (fig. 2B) ont une complémentarité de fonction; ces observations induisent deux conséquences opératives: la surface à travailler est souple, sans doute fragile, et le frottement (meulage léger) est tangentiel. La préparation des peaux dans le travail dit "de rivière" correspondrait alors le mieux à l'usage de ces pierres. On serait en présence de fouloirs destinés à assouplir mécaniquement les peaux par écrasement calculé et en même temps à faire pénétrer les produits de tannage.

Le rôle des rainures doubles est le suivant: la disposition radiale excentrée de celles-ci sur certaines faces (fig. 1, blocs no. 1,5,7, et 10) augmente l'efficacité des fouloirs car à chaque instant les rainures sont perpendiculaires au déplacement (fig. 2A). L'arête avalante sert à râcler sans entamer puisque à fleur et perpendiculaire. Le vide des gouttières permet l'évacuation de l'excès de liquide de tannage et des petits déchets. Sans cet écoulement pendant le mouvement giratoire, l'action mécanique des plans serait fortement diminuée par la présence d'un glacis aqueux (effet d'aquaplanage).

L'éplanelage des bords de certaines pierres, leur blocage ferme dans la main évitant toute vibration ou glissement, attestent leur utilisation en milieu humide et/ou gras.

Le concept ayant conduit à la fabrication de ces fouloirs est donc très élaboré, il témoigne d'un savoir-faire corporatiste.

## 2. Pierres à rainures simples d'Algérie (fig. 3 et 4).

Sur la berge du cours majeur de l'Oued Ti-n-Amzi, à quelque 200 km au Sud de Tamanrasset, sept objets (fig. 3) en roche

effusive (dacite) ont été trouvés rassemblés au même endroit, comme à portée de main de l'artisan. Quatre types d'outils composent cette collection:

- (a) trois pierres en amande (fig. 3, no. 1, 2 et 3), à rainure unique, transversale, en V largement ouvert;
- (b) deux pierres ovalaires, l'une cassée, avec 1 ou 2 grandes rainures transverses et, sur la même face, plusieurs entailles radiales (fig. 3, no. 4 et 5);
- (c) une pierre ronde et plate, aux bords finement entaillés, avec une rainure diamétrale (fig. 3, no. 6);
- (d) une pierre en forme de haricot plat, avec 4 dents arrondies à un bout (fig. 3, no. 7).

Cette dernière (d), n'a pu être utilisée que selon son plus grand moment des forces. Les dents, fragiles, n'auraient pas résisté à un effort transversal quelconque. Sans exclure l'utilisation de cet objet comme "peigne" à décoration sur pâte céramique (le gisement comporte de nombreux tessons à décors impressionnés), on doit cependant le considérer aussi comme une scie ou un tranchet pour un matériau homogène, relativement mou, le bois devant être éliminé en raison des fibres. Coincé entre l'index et le majeur, le marquage de pliures ou le découpage de cuirs est possible, de façon régulière et contrôlée.

En dehors de la pierre (c), les autres sont lisses, à courbures régulières sur toutes leurs surfaces. Leur forme a été obtenue par meulage de galets de morphologies voisines. Le façonnage de cette forme fonctionnelle finale oblongue, revêt autant d'importance que la confection de la rainure. N'ayant pu être emmanchés, ces petits objets se prennent bien en main et, pour chaque catégorie, il y a un positionnement préférentiel.

Pour (a), les surfaces de travail se trouvent vers les extrémités, sur les bords opposés (fig. 4A), ce qui indique une utilisation dans les deux sens. La rainure permet de bloquer l'outil par un doigt qui y trouve sa place sans meurtrissure. Ces outils ont été employés comme liaspics, pour assouplir, ameublir par pression, peaufiner.

Pour (b), la rainure permet le maintien de l'outil de façon similaire, mais la surface utile est celle possédant les entailles radiales, travaillant comme une câpe grossière.

Pour (c), l'objet étant maintenu dans la paume, on le bloque en plaçant le bout des doigts dans la rainure (fig. 4B et C). Par mouvement centrifuge, cet outil est un excellent racloir.

Dans chaque cas, le rôle de la rainure, celui de maintien, de blocage dans la main, traduit une nécessité: éviter tout glissement qui pourrait se produire en présence d'eau ou de graisse.

La complémentarité de ces outils est plus que probable. Ils étaient destinés à plusieurs opérations du travail du cuir, le corroyage notamment, mais aussi divers traitements et finitions.



Ces deux séries d'outils, géographiquement très éloignés, témoignent de deux chaînes opératoires distinctes, mais dont les fins se complètent: en Mauritanie, par la grande quantité de pierres à rainures doubles du gisement, dans un paléoenvironnement humide (ancien lac, fleuve), on aurait affaire à une petite industrie avec travail en série, produisant une certaine quantité de peaux pour une possible exportation; en Algérie, par le petit nombre d'outils hautement spécialisés, il s'agirait au contraire de l'atelier d'un seul artisan, façonnant des cuirs à la demande pour un usage local.

Au Sahara, la multiplicité des pierres à rainures collectées depuis longtemps dans des sites très dispersés, les variétés de formes et de dimensions des pierres, de la disposition et du profil en coupe des rainures, imposent un réexamen critique des objets et collections pour établir une nouvelle typologie fonctionnelle incluant les paléotechnologies des peaux.

#### Légendes des figures.

Fig. 1 - Petits blocs de grès à rainures doubles de Mauritanie.  
Fig. 1 - Small double-grooved sandstone blocks from Mauritania.

Fig. 2 - A: Droquis d'utilisation de la pierre no. 1;  
B: Profil de la pierre no. 6;  
C: Profil transversal des rainures.

Fig. 2 - A: Drawing showing stone no. 1 and how it can be used;  
B: Side view of stone no. 6;  
C: Cross section of the grooves.

Fig. 3 - Ensemble des six pierres à rainures simples d'Algérie, avec la plaquette dentée associée.

Fig. 3 - Set of the six single-grooved stones from Algeria and the small dentate plate found together.

Fig. 4 - A: Face et profil de la pierre no. 1;  
B: Face et profil de la pierre no. 6;  
C: Utilisation de la pierre no. 6.

Fig. 4 - A: Frontal and side view of stone no. 1;  
B: Frontal and side view of stone no. 6;  
C: Drawing showing how to handle stone no. 6.

#### Notes et références bibliographiques.

[1] A la fin de 1988, J. Gallouédec confiait à M. le professeur Th. Monod quelques échantillons prélevés sur le gisement, lors d'un bref passage. En mai 1989, Th. Monod confiait à l'un de nous (F.S.) leur étude interprétative. Nous tenons à le remercier pour sa confiance et pour les fructueux entretiens qu'il nous a accordés. Notre reconnaissance s'adresse également aux Docteurs

Ott (Paris) et Vély (Nouakchott).

[2] Découverte par F. Solwilhavoup sur un gisement néolithique, en mars 1988.

[3] H. Camps-Fabrer, Matière et art mobilier dans la Préhistoire Nord-Africaine et Saharienne, Mémoires du CRAPE, no. 5, AMG, Paris, 1966, 574 p.

Pierre BOISSEAU: 13, rue des Caillouets, Sérifontaine;  
60590 - FLAVACOURT (FRANCE).  
(16) 44 48 80 97.

François SOLEILHAVOUP: 2, rue de Rennes; 93800-EPINAY-SUR-SEINE  
ou: B.P. 132 - 93805-EPINAY-SUR-SEINE  
(FRANCE)  
(1) 48 41 31 51.

Correction des épreuves: François Soleilhavoup, B.P. 132  
93805-EPINAY-SUR-SEINE-Cédex  
(FRANCE)  
(1) 48 41 31 51.

#### VERSION ABREGEE EN ANGLAIS

Since the beginning of this Century lots of deeply grooved stones or pebbles have been found in the Sahara, mainly in neolithic sites. They have mainly been described as different sorts of polishers for hard materials (chalcedony beads, small discs made of ostrich egg-shells, wood shanks for arrows or harpoons, etc...).

#### 1. Double-grooved stones from Mauritania. (fig. 1 and 2).

A group of ten grooved stones collected in Mauritania were given to us for study by Prof. Théodore Monod. The new hypothesis based on the shape and dimensions of the stones (every stone may be conveniently handled in the palm of one hand), the aspect of the surfaces (of convex shape, without any roughness), the radial layout of the grooves, is that such stones were used in the tanning work to soften leather and make hides impregnated with tanning preparations. The stones worked under wet or greasy conditions, the empty space of the groove allowing the excess fluids to run out, the ridge line working as a skin-scraper. (fig. 2C).

In this case, the great number of finds (hundreds in one single site) suggest work on a relatively large scale.

#### 2. Single-grooved stones from Algeria. (fig. 3 and 4).

The group of stones found in the Algerian Sahara (fig. 3) shows different characteristics but it also suggests tanning activities:

- \* stones 1,2 and 3, could be used to sleek leather (fig. 3A)
- \* stones 4 and 5 could be considered as rough graters (fig.

3, no. 4 and 5)

\* stone 6 could work as an efficacious scraper (fig. 3, no. 6 and fig. 4 B and C)

\* stone 7 could work as a paring-knife. (fig. 3, no. 7).

In this second case, it is a matter of a small number of highly specialized tools which are thought to have belonged to one craftsman working for local needs.

A great number of various grooved stones have been found in several sites scattered all over the Sahara. From now on, we must re-examine with an open mind such stones or collections in order to determine a new functional typology including tanning paleotechnology.

VCS-SYMPIOSIUM'91

PREHISTORIC AND TRIBAL ART

OLD WORLD AND NEW WORLD: CONVERGENCES AND DIVERGENCES

Capo di Ponte (BS), Italy, 20-25.09.1991

GENERAL PROGRAMME / PROGRAMMA GENERALE

Preliminary Draft / Bozza preliminare

Date/Data	09.30-12.30	12.30-15.30	15.30-19.30	19.30-21.00	21.00-23.30
20.09.91 Friday	- Arrival of Participants - Committees		- Openings of Exhibitions 17.00 - Opening Session	20.30 Opening Dinner	
21.09.91 Saturday	Sections 1-2: Phenomenology, Universal trends, parallels, distribution and diffusion		Section 3: Diagnostic factors	Visit to rock art site: Massi di Cemmo	Refreshment and Concert Pieve S. Siro
22.09.91 Sunday	Section 4: Research methods		Visit to rock art site: Luine, Darfo 17.00 Performance: Music of Origins		Round Table I. Pre- historic Music
23.09.91 Monday	Section 5: Semiotic of prehistoric and tribal art		Round Table II. Contemporary Art versus Prehistoric and Tribal Art		Committees ***** Working groups
24.09.91 Tuesday	Round Table III. Psychology of Art.		Visit to rock art site: Nadro, Cimbergo, Paesardo		Committees ***** Working groups
25.09.91 Wednesday	Section 6: Convergences and Divergences		General Debate and Conclusions	20.30 Closure Dinner	

VCS-SYMPOSIUM'91  
 PREHISTORIC AND TRIBAL ART  
 OLD WORLD AND NEW WORLD: CONVERGENCES AND DIVERGENCES  
 Capo di Fonte (BS), Italy, 20-25.09.1991

GENERAL PROGRAMME / PROGRAMMA GENERALE  
 Preliminary Draft / Bozza preliminare

Date/Data:	09.30-12.30	12.30-15.30	15.30-19.30	19.30-21.00	21.00-23.30
20.09.91 Venerdi	Arrivi e Registrazione ***** Riunione Commissioni		Apertura Mostre 17.00 Seduta inaugurale	20.30 Cena inaugurale	
21.09.91 Sabato	Sezioni 1-2: Fenomenologia, Caratteri universali e paradigmi. Diffusione e distribuzione		Sezione 3: Elementi diagnostici	Sopralluo- go: I Massi di Cemmo	Cena ai- l'aperto e Concerto Fieve S. Siro
22.09.91 Domenica	Sezione 4: Metodi di Ricerca		Sopralluogo: Luine. 17.00 Performance: Musica delle Origini		Tavola Rotonda I. Musica preisto- rica
23.09.91 Lunedì	Sezione 5: Semiotica dell'arte preistorica		Tavola Rotonda II. Arte con- temporanea		Commissioni ***** Gruppi di

