

Valcamonica Symposium
XIV edizione, 1996

ARTE PREISTORICA E TRIBALE
IMMAGINI SIMBOLI
E SOCIETÀ

CCSP
Centro Camuno di
Studi Preistorici

CAR
International Committee
on Rock Art

IDAPEE
Institut d'Art Préhistorique
et Ethnographique



Capo di Ponte (BS) 3-8 ottobre 1996

Con il patrocinio di:
PARLAMENTO EUROPEO
COMMISSIONE CEE

Con il concorso di:
REGIONE LOMBARDIA
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
CIPSH: Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines
CAMERA DI COMMERCIO DI BRESCIA
COMUNITÀ MONTANA DI VALLE CAMONICA
COMUNE DI CAPO DI PONTE
CARLO TASSARA FORNILEGHE S.P.A.

DISCORSO INAUGURALE
IMMAGINI, SIMBOLI E SOCIETÀ

Emmanuel ANATI, CCSP, Italy

Immagini, simboli e società è il tema di questo simposio che affronta uno degli argomenti fondamentali della concettualità. La tesi di partenza è che immagini e simboli riflettano la struttura sociale e che quindi l'arte visuale sia lo specchio del contesto umano nel quale viene creata. L'espressione del singolo è un connubio tra esperienza personale, matrice etno-sociale ed acculturazione.

La nostra specie è fatta di individui con una propria identità. Le famiglie e i clan a loro volta hanno una propria identità, come le tribù e i popoli. La nostra specie si caratterizza anch'essa da tutto quanto la differenzia da altre specie. L'arte, per quanto ne sappiamo, è una esclusiva capacità umana. Ogni uomo ed ogni società ha un suo modo di recepire il mondo circostante. La comune concezione della natura, della società e dell'universo e la comune memoria mito-storica ed etnica sono motivi di identità sociale. Ma, al di là di tali peculiarità, vi sono elementi comuni che riempiono di emozione perché fanno riemergere primordiali memorie sommerse e riscoprire archetipi e paradigmi universali.

Per questo, il contatto visuale con opere d'arte di epoche remote, delle quali magari non avevamo mai neppure sentito parlare, talvolta ci dà la sensazione, non di scoprire, ma di ricordare: di ritrovare angoli nascosti di noi stessi. Immagini che possono sembrarci fantastiche, di esseri antropozoomorfi, di spiriti o di mitici antenati, di realtà della natura o dell'immaginazione, sembrano riportarci ad epiche narrazioni che conserviamo dentro di noi da migliaia di anni. La riscoperta di una identità basata sulle matrici comuni può avere una funzione sociale di vasta portata.

La dialettica costante tra uomo e natura è un fattore della realtà che ha determinato e determina la concettualità. Ogni angolo della Terra ha impronte della dinamica naturale. Crolli, terremoti, alluvioni, trasformano il paesaggio. Vento e pioggia lo plasmano. La vegetazione è territorio, lo caratterizza come le rocce, i fiumi o il mare. Ma spesso la vegetazione cambia e si trasforma più velocemente delle rocce. E con essa cambia il paesaggio. Le tracce degli animali sono onnipresenti: i nidi delle termiti, i tratturi delle gazzelle, le impronte di tanti esseri, rettili, anfibi, terrestri e volatili, ritoccano il paesaggio che emette risonanze in continuazione, su lunghezze d'onda diverse. Senza la dimensione della natura, l'arte non potrebbe esistere, ma neppure la vita stessa potrebbe esistere.

E poi vi sono le tracce dell'uomo. Non solo le sue orme: anche i resti dei suoi manufatti, dei suoi abitati, delle sue opere, delle sue necropoli, dei suoi santuari. Immagini e simboli ci riconducono alla interazione sociale. Anche nei paesaggi più immobili, tutte queste tracce sono testimonianze di storia e motivi d'ispirazione. E molto di ciò è anche poesia.

I rami contorti di un albero, la maestria e l'eleganza di un nido, le forme stravaganti di una roccia, l'immensità di un paesaggio, sono segni di fantasia di questo nostro mondo nel quale, per quanto ne sappiamo, solo l'uomo ha creato arte premeditata alle cui forme, colori, melodie o ritmi ha dato dei significati, arte come mezzo di esternazione, di ricerca di se stesso, di comunicazione con il prossimo. Non vi sono forme di arte che non trovino una matrice nella natura. La prima musica è quella delle

onde del mare o delle foglie sospinte dal vento. La prima scultura è quella delle montagne create dalle forze della natura.

Come evidenziato dalle più antiche testimonianze artistiche nei vari continenti, l'uomo creò l'arte ad imitazione della natura, evocazione e magia, per cercare un dialogo con il mondo circostante. Solo successivamente creò l'arte come alternativa, sublimazione o negazione della natura, comunque sempre partendo dall'esempio della natura. L'arte può essere evocazione, nostalgia o ribellione, ma ha sempre un motivo di simulazione o di alternativa. L'arte senza significati, puro godimento estetico, sembra essere un'invenzione della civiltà urbana ed ha ben pochi riscontri nelle culture tribali o nelle manifestazioni preistoriche.

Oggi è inconcepibile una umanità che non produca arte, eppure l'arte, per quanto ci è dato sapere, è un'acquisizione piuttosto recente, ha circa 40.000 anni. Malgrado gli annunci sensazionalistici che pervengono di tanto in tanto, per i primi quattro milioni di anni dell'esistenza della Specie non si conoscono finora tracce sicure di creatività artistica, d'immagini, decorazioni, oggetti, le cui forme che non siano fortuite o estemporanee, non abbiano fini strettamente funzionali, nel senso materiale della parola.

La creazione artistica è fondamentale per l'esistenza intellettuale dell'uomo. Prima che fosse inventata la scrittura, l'arte visuale era scrittura. Prima della dialettica, la danza e la musica erano dialettica. Gli embrioni di tale dialettica li ritroviamo nell'ululato dei lupi con il muso proteso verso la luna piena, nei richiami luminosi delle lucciole alla ricerca del partner, nel gracidare delle rane, nei miagolii dei gatti in calore. Il linguaggio erudito e poi la scrittura, hanno dato una quarta dimensione, l'emozione del medium rivelatore, diretta, immediata, e poi una quinta dimensione, la sintesi, il messaggio totale.

Il nostro indottrinamento sovente offusca le capacità primordiali insite nell'uomo di recepire tali emozioni e tali messaggi. Davanti ad opere d'arte del passato ci troviamo a reagire cercando di intellettualizzare, di comprendere in chiave della nostra acculturazione, chiudendo, per indotta precauzione, gli apparati ricettivi dell'emozione. E ciò rischia di precluderci la via della comprensione. Perché per comprendere l'arte occorre comprendere l'uomo che l'ha prodotta, il suo modo di reagire, il suo modo d'immergersi tra il reale e l'immaginario, dove precisi confini non sono mai esistiti. E per comprendere l'uomo occorre comprendere se stessi e quindi capire le proprie emozioni. Non esiste alternativa se non la rinuncia e allora, per sopravvivere, ci si può tuffare nella retorica, nella commemorazione, nella ricerca, non di ragione, ma di nozionismi, di erudizione. Tale alternativa non porta alla sopravvivenza dell'intelletto bensì al suo letargo.

Prima che in alcuni angoli della Terra l'uomo inventasse la scrittura, l'arte visuale era il metodo universale per memorizzare e trasmettere nozioni e messaggi e fino ad oggi rimane il principale strumento di storicizzazione dei popoli tribali. L'arte rupestre - le istoriazioni che l'uomo nel corso dei millenni ha lasciato nelle grotte e all'aperto - forma, a livello mondiale, oltre il 90% di quanto ci è pervenuto dell'arte preistorica. Ma l'arte visuale dei popoli preistorici, e qui usiamo il termine nel senso letterale, dei popoli che non hanno storia scritta, è ricca di altre espressioni: che formano il rimanente 10%: oggetti decorati, statuette, monili, decorazioni sul proprio corpo, disegni sulla sabbia, forme del vasellame, delle capanne, delle imbarcazioni, dell'abbigliamento, delle acconciature. Tutto ciò che si crea oggi trova le sue basi estetiche, grafiche e concettuali in questo immenso patrimonio.

Ogni tanto qualche scoperta archeologica riporta alla luce un nuovo capitolo di storia dell'arte. Stranamente, dopo un primo momento di stupore, ci sembra quasi di avere già visto, di avere dentro di noi, le forme, le espressioni, le pitture, gli oggetti che sono rimasti sepolti per centinaia o migliaia di anni. E ci domandiamo che cosa possa

esserci accaduto per avere oggi tante difficoltà a comprendere concetti, criteri e messaggi che millenni addietro dovevano essere ovvi e lampanti.

I messaggi grafici attivano processi mentali associativi che hanno un impatto immediato. L'iconografia è stata usata da quasi tutte le culture fin dall'emergere dell'*Homo sapiens*, fin da quando si hanno manifestazioni di concettualità e di capacità di astrazione, quali appunto l'arte, la religione, il senso dell'armonia e dell'estetica. Molte di queste opere d'arte, specie nelle fasi più antiche, hanno caratteristiche di evocazioni popolari, al limite tra mitologia e storia, in uno spirito simile a quello che ci viene trasmesso nei brani più antichi di libri "sacri" quali la Bibbia. Ogni popolo ha una sua Bibbia, scritta od orale, che si riferisce a quello che gli australiani chiamano "l'epoca dei sogni", miti di origine ed apologie della propria esistenza e della propria identità. Il potere contrattuale di tale arte è vincente. Nessuna dialettica può sopraffare le risonanze che giungono fino al profondo dell'anima.

In ogni periodo, in ogni cultura, la creatività artistica funge da medium, vi affiorano le realtà contingenti, i problemi quotidiani, i fatti più impellenti, che facilmente transitano dal tangibile all'immaginario e viceversa. Queste opere appaiono pertanto essere una sorgente grandiosa di conoscenza del passato, sia per quanto riguarda le avventure intellettuali dell'uomo, sia per i caratteri specifici di ogni epoca e società nelle quali furono prodotte.

L'analisi strutturale apre nuove piste per la definizione di archetipi e paradigmi, di criteri di analisi e di lettura a livello globale, ma l'arte preistorica e tribale, per essere letta e compresa, va studiata nel proprio contesto. Lo scavo archeologico attento può rivelarci funzioni, significati, datazioni delle opere, può permetterci d'inserirle nel loro mondo concettuale e collocarle nel tempo e nella storia.

La comprensione di quello che fu il contesto dell'opera è altrettanto importante. L'ambiente circostante, il paesaggio così come l'ambiente umano, riconducono l'opera alla realtà nella quale fu concepita. Le alternanze degli episodi climatici hanno determinato modificazioni della vita un po' dovunque sul nostro pianeta. I deserti, le praterie, le aree coperte oggi da dense foreste, potevano avere caratteristiche assai diverse solo poche migliaia di anni fa.

Spesso, specie presso i popoli cacciatori e quelli pastori, le zone aride sono state tra le più feconde, per l'immaginazione e la creatività. I grandi spazi e i grandi silenzi aiutano nella meditazione. Le grandi religioni sono nate nel deserto e alcune tra le massime concentrazioni di arte rupestre sono ubicate nel deserto. Da quando, alcuni millenni or sono, si sono sviluppate le prime comunità agricole, le valli dei grandi fiumi sono state fertili anche per la mente umana. Le civiltà urbane sono nate e si sono sviluppate lungo le rive dei fiumi: nuovi tipi di arte sono allora creati da nuovi tipi di società. E ogni giorno nuove scoperte rivelano l'immensità del retaggio artistico e culturale lasciato dalle culture del passato. Dalle scoperte incessanti possiamo ipotizzare che vi siano ancora civiltà sepolte che attendono l'opera del ricercatore per tornare alla luce.

Il crescente interesse del pubblico e l' incisivo impatto culturale dell'arte dei primordi, deriva dal fatto che essa risponde a quesiti basilari che molti si pongono: come e perché hanno avuto origine e si sono radicate alcune caratteristiche fondamentali dello spirito umano, l'arte, l'esigenza di comunicare e quella di storicizzare, le credenze in un mondo soprannaturale, la necessità di affermare una identità di gruppo. Quando si comprendono le radici, i contesti sociali e le motivazioni primarie, l'impatto concettuale degli eventi successivi è ridimensionato e rafforzato perché i processi diventano più accessibili.

Ma oggi l'importanza capitale dell'arte preistorica e tribale per la nostra cultura è motivata da altre considerazioni. Prima dell'introduzione della scrittura, l'arte visuale comprende i messaggi sia della scrittura, sia dell'iconografia, perché di fatto era un fondamentale strumento di comunicazione e d'interazione sociale. Per cui l'arte preistorica abbraccia sia le origini dell'arte, sia le origini della scrittura, sia anche le origini della religione, e fornisce i primi capitoli di queste espressioni intellettuali dell'umanità. E' un formidabile strumento per comprendere la dinamica dell'interazione sociale, le premesse del dialogo che l'uomo cerca con gli interlocutori reali e con quelli immaginari.

Fino all'inizio di questo secolo, più di tre quarti dell'umanità era illetterata. Solo una piccola fetta delle culture, in alcune regioni del mondo, era considerata parte della "storia mondiale". La scelta dei documenti scritti come unica fonte di documentazione storica "legittima" appare piuttosto discriminatoria nei riguardi delle popolazioni che non conoscono la scrittura o che solo di recente l'hanno acquisita. Secondo tale concetto, molte tribù dell'Africa, dell'America, dell'Asia, dell'Oceania e persino dell'Europa, avrebbero solo pochi decenni sui quali basare una propria identità; le fasi precedenti delle loro vicende sono ignorate dalla cultura e dal sistema educativo occidentale. Eppure molte scoperte nel mondo intero ci dicono quanta ricchezza di concetti, d'immaginazione, di cultura vera avessero popolazioni del passato delle quali non sappiamo neppure il nome; e quale arricchimento sia la conoscenza di tale patrimonio.

Una storia globale dovrebbe utilizzare e comparare ogni possibile fonte, specie quando mancano documenti scritti. Lo studio della fenomenologia, dei modelli locali e di quelli di più vasto raggio, ci permette di creare una cornice di riferimento per fenomeni culturali, psicologici e di comportamento. Tra tutti i relitti del passato, l'arte è uno dei più preziosi poiché consente la comprensione di questi settori. Non sono solo la qualità, la quantità ed i contenuti dell'arte preistorica a renderla così determinante, ma anche e soprattutto il tipo di analisi storica e sociale ch'essa rende potenzialmente possibile.

Nell'area di Kondoa in Tanzania, nei deserti del Negev e del Sinai, nelle montagne sahariane del Tassili e dell'Acacus, così come nell'area alpina e camuna nella quale ci troviamo, ed in altre maggiori concentrazioni di arte rupestre, periodi che erano stati considerati come preistorici iniziano ad avere connotati storici, e di fatto, stanno divenendo periodi storici. Ciò è dovuto in gran parte all'arte che rivela eventi, stati d'animo, preoccupazioni, credenze, costumi, fattori di carattere economico, l'interazione sociale all'interno del nucleo e tra nuclei umani, il ruolo delle attività nella vita quotidiana, l'inserimento di nuove acquisizioni e l'evoluzione del bagaglio culturale.

Infatti l'arte, in molte regioni del globo, costituisce la più antica espressione di compilazione grafica sistematica che si conosca ed un numero crescente di studiosi (nei settori delle scienze umane e delle scienze sociali, della semiotica, della linguistica, della psicologia) è oggi disposto ad ammettere che l'idea di storia ebbe inizio quando furono prodotti i primi documenti iconografici. Tale orientamento può permetterci di acquisire una nuova dimensione nella conoscenza del passato. La "storia mondiale" ha forse la prospettiva di divenire una vera storia mondiale, inglobando tutti i popoli e le culture che hanno prodotto arte negli ultimi 40.000 anni. L'immagine che abbiamo della storia verrebbe profondamente ridimensionata. Tale nuova visione di una "storia totale" dovrebbe entrare nell'istruzione di base, nel mondo intero, come motivo fondamentale di educazione e di coscienza sociale.

È interessante, in tal senso, constatare con quale facilità questo "nuovo" tipo di storia sia assimilato dalle società contemporanee. Abbiamo visto, in varie parti del mondo, l'interesse risvegliato dalla ricostruzione storica che utilizza l'arte. Tale interesse non è limitato dunque alla Valcamonica, all'area franco-cantabrica, alla Scandinavia o al

Levante spagnolo, dove il processo è in stadio avanzato, o ad altre parti d'Europa dove tentativi analoghi sono in corso. Tale esigenza è presente anche in altre parti del globo.

Fino a poco tempo fa una seria documentazione mondiale sui primordi dell'arte non esisteva. Le grandi concentrazioni, come l'arte parietale dell'Europa occidentale, l'arte rupestre del Tassili e dell'Acacus, quella della terra di Arnhem in Australia o quella della British Columbia in Canada, le immense collezioni di statuette riportate alla luce dagli scavi archeologici nella ex-Yugoslavia o in Egitto, erano visti come fenomeni locali, isolati e disconnessi. Anche in tal caso, se pur in maniera parziale, essi rivelavano la stretta relazione tra immagini, simboli e società.

Lo studio dell'arte preistorica e tribale, come quello dell'arte storica, ha due tendenze fondamentali. L'una si concentra sui problemi di carattere locale, e vede la descrizione e la datazione come i suoi scopi fondamentali. L'altra, più giovane, s'incentra sulla fenomenologia. Rispetto agli studi monografici, che sono tuttavia la base fondamentale della conoscenza e senza i quali nessuna ricerca più ampia potrebbe essere svolta, gli studi recenti propongono un drastico cambiamento di attitudine alla ricerca di paradigmi, poiché l'arte sembra avere avuto una origine unica, assieme al tipo di essere umano che ne è dovunque il suo creatore, ed essersi diffusa assieme al suo inventore, l'*Homo sapiens*, con la sua penetrazione nei vari territori.

In tale prospettiva, i documenti "oggetti d'arte" che si sono conservati là dove furono creati, o la cui provenienza è documentata, si prospettano come eccezionale sorgente, non solo di ricostruzione storica, ma anche di educazione e di cultura. Sono sovente oracoli ermetici ma ci conducono a rivalutare la relazione uomo-natura ed a porci quesiti sul significato dell'essere e del divenire.

Le motivazioni e i dilemmi che hanno condotto alla produzione delle opere sono talvolta compresi. Ma vi sono aspetti che possiamo solo immaginare. L'atmosfera in cui le opere furono prodotte ed usate, i rumori della natura, i richiami degli animali, le voci umane che li hanno accarezzati, i riti che li hanno accompagnati, gli eventi che hanno commemorato, le verità, reali o immaginarie, che hanno rivelato. Ogni opera d'arte preistorica o tribale è un documento la cui lettura potrà arricchirsi ma non potrà esaurirsi.

Questi documenti raggiungono una più ampia efficacia educativa e culturale quando sono visti e pensati come espressioni di aspetti sempre più singolari nel corso dell'evoluzione culturale, ma che illustrano le sfaccettature di una umanità globale e l'universalità della sua identità e del suo fondamentale sistema associativo, cognitivo e "logico". Illustrano aspetti della nostra storia che hanno valore universale e che accomunano tutti i popoli della terra.

Ogni caratteristica locale, ogni tendenza pittorica o plastica, ogni scelta tematica, ha le sue motivazioni, i suoi antecedenti e le sue conseguenze. La sfida che si presenta oggi alla ricerca nel nostro settore è quella di penetrare questa nuova dimensione del documento e di leggere quanto possibile della testimonianza che contiene. In tale prospettiva si svolge il convegno che abbiamo il piacere di aprire.

La ricerca delle relazioni tra immagini, simboli e società ci conduce molto lontano. Ci auguriamo che la ricerca sia feconda, l'incontro proficuo e che cresca il numero di viandanti di questo grande viaggio che è la principale odissea dei nostri tempi: un esodo nel deserto, che vuole portarci verso la "terra promessa" della conoscenza e della comprensione.

Levante spagnolo, dove il processo è in stadio avanzato, o ad altre parti d'Europa dove tentativi analoghi sono in corso. Tale esigenza è presente anche in altre parti del globo.

Fino a poco tempo fa una seria documentazione mondiale sui primordi dell'arte non esisteva. Le grandi concentrazioni, come l'arte parietale dell'Europa occidentale, l'arte rupestre del Tassili e dell'Acacus, quella della terra di Arnhem in Australia o quella della British Columbia in Canada, le immense collezioni di statuette riportate alla luce dagli scavi archeologici nella ex-Yugoslavia o in Egitto, erano visti come fenomeni locali, isolati e disconnessi. Anche in tal caso, se pur in maniera parziale, essi rivelavano la stretta relazione tra immagini, simboli e società.

Lo studio dell'arte preistorica e tribale, come quello dell'arte storica, ha due tendenze fondamentali. L'una si concentra sui problemi di carattere locale, e vede la descrizione e la datazione come i suoi scopi fondamentali. L'altra, più giovane, s'incentra sulla fenomenologia. Rispetto agli studi monografici, che sono tuttavia la base fondamentale della conoscenza e senza i quali nessuna ricerca più ampia potrebbe essere svolta, gli studi recenti propongono un drastico cambiamento di attitudine alla ricerca di paradigmi, poiché l'arte sembra avere avuto una origine unica, assieme al tipo di essere umano che ne è dovunque il suo creatore, ed essersi diffusa assieme al suo inventore, l'*Homo sapiens*, con la sua penetrazione nei vari territori.

In tale prospettiva, i documenti "oggetti d'arte" che si sono conservati là dove furono creati, o la cui provenienza è documentata, si prospettano come eccezionale sorgente, non solo di ricostruzione storica, ma anche di educazione e di cultura. Sono sovente oracoli ermetici ma ci conducono a rivalutare la relazione uomo-natura ed a porci quesiti sul significato dell'essere e del divenire.

Le motivazioni e i dilemmi che hanno condotto alla produzione delle opere sono talvolta compresi. Ma vi sono aspetti che possiamo solo immaginare. L'atmosfera in cui le opere furono prodotte ed usate, i rumori della natura, i richiami degli animali, le voci umane che li hanno accarezzati, i riti che li hanno accompagnati, gli eventi che hanno commemorato, le verità, reali o immaginarie, che hanno rivelato. Ogni opera d'arte preistorica o tribale è un documento la cui lettura potrà arricchirsi ma non potrà esaurirsi.

Questi documenti raggiungono una più ampia efficacia educativa e culturale quando sono visti e pensati come espressioni di aspetti sempre più singolari nel corso dell'evoluzione culturale, ma che illustrano le sfaccettature di una umanità globale e l'universalità della sua identità e del suo fondamentale sistema associativo, cognitivo e "logico". Illustrano aspetti della nostra storia che hanno valore universale e che accomunano tutti i popoli della terra.

Ogni caratteristica locale, ogni tendenza pittorica o plastica, ogni scelta tematica, ha le sue motivazioni, i suoi antecedenti e le sue conseguenze. La sfida che si presenta oggi alla ricerca nel nostro settore è quella di penetrare questa nuova dimensione del documento e di leggere quanto possibile della testimonianza che contiene. In tale prospettiva si svolge il convegno che abbiamo il piacere di aprire.

La ricerca delle relazioni tra immagini, simboli e società ci conduce molto lontano. Ci auguriamo che la ricerca sia feconda, l'incontro proficuo e che cresca il numero di viandanti di questo grande viaggio che è la principale odissea dei nostri tempi: un esodo nel deserto, che vuole portarci verso la "terra promessa" della conoscenza e della comprensione.

VALCAMONICA SYMPOSIUM 1996
 PREHISTORIC AND TRIBAL ART:
 IMAGES, SYMBOLS AND SOCIETY
 Lago di Ponte (BS), Italy, October 03-08, 1996



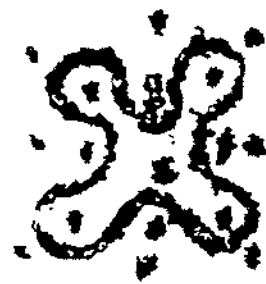
PAPERS / COMUNICAZIONI
 (Preliminary list / *Lista preliminare*)

Papers and summaries received before September 30th, 1996
 Comunicazioni e riassunti pervenuti prima del 30 Settembre 1996
 in alphabetic order of authors / in ordine alfabetico degli autori
 S = Summary/Riassunto

Name/Nome	Country/Paese	Title/Titolo
ANATI Emmanuel	Italy	I geoglifi di Har Karkom
ARTEMOVA Olga	Russia	The evolution of human images in prehistoric art and the evolution of society (some trends in the historical prospect) (S)
BASTONI Rosetta	Italy	Sinai e il dio Sin (S)
BATYANOVA Helena	Russia	Visual and verbal images of diseases among the Siberian peoples (S)
BELTRAN Antonio	Spain	Imagenes, simbolos y sociedad segun las pinturas de los Estrechos (Albalate del Arzobispo, Teruel, España)
BENGTSSON Lasse	Sweden	Social cooperation as reflected by the rock art of northern Bohuslän
BONTEMPI Franco	Italy	Simbologie di Har Karkom e simbologie bibliche (S)
BRAVIN Alessandra	Morocco	Nuove pitture rupestri scoperte nel sud del Marocco
BROUTÉ Pierre	France	Ces pierres-figures temoins d'une religion disparue
BRUSA ZAPPELLINI Gabriella	Italy	Iconologia e archetipi figurativi
CALZOLARI Enrico	Italy	Incisione a carattere esoterico del sentiero 118 CAI - Bagnone (MS)
CIPRIANI Simona	Italy	Bronzetti a figura umana nell'appenino tosco-emiliano (VII-V secolo a.C): Immagini, simboli e società
DAVIS-KIMBALL Jeannine	USA	Eurasian Sun Gods: Ideographs of the Ancients
DIKOVA Margarita	Russia	Graffiti from the Rauchuvagytgyn Site 1 as the objects of cultural life of late Neolithic in western Chukotka
DISTEFANO Giovanni & PISANI Marcella	Italy	Architettura rupestre funeraria monumentale della Sicilia orientale nell'antica età del Bronzo (S)
DUFRENNE Roland	France	La Vallée des Merveilles, l'initiation et les mythes indo-européens

FASOLO Renato & TECCHIATI Umberto	Italy	Contributo all'interpretazione del significato di statue, stele, massi incisi e figurazioni dell'età del Rame in area alpina centrale (S)
GASTALDI Cristina	Italy	Arte rupestre della Valmalenco (S)
GAUDIO Attilio	France	I carri preistorici attraverso il Sahara (S)
GAUDIO Attilio	France	La vie quotidienne des populations libyques préhistoriques à travers les témoignages rupestres du Djebel Aouénat
GHEZZI Marco	Italy	Psicoanalisi dell'arte paleolitica: il pozzo di Lascaux
GHOSH Asok	India	Prehistoric and tribal art: comments on concepts with focus on India (S)
GRISERI Carlo	Italy	Arte rupestre in Africa e in Europa tra il 10° Meridiano W e il 40° Est - Confronti tra i vari siti
HARRIS James & HONE Dann	USA	The dating & ethnic origins of Midianite of the Negev inscriptions
MULVANEY Ken	Australia	Cultural images: the petroglyphs of a sandstone quarry near Helen Springs, Northern Territory, Australia
POPOV Vladimir	Russia	Symbols of power in the African tribal art (S)
POZZI Alberto	Italy	Strutture funerarie preislamiche e megalitismo
POZZI Alberto	Italy	Statue litiche dei Nyonyosi del Burkina Faso
SANSONI Umberto & GAVALDO Silvana	Italy	Campanine di Cimbergo: un nuovo eccezionale insieme rupestre (S)
SOGNNES Kalle	Norway	Symbols and societies in mid-Norway during Neolithic and Bronze age (S)
WYRWOLL W. Thomas	Germany	On waterbuffalo depicted in the rock art of Sahara and Arabian Peninsula
YU Meicheng	China	Comparative research on images of the human face in rock art between west and east (S)
ZAMPATTI Gilberto	Italy	Arte rupestre e computer: immagini, simboli e società - progetto www.ccsp (S)

VALCAMONICA SYMPOSIUM XIV
**PREHISTORIC AND TRIBAL ART:
IMAGES, SYMBOLS AND SOCIETY**
Capo di Ponte (BS), Italy, October 03-08, 1996



Testi pervenuti entro il 30 Settembre 1996
Pre-pubblicazione distribuita ai membri titolari del Simposio
Circolazione limitata. Non per pubblicazione
Copyright © 1996 by Centro Camuno di Studi Preistorici

GEOGLIFI DI HAR KARKOM

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

Har Karkom è il nome nuovo di una montagna nel deserto israeliano del Negev, che significa "Monte dello Zafferano". I beduini lo chiamavano Jebel Ideid che significa "Monte delle Celebrazioni" o "Monte delle Moltitudini", nome strano per un altopiano tutto pietre nel cuore del deserto. Questa montagna scoperta dal sottoscritto nel 1954 si presentò subito come un sito archeologico eccezionale. Il suo isolamento nel cuore di una zona arida poco frequentata ne aveva assicurato la conservazione in proporzioni più uniche che rare. L'altopiano, di circa km.4x2, mostra tra l'altro innumerevoli resti di accampamenti paleolitici con fondi di capanna, ateliers di taglio della selce e resti di focolari su paleosuolo affiorante. Alcune di queste strutture usate dall'uomo 30 o 40 mila anni fa sono ancora intatte. In qualche atelier della selce le schegge di lavorazione circondano ancora il nucleo dal quale sono derivate. Altro aspetto di grande interesse dell'altopiano sono i numerosi piccoli santuari del periodo Calcolitico e dell'antica età del Bronzo dove gli ortostati, sovente con forme antropomorfe, sono circondati da circoli di pietra o da muretti.

Dal 1980 questa montagna è in corso di studio e annualmente il Centro Camuno di Studi Preistorici vi conduce spedizioni che sono anche scuole di scavo, palestre di formazione professionale per una nuova generazione di archeologi. Ogni anno vengono in luce nuovi dati, spesso insospettati, che arricchiscono il patrimonio archeologico dell'area di concessione dove operiamo di 200Km², che già conta un migliaio di importanti siti archeologici.

Recentemente, su questo altopiano e nelle valli circostanti stanno venendo in luce dei geoglifi o disegni con ciottoli, anche di grandi dimensioni, che costituiscono una novità assoluta per l'archeologia del Vicino Oriente. Alcuni sono disegni geometrici e astratti di dimensioni contenute, altri rappresentano esseri antropomorfi e quadrupedi che superano talvolta i 30 metri di lunghezza. Altri sono lunghi allineamenti di ciottoli e di altre pietre, anche di alcune centinaia di metri, la cui forma e il cui significato sovente sfugge.

I primi geoglifi furono notati nel corso di un volo di ricognizione aerea nel 1993 in una zona che avevamo calpestato molte volte senza accorgerci di tale presenza. Da allora, una volta presa coscienza dell'esistenza di tali geoglifi, ne sono stati individuati in ben 18 località sull'altopiano e nelle valli circostanti. Oggi cresce la convinzione che questi grandi disegni in superficie potrebbero essere presenti anche altrove nei deserti del Vicino Oriente, che identifichino luoghi sacri e che più attente prospezioni aeree a bassa quota ne permetterebbero l'identificazione. Infatti ne sono stati trovati anche nella Valle di Uvda, a 100 km a sud di Har Karkom, presso i resti di un santuario neolitico.

Nel termine generico di geoglifi si includono vari tipi di composizione grafica sul suolo. Nell'area di Har Karkom sono stati ritrovati allineamenti di ciottoli in fila che formano disegni, ma vi sono anche altri tipi di geoglifi e se ne possono riconoscere 4 categorie:

- 1) allineamenti di pietre
- 2) andamenti di piccoli cumuli di pietre
- 3) aree ripulite da pietrame
- 4) utilizzo e completamento con allineamenti di ciottoli, di affioramenti e concrezioni naturali di colore diverso da quello dell'area circostante.

Probabilmente, tali manifestazioni non sono tutte di un'unica epoca e riflettono la tradizione delle genti del deserto di "giocare" con l'elemento più comune dell'ambiente,

ossia le pietre disseminate sul terreno. Per alcuni di questi ritrovamenti esistono indizi cronologici. Un'area di eccezionale interesse, il santuario paleolitico denominato HK86B, sull'altopiano, ha un paleosuolo con geoglifi interamente realizzati con ciottoli, nuclei e schegge di selce che, con tutta probabilità, sono riferibili ad una fase di transizione tra il Paleolitico Medio e il Paleolitico Superiore, come del resto il santuario stesso. Tali geoglifi sarebbero quindi riconducibili alla più antica presenza dell'Homo Sapiens, forse più di 40.000 anni fa. Vi sono alcuni geoglifi, sempre di natura non figurativa, in relazione a siti del Paleolitico Superiore. In tutti i casi si tratta di geoglifi non figurativi. Già si è menzionato un gruppo di geoglifi della Valle di Uvda. Sono figure di quadrupedi, in particolare felini e caprini, in connessione con un santuario neolitico. Un gruppo di figure di quadrupedi di grandi dimensioni, probabilmente bovini, nell'area centrale dell'altopiano di Har Karkom si trova al lato di un piccolo santuario dell'antica età del Bronzo denominato HK24. Si ha quindi l'impressione che il fenomeno abbia persistenze almeno durante il Paleolitico Superiore, il Neolitico e l'antica età del Bronzo.

Ci si domanda se tutte queste manifestazioni abbiano un unico significato e un'unica motivazione. Il quesito si era già posto per gli ormai famosi geoglifi dell'America Latina, soprattutto quelli di Nasca, che oggi sappiamo appartenere a periodi diversi con tipologie che variano da periodo a periodo. Altro fenomeno analogo, quello delle cosiddette "hill-figures" della Gran Bretagna, figure di esseri antropomorfi, divinità, cavalli ed altri animali, particolarmente frequenti nel sud dell'Inghilterra ma presenti anche altrove nelle Isole Britanniche, ha posto quesiti simili di datazione e significato. Nell'Arizona e nel Nuovo Messico lo studioso Boma Johnson ha potuto ricostruire le cerimonie che si svolgevano attorno a figure antropomorfe giganti grazie alla persistenza di tradizioni degli Indiani delle Pianure che vantano la paternità di tali geoglifi e ancora oggi mantengono per essi della venerazione. Attorno a tali immagini vi erano sentieri rituali con itinerari che rievocavano i miti di origine e quelli della "grande migrazione". Venivano messe in opera delle performances estremamente suggestive che si svolgevano in occasione di ricorrenze particolari e durante i riti di iniziazione. Stranamente, vi sono analogie con riti sciamanici siberiani dove però non si utilizzavano geoglifi bensì pali infissi nel terreno, corna di cervo e allineamenti di focolari.

Riguardo ai geoglifi della civiltà di Nasca si è parlato a più riprese della possibilità che le figure gigantesche fossero offerte a qualche divinità celeste che poteva osservarle dall'alto. Supposizioni analoghe potrebbero addirsi alle grandi figure di quadrupedi attorno al santuario di età del Bronzo di Har Karkom, sito HK24. Però difficilmente potrebbero spiegare i geoglifi paleolitici del sito HK86B, che talvolta sembrano quasi delimitare andamenti di processioni, di danze o di qualche rito di gruppo. Altre ipotesi interpretative possono essere emesse, ma allo stato attuale e finché non si trovino fattori più decisivi, difficilmente si può giungere alla formulazione definitiva del significato.

Nel frattempo si può dire che un nuovo problema si aggiunge ai numerosi già esistenti sull'archeologia del Vicino Oriente. Sorvolando a bassa quota la zona di Har Karkom si ha l'impressione che il groviglio di pietrame, al quale mai si era riservata molta attenzione, costituisca un grande mosaico di azioni dell'uomo, il quale in periodi diversi ha creato allineamenti, sequenze logiche di ciottoli, forme che acquistavano per lui per i suoi simili della stessa epoca significati particolari.

In tal senso la natura stessa del deserto di Har Karkom, che non fu mai frequentato da popolazioni sedentarie e dove la presenza umana fu sempre piuttosto scarsa, ha permesso di conservare vestigia quasi miracolosamente intatte nel corso dei millenni. Tali geoglifi costituiscono un campo di ricerca che sicuramente troverà ampi sviluppi nel prossimo futuro.

PER SAPERNE DI PIÙ SULLE RICERCHE AD HAR KARKOM:

ANATI Emmanuel:

-*La Montagna di Dio. Har Karkom*, Milano (Jaca Book), 1986

-*I siti a Plaza di Har Karkom*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), 1987

-*Spedizione Sinai. Nuove scoperte ad Har Karkom*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), 1994



Fig. 1: Sito HK/24b. Vista aerea: geoglifo di grande bovino, lungo più di 30 m. (Foto EA94:IV-9).

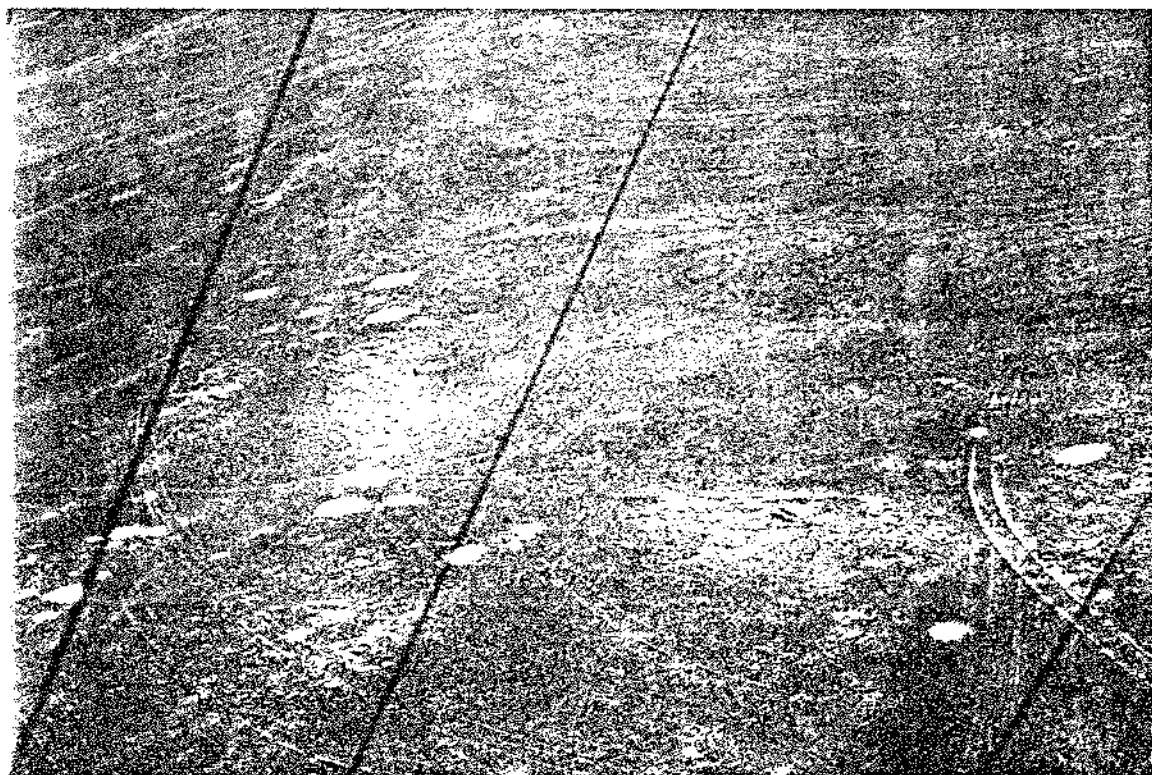


Fig. 2: Sito HK/24 denominato "Santuario Midianita". Nella zona centrale dell'altopiano di Har Karkom ci sono resti di una struttura a cortile del periodo BAC con una stanza laterale. Nel mezzo della parete est c'è una piattaforma rettangolare, probabilmente un altare. Alcuni tumuli circondano la struttura. Sessanta metri ad est ci sono dodici rocce istoriate con serpentiformi, caprini, impronte di piedi ed una figura umana in posa convenzionale di preghiera (sito HK/24). Tra 100 e 150 metri a sud-ovest ci sono geoglifi od allineamenti di pietre e puliture della superficie che creano motivi di grandi dimensioni e figure di quadrupedi (sito HK/24B). (Foto: EA93:XXXI-12)

Fig. 3: Sito HK/24C. A sud-est del sito HK/24 sono visibili tracce di geoglifi. Due di essi, lunghi circa 30 metri, sembrano rappresentare bovini. Per realizzare i geoglifi sono state utilizzate alcune pietre bianche che emergono nel centro della scura hammada e l'opera è stata completata con ripulitura della superficie ed allineamenti di pietre. (Foto: EA93:XXXI-11)

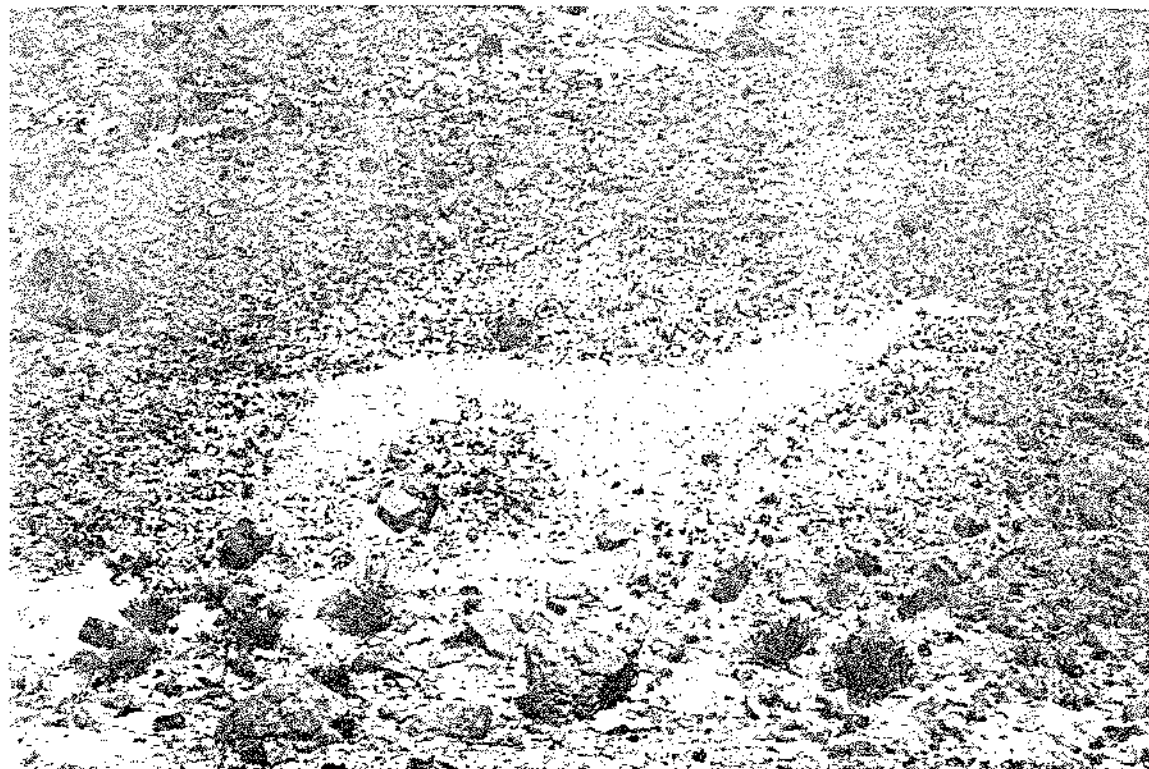


Fig. 4: Sito HK/96B. Un geoglifo vagamente antropomorfo lungo m. 8,3. Ad un'estremità ci sono due lastre cadute, all'altra estremità ci sono due piccoli cippi fitti; nel mezzo c'è una pietra zoomorfa. (Foto: EA93: XVIII-29)

Fig. 5: Sito HK/56C. Tracce tenui di un geoglifo. Si può scorgere una figura di caprino ai piedi del declivio. La figura è lunga più di 5 metri. La forma, prodotta dalla pulitura della superficie, mostra somiglianze con le figure rupestri di animali del periodo II riferibili al periodo Neolitico. (Foto: EA94: XVI-31)

di Har
zo della
dano la
onte di
a sud-
grandi
di circa
le pietre
tra della

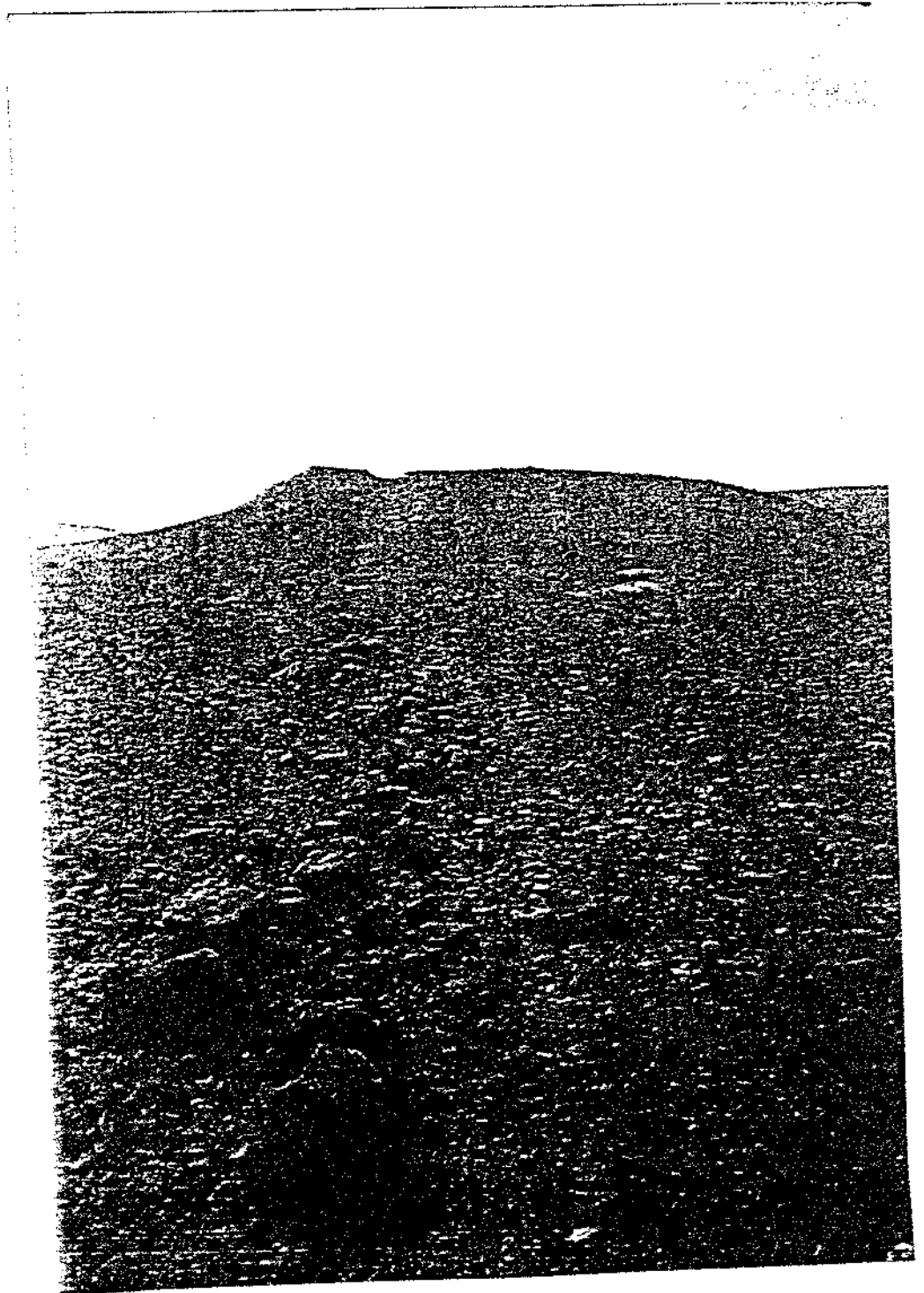


Fig. 6: Sito HK/173B. Allineamento di pietre, lungo più di 100 metri: conduce dal sito 173 alla cima della collina dove un gruppo di pietre antropomorfe è disposto in semicerchio. (Foto: EA86:XXXI-18)

**THE EVOLUTION OF HUMAN IMAGES IN PREHISTORIC ART
AND THE EVOLUTION OF SOCIETY
(Some trends in the historical prospect)**

ARTEMOVA Olga, Moscow, Russia

Summary - Riassunto

The paper is mainly based on the archaeological data coming from Eastern Europe and Siberia. As it has been stressed by a number of scholars (A.A. Formozov, Z.A. Abramova, B.A. Frolov and others), the definite evolutionary trend is quite obvious in the prehistoric art of the territory of the Russian Federation (graphic and plastic) depicting human beings: the Upper Palaeolithic and Mesolithic anthropomorphic images are mostly characterised by the absence of faces or by the faces expressed very roughly, the pieces of prehistoric art of the following epochs show the increasing interest in the human face, and that is especially impressive in the Bronze Age and early Iron Age art. This trend becomes particularly evident while analysing the visual art of the hunters-gatherers comparing it to that of more complex tribal societies.

The possible interpretations of these data are discussed in the communication.

SINAI E IL DIO SIN

BASTONI Rosetta, Gargnano (BS), Italy

Riassunto

Le immagini zoomorfe presenti nelle numerose incisioni di Har Karkom sono in prevalenza riferite allo stambecco: in rare scene di caccia, oppure associato ad altro animale (serpente, struzzo o cane), ma principalmente raffigurato isolato.

Troviamo alcune incisioni di stambecco risalenti al Neolitico, ma una presenza sempre maggiore si riscontra nel Calcolitico e soprattutto nell'Antica Età del Bronzo.

Il fatto che questa immagine sia collocata in posizioni preminenti, in strutture ed in luoghi di culto, suggerisce l'idea che essa rappresenti una divinità.

Paralleli iconografici coevi sono stati individuati nell'Egitto predinastico e in tutti i Paesi del Medio Oriente (Anatolia, Siria, Mesopotamia, Irak, Iran e Penisola Arabica); molti di questi riconducono al culto del dio lunare *Sin* il cui animale sacro era lo stambecco.

Gli studi sul rapporto *Sin-Stambecco* tendono a fare luce anche sull'etimologia della parola *Sinai*, che potrebbe derivare da *Sin*, - territorio del dio *Sin*. Lo stambecco nelle incisioni di Har Karkom sembrerebbe confermare questa ipotesi e, quindi, un legame della "Montagna di Dio", nei periodi precedenti all'esodo, con il culto del dio Sin.

Summary

The zoomorphic images in the numerous Har Karkom engravings are mainly representing the ibex: rarely in hunting scenes, or associated with another animal (snake, ostrich or dog), but generally isolated.

There are some ibex engravings from the Neolithic, but the majority are found in the Calcolithic and especially in the Early Bronze Age.

The fact that this image is placed in prominent positions, in worship structures and places suggests the idea that it represents a divinity.

Coeval iconographic parallels have been located in predynastic Egypt and in all Middle East countries (Anatolia, Syria, Mesopotamia, Iraq, Iran and the Arabian Peninsula); many of these lead back to the *Sin* Moon God worship whose sacred animal was the ibex.

The studies on the *Sin/Ibex* relationship would also clarify the etymology of the word *Sinai* which could derive from *Sin* - territory of the *Sin* God. The ibex in the Har Karkom engravings would appear to confirm this hypothesis and, consequently, a link of "The Mountain of God", in the periods preceding the Exodus, with the Sin God worship.

VISUAL AND VERBAL IMAGES OF DISEASES AMONG THE SIBERIAN PEOPLES

BATYANOVA Helene, Moscow, Russia

Summary - Riassunto

The typology of images of diseases represented in oral literature and rituals of Siberian peoples is discussed in the paper. The regional and ethnic specificity of traditional concepts of diseases is shown. The types of ritual and ordinary images (anthropomorphic and zoomorphic wooden and stone sculptures, graphic pictures of human creatures, animals, monsters and so on) are investigated. The cases of demons - disease carriers - are analysed. The visual symbols of various diseases and mental associations connected with them as well as graphic symbols drawn or tattooed on bodies and faces in order to prevent the illnesses are described.

IMAGENES, SYMBOLS Y SOCIEDAD SEGUN
LAS PINTURAS DE LOS ESTRECHOS
(ALBALATE DEL ARZOBISPO, TERUEL, ESPAÑA)

BELTRAN Antonio, Zaragoza, Spain

La simplificación bajo la cómoda e inexacta denominación de arte rupestre "levantino" asignada a muchas manifestaciones distintas de la expresión gráfica prehistórica de las ideas, entre el Epipaleolítico y el Eneolítico, ha dado lugar a confusiones que cada nuevo descubrimiento viene a corroborar y que muestran claramente que la cómoda traducción a imágenes de las actividades de cazadores con arco, reducida en todos los casos a operaciones venatorias, basta mucho de estar de acuerdo con la realidad.

Siguiendo la tradicional división tripartita para los periodos prehistóricos se estimaba que el arte prehistórico español era necesariamente "paleolítico", "levantino" o "esquemático". Estos problemas fueron denunciados por nosotros hace tiempo de un modo general, pero ahora es ocasión de insistir sobre ellos y sus soluciones porque el núcleo de la cuestión reside en que, dentro del llamado "arte levantino", existen no solamente muchas diferencias formales y cronológicas, sino también de contenido y significado y aparte de separar los estilos llamados "lineal-geométrico" y "macro-esquemático" o "Petracos", parece necesario delimitar cronológica y culturalmente "seminaturalismos" que nada tienen que ver con lo levantino ni con lo esquemático y "estilizaciones" que se apartan totalmente del geometrismo de la Edad de los Metales.¹

En mayo de 1996 se ha descubierto un abrigo en Albalate, Los Estrechos II y en el mes de junio del mismo año se han podido disponer medios de escalada para realizar de modo eficiente el estudio de Los Estrechos I que solamente de modo elemental pudo ser llevado a cabo dado que está colgado sobre el abismo a cerca de 50 metros sobre el lecho del río y sin posibilidad de acceso normal. Estos descubrimientos y su puesta al día nos permiten exponer las ideas que siguen.

En la zona de Albalate del Arzobispo, sobre el río Martín que se encajona en impresionantes cañones entre acantilados de más de medio centenar de metros de altura, se ha sacralizado un recorrido de unos 5 km. de longitud, marcado por tres abrigos pintados, uno en la misma entrada del

¹A. BELTRAN, "Arte rupestre: crisis de las ideas tradicionales", *Arte rupestre en España*, Madrid 1987 p.16; "La fase prelevantina en el arte prehistórico español", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, Valencia 1987, p.61 y especialmente *Da cacciatori ad allevatori. Arte rupestre del levante spagnolo*, Milano 1982 puesto al día en *Arte Prehistórico en Aragón*, Zaragoza 1993

estrechamiento, donde existe un abrigo con pinturas "levantinas" clásicas, "Los Chaparros", flanqueado por otro con figuras seminaturalistas y esquemáticas "Recodo de los Chaparros" y cerrado por un tercero solamente con figuras seminaturalistas y esquemáticas, "Los Estrechos I", y valorado hacia la mitad de este espacio por otro abrigo intermedio entre ambos, todavía inédito, "Los Estrechos II"²

Las conclusiones deducibles del estudio de estos abrigos podrían sintetizarse de la siguiente manera:

El lugar ha sido sacralizado, no se ha roto la continuidad entre las pinturas más antiguas, "levantinas", de hacia el 6000 a.C. como máximo y las más modernas, "esquemáticas" no posteriores al 1500 a.C.

Tal sacralización se ha mantenido añadiendo pinturas de distintos estilos a las ya pintadas anteriormente o bien introduciendo nuevos abrigos dependientes de los ya existentes. Desde Los Estrechos II, un mirador natural permite abarcar con la mirada desde la entrada del cañón a la altura de Los Chaparros hasta la angostura máxima de cierre en Los Estrechos I. Es decir que a las figuras "levantinas" de los Chaparros y Los Estrechos II se han añadido otras seminaturalistas y estilizadas y bastantes más esquemáticas.

Las escenas de caza aparecen sólo en el conjunto levantino, escasas (solamente con claridad la caza de un jabalí por dos arqueros) y las figuras humanas solo excepcionalmente llevan arco, por lo que cabe pensar que la caza, en si misma, no es el tema fundamental de estas pinturas que, por consiguiente, hay que explicar en relación con otras ideas, que tienen como protagonistas a hombres y animales, pero no necesariamente mediante la captura de éstos.

Existe una jerarquización indudable de los abrigos. Todos los animales que figuran en Los Estrechos I, que es el abrigo situado más aguas abajo del río, miran hacia el sur, en dirección contraria al curso del Martín, es decir, hacia Estrechos II, donde la primera figura pintada, representando la parte delantera de una cierva, mira hacia el norte y de nuevo las restantes hacia el sur, donde está el abrigo levantino de Los Chaparros.

Por descontado todas las figuras deben ser relacionadas entre sí a despecho de épocas y estilos y parecen converger en un símbolo de relaciones con fuerzas superiores (sol y luna, cielo y tierra, seres míticos en pie sobre el

² A.BELTRAN, "Cañón del río Martín. Los Estrechos y los Chaparros, Albalate del Arzobispo, Teruel), *Arqueología aragonesa* 1985, Zaragoza 1989, p. 89, *Arte rupestre en Teruel*, Zaragoza 1986 y *El arte rupestre aragonés: Aportaciones de las pinturas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza 1989, p.89 y *Arter prehistórico en Aragon*, cit. p.136. A.BELTRAN y J.ROYO, *Las pinturas esquemáticas del Frontón de la Tia Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*, Alcañiz 1995.

dorso de animales, cabezas radiantes y dedos de manos y pies en la misma forma).

En los Estrechos II, abrigo central del conjunto, una parte delantera de cierva, levantina clásica, se sitúa en una zona alta y debajo de ella dos grupos de trazos marcan una especie de "altar" o determinación práctica del espacio. Las demás figuras son naturalistas, pero deformes, caballo con cuello larguísimo, cuadrúpedo indefinido y una singular representación de serpiente que reptaba hacia el norte, ondulante, con dos cortas patas y una cabeza triangular, con dos apéndices y metiendo el extremo de ella en una mancha roja que podría ser definida como astral, con lo cual si atendemos al significado chtónico del animal y a su vinculación con la tierra y el movimiento, podríamos concluir que estamos ante una conjunción astral de la tierra y la mancha solar, en la misma forma que encontramos en la mitología del Próximo Oriente desde el III milenio e incluso en el sentido bíblico de la serpiente tentadora y del árbol del fruto del bien y del mal.

Esta idea de la fecundidad de la tierra y la humana, se afirma en la figurilla femenina encinta de Los Chaparros y, con mayor claridad, en el no muy alejado abrigo de la Higuera del barranco de Estercuel, en la acción de un ciervo sobre un árbol que origina el nacimiento de numerosas figurillas humanas, símbolo que se complementa por medio de una mujer igualmente embarazada³

En los Estrechos I dos figuras, una masculina y otra femenina, en negro, se presentan en pie sobre un toro, en la misma forma que encontramos en divinidades sirias y sus herederas romanas del Próximo Oriente. Esta disposición de una pareja de figuras seminaturalistas se deduce del pene como prolongación del cuerpo de la figura masculina y de un espacio oval o rombico al extremo de cuerpo, respecto de la mujer.

Esta conjunción mística se repite en dos cuadrúpedos esquemáticos, rojos, en los que las figuras humanas se reducen a trazos verticales, nuevamente dos en un caso y uno en otro.

Los dedos de las manos y los pies radiantes o señalados por líneas que parecen brotar con fuerza podían ser símbolo de la lluvia, pero también emanación de fuerza, y potencia interior que surge violentamente para proyectarse al exterior. Esta misma circunstancia se da en cabezas que no es arriesgado interpretar como solares pertenecientes una pareja que es femenina, con la representación del sexo mediante abullonamientos como encontramos en numerosos ejemplos del arte prehistórico español

³ A. BELTRAN y J. ROYO, *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Revisión del abrigo*, Alcañiz 1996

En síntesis si tratamos de establecer la conducta social ejercida a través de cinco o seis milenios en la zona del río Martín a que nos referimos, encontraríamos una complejidad que comienza por que en Los Estrechos I es imposible que las gentes accedieran hasta las pinturas y debieron limitarse a cumplir con los ritos desde el pie de las mismas incluso desde el mismo río.

Sigue porque, aunque los cañones del río Martín resultan muy favorables para encerrar, acosar y cobrar la caza que se puede ojear para obligarla a encerrarse en el paraje; aparte de el estímulo como abrevadero, no hay más escena clara de cacería que la del jabalí a la que puede añadirse la presencia de algunos arqueros en los Chaparros, y ninguna representación venatoria en los otros dos abrigos.

Aunque no sea posible establecer una teogonía a través de los símbolos en que se convierten representaciones humanas y animales, no cabe duda que las ideas de conjunción astral sol-luna, sol-tierra a través de la serpiente, parejas de hombre y mujer con cabezas radiantes o en su caso dedos que brotan con fuerza de manos y pies, conducen a la representación de seres en pie sobre el dorso de animales, en dos casos de muy diversas épocas (seminaturalista u esquemática) que indudablemente, si atendemos a los ejemplos del Próximo Oriente, se trataría de divinidades.

La situación de la cabeza y cuello de cierva entre dos grupos de trazos parece determinar una especie de altar, en cierta forma como el del Frontón de la Tía Chula en Oliete para los que tendríamos modelo en los de la Edad del Bronce de Vounos del Museo de Nicosia, en Chipre, la pintura del dolmen de Cotta en Viseu, en Portugal, o las pinturas esquemáticas del Risco de la Zorrera, en Candeleda, Avila.

Los habitantes de la comarca, estimulados por la salvaje grandiosidad del lugar, acudirían para pintar figuras naturalistas levantinas a Los Chaparros y los Estrechos II. Antes se habrían pintado unos pocos signos en zig-zag en Los Chaparros, dentro del estilo "lineal-geométrico" anterior al levantino. Más tarde se complementarían los conjuntos levantinos, con caballos rojos seminaturalistas en Los Chaparros y estilizaciones diversas, llegando a armonizar las figuras o signos de diversos estilos.

En un momento posterior se pintarían las figuras de Los Estrechos I, con superposiciones de negro sobre rojo en las figuras del mismo estilo y algunas de rojo esquemático sobre negro seminaturalista. La etapa más antigua de este abrigo dedicaría especial atención a équidos o asínidos, estáticos, negros, a cuyo momento corresponderían la pareja en pie sobre el toro y las figuras radiantes negras masculinas y femeninas. Hay que hacer notar que en la zona son frecuentes las pinturas de onagrops o asnos salvajes, que se mantuvieron con el nombre de "encebros" en las montañas de Teruel hasta el siglo XVII.

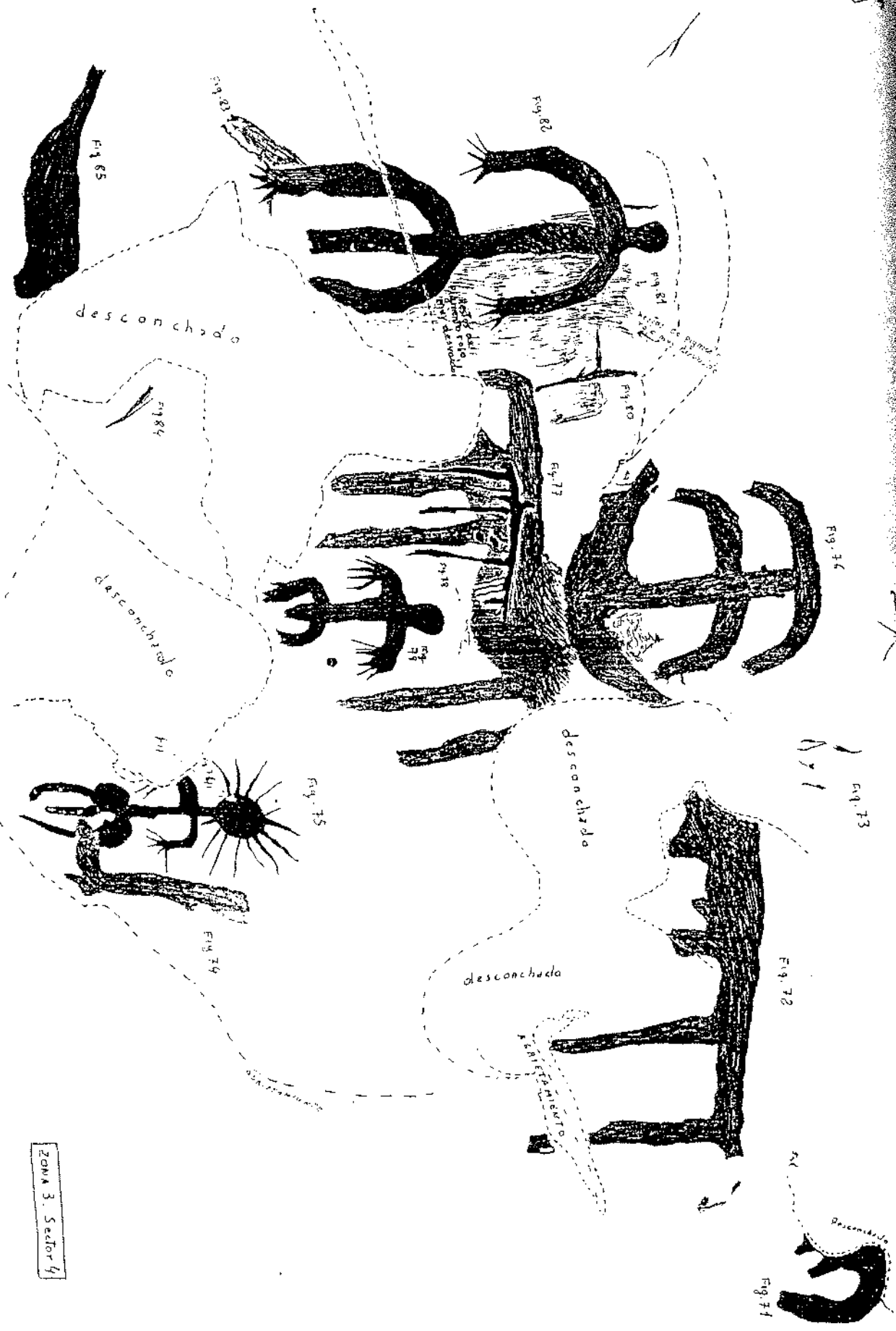
Un abrigo del Cerro Felío, de Alacón, sobre la cuenca del mismo río, registra muchos de estops minúsculos animales y lo hemos denominado de "Los encebros".

Posterior sería una etapa esquemática roja, con figuras humanas simplificadas en trazos verticales sobre ellas y una complicada serie de signos entre los que no faltan soles o astros, uno de ellos con siete rayos y otro con doce, aunque parezca arriesgado sacar consecuencias de ellos respecto a los ciclos lunar o anual.

En este momento se determinaría el límite de esta parte del santuario por medio de tres signos o grupos de ellos, pintados sobre una cornisa saliente (forzosamente colgados con cuerdas), predominando estilizaciones humanas en phi y otra geométrica.

Es decir que entre el 6000 y el 1500, aproximadamente, el santuario de Albalate del Arzobispo estaría en uso por parte de una sociedad que admitiría y respetaría manifestaciones gráficas anteriores a ella, pero que añadiría en cada momento las imágenes que completasen sus mitos y permitiesen sus ritos.

SEVES "YADIANIKS" SUFANI
 EFRACHA I



Zona 3. Sector 4



**SOCIAL COOPERATION AS REFLECTED
BY THE ROCK ART OF NORTHERN BOHUSLÄN
SOME EXAMPLES OF BURIAL RITUALS AND THE CULT OF THE DEAD**

BENGTSSON Lasse, Tanumshede, Sweden

The province of Bohuslän is situated on the west coast of Sweden. The northern part, which is the most interesting from a rock carving aspect, is ca 100 km long in a north-south direction and ca 50 km across in a west-east direction. The landscape can best be described by a west-east profile: the most westerly area consisting of widespread archipelagos made up of hundreds of islands large and small, followed by an area characterised by narrow valleys and bare rock. Further towards the east forested hills dominate interspersed with areas of copses and groves as well as the only extensive plains. Furthest to the east the landscape ascends to a forested plateau. The soil on the plains and in the narrow valleys is very fertile. The area has been populated since ca 8500 BC.

Bohuslän contains one of Europe's greatest concentrations of rock carvings with around 3,000 known locations. The greatest number can be found in Tanum along the western edge of the Tanum plain, and it is this area that UNESCO added to its World Heritage List a few years ago. The carvings are cut into solid rock and mainly appear in three topographical sittings – along the fjords and bays of the coastline at that time, with a sea level some 15-20 metres above that of today, – in the transitional zone between the hills and the arable land as well as outcrops within cultivated areas. There are of course some exceptions but they are few. The majority of the carvings have been cut into granite. A distinguishing feature of the rock-carvings in northern Bohuslän is the artistic quality and the scenic composition of the images. I will discuss here some of the scenes that reflect rituals connected with the cult of the dead and fertility.

Bohuslän has an almost two-hundred year old history of rock carving research and by the beginning of this century researchers were finding connections between rock carvings and burials. There have been a small number of followers of this idea in recent years even though the interpretative orientation was towards the religious history aspects and mainly focused on fertility cults and sun worship. In later years the role of rock carvings within the landscape and their relationship to other ancient monuments has again been highlighted, for instance through the work of Bertilsson and Nordbladh.

If a spatial analysis is made of the rock carvings' relationship to burials in the provinces of Uppland, Södermanland and Västmanland, three areas rich in rock carvings in eastern Sweden, then there appears to be a more than ninety-percent concurrence between the rock carvings and the burials. A similar analysis is being carried out in Bohuslän but is not yet complete owing to the large number of rock carvings. The results so far agree unequivocally with those from the eastern provinces. In certain cases the connection is almost too obvious, namely when the rock carvings are either on top of, or inside burials. Some of the more well known examples are of course Kiviksgraven in Sweden and Mjeltehaugen in Norway but the phenomenon is not restricted to singular examples, they are much more common than that. For example, a remarkable number of Megalithic burials have rock carvings on the roofing blocks and occasionally even inside the tomb. In some cases they are undoubtedly contemporary with the construction and

therefore the tradition of rock carving in Scandinavia can be traced back to the Neolithic.

A particularly special type of rock carving are the hand print stones. There are ca 25 in a confined area on Zealand, Denmark, three from Bohuslän and two from Östfold, also in confined areas. The rock carvings were made on loose stone blocks, a situation common in Denmark but extremely rare in Bohuslän and Östfold. The depiction is of an outstretched arm and hand. Normally there are four short lines across on the hand.

The stones themselves are interesting enough for separate study but what is important in this connection is that, in the cases where they have been found in situ, they have come from cremation graves from the Montelius period IV. Once again we can see the obvious link between burials and rock carvings.

Another phenomenon along similar lines is the occurrence of stones with one or more cup marks carved on them that can sometimes be found amongst the stones in and around the graves. The number of cup marks can vary from a single example to over twenty and there can be a variance in the size of the stones as well, though in most cases they could be lifted by one person. This particular occurrence shows regional variation and is common in some provinces while rare in others. It is too early to draw any conclusions about the uneven distribution, more research is needed here.

If we now study the images and scenes that are depicted in the rock carvings can we find a relationship between the rock carvings and burials there too? According to my point of view the answer is yes. Rituals connected with burials and cults of the dead are very clearly expressed in the rock carvings. Perhaps the most illustrative example are the boats. There are more than 10,000 boats cut into the Bohuslän granite. The old idea that the boats were connected to trading expeditions can be ignored quite simply because the number of boats is out of all reasonable proportion compared to the number of imported goods, mainly bronze artefacts. One has to therefore look for another explanation for the boats. The closest suggestion would be that the boats represent a journey to the kingdom of the dead. This idea can claim further support by the Scandinavian tradition of forming graves in the shape of boats. This tradition can be traced right back to the Mesolithic, being at its height during the Bronze and Iron Ages. In certain cases an actual ship was used for the burial, as for example the well known Viking Gokstad Ship from Norway. The religious concept that the dead travel across water to the other world is not specific to Scandinavia though nowhere else is it so obviously represented, both in burial types and pictorially.

It is impossible not to notice the great similarities between the rock carvings in Val Camonica and Bohuslän. Most of the depictions appear in both places. There remains though a very important difference. In Bohuslän there are thousands of boats represented whereas in Val Camonica there are hardly any at all. In Val Camonica there are hundreds, perhaps thousands, of depictions of houses, but not one in Bohuslän. This difference cannot be solely explained through the topographical situation, namely that Bohuslän has a coastline while Val Camonica is a mountainous area. The need for boats is admittedly limited in Val Camonica but not the need for houses in Bohuslän. They were simply not depicted, just as everyday life and the material world were also rarely represented. The rock carvings of houses in Val Camonica have, just as the boat carvings of Bohuslän, their equivalent in burial form, made clear by the house urns and sarcophagi formed as houses. We can therefore assume that the boats in Bohuslän and the houses in Val Camonica can be connected to a burial ritual where the actual carving of the images was an important element within the ritual itself.

Other groups of figures that in all probability can be associated with a burial ritual are the carts. Even though it cannot of course be proved I would still like to suggest that the carts were used as some kind of bier at burials of members of the aristocracy. We recognise the phenomenon from the Greek geometric pottery designs. Both Mycenaean and Greek influences according to my view are provable within the Scandinavian rock carving tradition, even if they occasionally are filtered through the cultural melting pot of the Hallstatt area.

Even two-wheeled war chariots are depicted on the rock carvings of Bohuslän. So far there has been no undisputed equivalent to the Continental European battle chariot in Scandinavia, but the correct depictions rich in detail clearly show they were based on reality. Battle chariots have been important status symbols with some of the aristocracy and their presence in the rock carvings shows that they were part of burial rituals. What exact role they played in these rituals is too early to be sure about but two possibilities are plausible, firstly that the chariots quite simply became offerings or substitutes for other sacrifices or secondly that they were burnt together with the dead on the funereal pyre. It is hard to believe that chariots in Scandinavia were so heavily decorated with metal fittings as their Continental counterparts so they would therefore leave less traces behind in the eventuality of being burnt. Wheeled vehicles were not only represented literally but also symbolically in the form of a spoked wheel. The figure of the wheel is surrounded by an aura of sun worship and sun symbolism. It cannot be ruled out that they originally also had that connotation? during the Stone Age and Early Iron Age. In the case of the Bohuslän rock carvings it is possible that they represent chariots, at least from the transitional period between the Urnfeld culture and Halstatt, namely the Late Bronze Age in Scandinavia. It is particularly obvious when they are depicted in pairs or together with boats. The chariot can then be seen as a representation of transportation to the grave, and the boat as a symbol for the continuation of the journey to the kingdom of death. Closer study of the details also reveals that care was taken to depict reinforcement, for example, of the spokes where they meet the rim of the wheel and occasionally at the hub. There are also graves in the form of wheels, a connection that further reinforces the idea of a link with burial rituals. The whole complex of depictions with carts and cart symbols can be seen as representing a desire to show the soul of the deceased (or their survivors) that the burial rituals took place in the correct manner. 35 years ago Professor Anati suggested that certain depictions of battle scenes on the rock carvings at Val Camonica represent gladiatorial games that were held in the honour of the deceased in connection with a burial ceremony. Anati also points out that the ritual was also held both by the Etruscans and amongst the Romans influenced by the Etruscans. I am completely convinced that Professor Anati is correct in his analysis of the Italian rock carvings in question but would like to extend the theory to also cover the rock carvings in Bohuslän. It has long been obvious that the many battle scenes depicted in the rock carvings in Bohuslän primarily are of a ritual nature. This is reinforced by the total lack of any victims from these battles. So far no fallen figures have been found with arrows or spears visibly protruding from their bodies despite the fact that there are many scenes which depict archers and spear bearers. They therefore must have another significance. Against the background of what has just been described it is easy to conclude that even these are parts of a burial ritual being depicted.

Finally I would like to present an alternative interpretation of a motif that has perhaps above all others been held as the symbol of fertility cults, namely the ploughing scenes. It is certainly a correct interpretation that they represent fertility symbols but

perhaps not primarily to improve on or maintain the amount of crops. We lack certain important details in such an argument mainly perhaps a scene depicting seed sowing or harvesting. There is, as far as I know, not one single depiction of an ear of corn in the whole of Scandinavia despite the fact that it would be a relatively easy motif to depict even in hard granite. I would therefore like to offer an alternative interpretation. It is a known fact that plough marks are found fairly often beneath Bronze Age burials. The reason can quite simply be that the area was used for cultivation before the burial mound was built. But several researchers have also suggested that ploughing was a part of the burial ritual. If that should be the case then the ploughing scenes in the rock carvings could contain another significance and could be thought to depict an event that was included in a burial ritual. The main concern is still fertility but perhaps also more in the meaning of rebirth, where the dead enrich the soil with their remains and in that way create new life in one or other form.

I have in this paper attempted to present an alternative way of seeing certain of the scenes and images that the rock carvings depict. The interpretation of the images is not always new and some of it is certainly recognisable from earlier written sources. What is new is possibly that the images are placed in a context where they can be closely related to a burial ritual and reflect certain aspects of them. The spatial connection between rock carvings and burials makes it possible to set new questions and one could perhaps approach old problems with partly new prerequisites. One can imagine a division of imagery of the Bronze Age into several parts, where one part seems to have been reserved for the dead. There is a relatively clear demarcation between the images on the rock carvings and the decoration on the bronze work. It is very unusual in Scandinavian rock carvings to find a motif also appearing punched onto a bronze artefact, that is to say a fairly strictly stereotypical design. This relationship could be thought to indicate that the decorations on the bronzes were primarily intended for the land of the living though would also have a meaning as well in the after world when they were buried as grave goods. To make the picture even more complex we can also state that it is not particularly unusual to find depictions of boats on certain bronze articles, mainly razors. Even the previously mentioned hand print has its equivalent as decoration in the spectacle fibula. The interesting point is that the hand print is always on the back of the fibula and therefore was never intended to be seen. These are some examples of situations where we find what appears to be a mix of two different motif groups and perhaps we can in this way further identify a section in the use of pictures.

Another connection that deserves further analysis is why are certain graves decorated with rock carvings in some form or other while others are not. The lack of rock carvings becomes as interesting as the presence of such and raises the question of social and religious behaviour. Rock carvings are not primarily a depiction of everyday life but they have played an important role in various ritual contexts and in that way have come to influence and to reflect aspects of Bronze Age society and can provide insights to specific areas of it. It seems even more important to attempt to place the depictions in a social context in order to be able to understand the role they played in different situations and contexts and to be able to understand the functional segmentation that is in question here. By further study of the relationship between rock carvings and burials, the depictions can also become an instrument through which we can gain more knowledge about the social and religious behaviour during the Bronze Age and parts of the Iron Age and also to some degree to an understanding of the images themselves, the most fascinating aspect of rock carving research.

SIMBOLOGIE DI HAR KARKOM E SIMBOLOGIE BIBLICHE

BONTEMPI Franco, Ono San Pietro (BS), Italy

Summary - Riassunto

Le scoperte di E. Anati nella regione di Har Karkom hanno gettato nuova luce sulla lettura dei testi che narrano le vicende dell'uscita dall'Egitto. Non si tratta di semplici aggiustamenti di date e di luoghi, ma di un nuovo modo di considerare la Bibbia, come memoria delle origini. In questo senso il racconto biblico contiene non solo ricordi preistorici consistenti, ma si pone come custode di antichissime tradizioni.

La relazione affronta tre simboli rilevanti nell'epopea dell'Esodo e confrontabili con le attestazioni dell'arte rupestre: il nome di Dio, le tavole della legge, le dodici tribù.

Per quanto riguarda il nome di Dio, prima rivelazione divina a Mosé, il significato dello stesso si è prestato a diverse interpretazioni, nessuna delle quali risolutiva. Tuttavia una iscrizione pubblicata da E. Anati, nel libro: *La Montagna di Dio*, Jaca Book, Milano 1984, foto 63, permette di fare nuova luce su questo aspetto. Dai confronti di tale incisione con la glittica assira antica, con la scrittura geroglifica e il capitolo terzo dell'Esodo è possibile ricostruire il significato del nome divino e della vicenda complessiva del Sinai, visti non come episodi separati o causalmente collegati, ma uniti da un disegno comune.

La donazione delle tavole della legge assume una importanza decisiva alla luce del graffito, pubblicato nell'opera citata, alla foto 65, indicata da Anati con il titolo: "Tavole con dieci ripartizioni". Da una parte l'iconografia rimanda al più antico comandamento "Non farti immagini", dall'altra la lettura del racconto orienta verso uno stretto collegamento con l'altare delle dodici stele. Lo studio dell'origine delle tribù e la loro distribuzione geografica porta a considerare con attenzione la formazione di due sistemi, uno a base dieci e uno a base dodici, come fondamentali nella strutturazione della prima religiosità ebraica. Anche questa parte dei ritrovamenti getta nuova luce su testi considerati contraddittori, ma che, confrontati con le nuove scoperte, assumono una profonda armonia. Il paragone con antichi canti tribali, rilevanze geografiche e ritrovamenti archeologici dimostrano l'utilità di un serrato confronto tra tradizioni bibliche e scoperte archeologiche.

NUOVE PITTURE RUPESTRI SCOPERTE NEL SUD DEL MAROCCO

BRAVIN Alessandra, Mirleft, Morocco

L'inventario delle pitture rupestri del Marocco si è considerevolmente arricchito con la scoperta di un sito con cinque ripari ornati, situati sul Jebel Bani.

Localizzazione del sito

Il Jbel Bani è una stretta barriera rocciosa che fronteggia le propaggini settentrionali del Sahara, è valicabile solo nei *foum*, vale a dire nei punti in cui i fiumi che scendono dall'Anti Atlante si sono aperti un varco per sfociare nel Draa. La zona del sito in oggetto si trova sull'unico altopiano del Bani, che in quel punto si allarga progressivamente con una diramazione che declina dolcemente verso l'erg a sud. L'altopiano è percorso longitudinalmente dall'oued Lmahsar. L'altezza dell'altopiano è di circa 1100 m slm ed è frequentato oggi da pochi pastori nomadi. L'accesso per i veicoli fuoristrada è possibile solo dal lato Nord tramite una pista che si stacca dalla via principale Zagora - Foum Zguid e supera con difficoltà un dislivello di circa 300 m.

Dal punto di vista geografico il sito è solo in apparenza isolato e in posizione eccentrica. Esso si trova in realtà su una via di comunicazione che oggi congiunge due centri religiosi: la Zaouia (confraternita) Sidi Abd'n Nebi a Sud e la Zaouia Sidi Bou Asriya (villaggio di Bou Rbia) a Nord. È il percorso che unisce, oggi come nel passato, la regione del Draa, porta del Sahara, con le regioni settentrionali in cui si trovano alcune miniere di rame. L'interesse archeologico di tutta la regione è grande: in prossimità della Zaouia Sidi Abd'n Nebi vi sono incisioni rupestri e a 4 km da queste c'è un piccolo riparo con qualche pittura rupestre (punti ocra); più a Sud, fra le sabbie del Draa, sono segnalati giacimenti neolitici con scorie di metallo; a Est verso Foum Zguid vi è un gran numero di tumuli preislamici. Sul versante settentrionale, proprio dove la pista comincia a inerpicarsi verso l'altopiano, si trova un altro sito con incisioni, più a Nord ancora le miniere di rame.

Caratteristiche generali del sito

Ifrane'n Tazka, così chiamato dai pastori del luogo, è una serie di ripari vicini, 5 dei quali con pitture, e costituiscono il più ricco sito con pitture figurative del Marocco. Si trovano sulla riva destra dell'oued Lmahsar, presso un pozzo utilizzato dai pastori. I ripari, che si aprono verso Nord, sono orientati sulla falesia che segue un andamento Est-Ovest. Iniziando da Est, si susseguono i seguenti ripari:

Riparo n. 1

È formato da un grande blocco di roccia, di circa 5 metri di altezza, sotto il quale si trova una cavità a forma grosso modo di tetto a due spioventi. Vi sono tre aperture, la più grande è larga 3,30 m. e alta 1,70 m., ma l'apertura si restringe e all'interno l'altezza massima è di solo 1,10 m. I due spioventi sono ornati fino al pavimento di roccia. Le condizioni di lavoro dell'artista che ha eseguito le figure erano certamente difficili dato che alcune sono a soli 30 cm dal suolo. Il riparo si può visitare solo stando seduti o sdraiati.

Le pitture

Tra le molte tracce di colore in vari stati di conservazione, è stato possibile riconoscere: mufloni, cavalli con cavaliere rappresentati in maniera schematica, scrittura "tiffinagh", numerosi segni astratti nonché due personaggi "libico-berberi": tengono entrambi uno scudo rotondo in una mano e nell'altra un'arma, il capo è ornato da una sorta di pennacchio. Vicino, vi è un terzo personaggio, ma privo di scudo e armi. Sulla sommità dello spiovente si trova un cavallo con cavaliere. Accanto a questa vi è una rappresentazione geometrica: un rettangolo con all'interno una serie di puntini allineati rossi e bianchi. È l'unica esecuzione a due colori, in quanto tutte le altre sono in rosso. Sulla sommità dello spiovente di destra vi è una scritta in alfabeto libico-berbero. A nostro parere tutte le istoriazioni facilmente leggibili di questo riparo sono libico-berbere. Vicino all'entrata più grande, a pochi centimetri dal suolo vi è la rappresentazione di uno zoomorfo, probabilmente una gazzella, eseguita con una tecnica diversa (contorno sottile).

Riparo n. 2

È una grande sporgenza che fa da tetto e la parete di fondo che poggia su una sorta di grande scalino roccioso. Il riparo è lungo circa 28 m., profondo circa 4,50 m. e l'altezza massima di 2,80 m. Il pavimento è formato da due livelli: il primo è argilloso, il secondo è il gradino roccioso di circa 0,70 m. Il riparo è attualmente usato dai pastori per il ricovero delle capre ed è chiuso da un muretto a secco di pietre non tagliate.

Le pitture

Occupano la quasi totalità del riparo, sia sulla parete che sul tetto, ma le infiltrazioni d'acqua hanno rovinato molte figure e formato larghe chiazze di calcare; inoltre i fuochi dei pastori hanno annerito vaste zone. Da sinistra a destra: il primo insieme si trova in una nicchia naturale ad arco di circa 2 m. di larghezza. Le immagini meglio conservate sono sulla parte superiore e sono dei punti a ocra rossa eseguiti con le dita. Ma la scena principale si svolge sulle parete: una serie di piccoli personaggi distribuiti nello spazio secondo un ordine, allineati cioè su tre file più o meno parallele. La prima e la seconda sono le più visibili e rappresentano rispettivamente 7 e 3 personaggi, la terza è su una sporgenza della roccia più esposta agli agenti atmosferici e presenta probabilmente una ventina di personaggi. Sono tutti rappresentati di profilo, con le gambe leggermente flesse, a volte molto flesse, il braccio è piegato verso l'alto e brandisce un oggetto a forma di arco o di boomerang, molti di loro sembrano avere una coda posticcia. Le dimensioni sono assai ridotte: fra gli 8 e i 10 cm. Per il loro aspetto "filiforme" si deve pensare ad una tecnica di esecuzione a pennello. Nella nicchia vi sono inoltre dei punti raccolti a nuvola e un ovale attraversato da una linea longitudinale.

Questa scena è unica del suo tipo nel sito (almeno fra le immagini visibili). C'è una distribuzione spaziale ben definita dei personaggi ed una relazione evidente fra di loro. Il colore, ocra scuro, è lo stesso per tutti i personaggi che non hanno subito il degrado dell'acqua: sembra quindi che la scena sia stata fatta in un solo contesto creativo e da un solo artista.

Continuando verso destra le immagini diventano più difficili da leggere, tuttavia si possono evidenziare alcuni soggetti di grande interesse. Sul soffitto, a circa 2,30 m. da terra, vi è la figura più grande del riparo: un bovide, cui purtroppo manca la testa, di circa 30 cm per 25 cm, dipinto anche all'interno del corpo a ocra; sulla parete il tema dominante sembrano essere i punti dipinti con le dita, che presentano tre colori: l'ocra, il bianco e il nero; sono disposti quasi sempre in serie ordinate: a festone, allineati o a nuvola. Qui si notano anche delle sovrapposizioni: i punti bianchi sono sovrapposti a

quelli rossi, in alcune zone del riparo, al contrario, i punti rossi sono sovrapposti a quelli bianchi. Quattro zoomorfi a colore bianco pieno, probabilmente bovidi, sono sovrapposti ad altri a ocre rosse. Accanto si nota una piccola mandria di bovidi a contorno bianco e corpo rosso. Altre immagini di dimensioni minuscole (5-7 cm) rappresentano fauna domestica (capre) e antropomorfi che potrebbero essere degli arcieri simili a quelli della nicchia. È fuori di dubbio che l'inventario completo di tutte le immagini è molto più ricco di questa sommaria esposizione.

Riparo n. 3

La parete dipinta, di circa 5 m., si trova sopra un dislivello di 2,60 m. È accessibile con una certa difficoltà, accresciuta dal fatto che la piattaforma è larga appena 1,20 m e l'altezza del riparo di appena 90 cm. La parete è ornata fin dove è possibile arrivare col braccio restando accovacciati sulla piattaforma.

Le pitture

È probabilmente il riparo meglio conservato. L'iconografia è simile a quella degli altri ripari: abbondanza di punti rossi, bianchi e neri, segni spiraliformi, archi e cerchi concentrici, antropomorfi e zoomorfi. Le immagini più leggibili sono da sinistra a destra: un piccolo zoomorfo di 5 cm per 6,5 cm ocre scure; uno zoomorfo (bovide?) di 37 cm per 33 cm eseguito a contorno ocre scure; è intersecato da un altro zoomorfo incompleto di colore ocre arancio, che sembra eseguito a gessetto e si sovrappone al primo; resta tuttavia un margine di dubbio poiché nei punti di intersezione i colori sono mescolati. Tutta la parte centrale del riparo è occupata da punti bianco-grigi sovrapposti ad altre immagini, in particolare al grande animale ocre scure; accanto a questo, in diagonale, vi è una iscrizione libico-berbera con caratteri diversi dalla precedente del riparo n. 1. Più a destra, in basso, si nota un animale isolato di colore ocre-marrone, non identificabile, a forma di fuso, che rappresenta probabilmente una iena.

Riparo n. 4

È un piccolo riparo di 9 m; le pitture si trovano sulla destra a circa 1,50 m da terra e si sviluppano per circa un metro; un muretto di pietre racchiude l'area utilizzata dai pastori.

Le pitture

Si notano quattro gruppi di figure ocre, tra cui potrebbero esserci due antropomorfi.

Riparo n. 5

Lungo circa 11,5 m e alto 1,50-1,70 m, presenta una superficie rocciosa a scaglie poco propizia alla decorazione. Il suolo è argilloso e l'area è racchiusa da un muretto per il ricovero degli animali. All'interno di quest'area si nota una struttura in pietra appena affiorante, formata da blocchi disposti in modo da formare un quadrato di circa 1,5 m di lato.

Le pitture

Si distinguono sei insiemi di immagini molto degradate che presentano probabilmente dei punti ocre. Un'unica composizione ben visibile presenta una serie di sette linee parallele distribuite su 16 cm.

Metallurgia?

Il forno

A circa 20 m a Est del primo riparo c'è un forno quasi intatto, la cui forma suggerisce un utilizzo per la lavorazione del metallo. È costituito da due parti, una quasi

circolare, formata da grosse pietre, l'interno è riempito di terra; l'altra a forma di tunnel appiattito che termina con una apertura rettangolare formata da una grossa pietra. Intorno numerosi frammenti di ceramica, cenere e sabbia. Sul pendio vicino al forno vi sono abbondanti frammenti di minerale verde.

La miniera

A circa 2 km dai ripari c'è una vecchia miniera di rame (?), attualmente in disuso e completamente interrata. Dei sassi spezzati intenzionalmente contenevano del minerale verde. Probabilmente si tratta di un filone affiorante.

Il sito di Tazka nel contesto dell'arte rupestre del Sud marocchino

Nel contesto dell'arte rupestre del Marocco il sito di Tazka presenta un interesse eccezionale. È finora il più ricco insieme di pitture rupestri conosciuto. Ciò permette di modificare l'immagine di un Marocco privo o quasi di questo tipo di espressione artistica.

Il numero di ripari ornati e la quantità dei soggetti in almeno tre di essi permette di fare alcune considerazioni.

La prima è che questa forma espressiva non è stata né occasionale né di breve durata. Per la varietà di temi e stili la frequentazione del sito si è svolta su un arco temporale di svariati millenni, durante i quali le forme economiche, sociali e culturali della o delle popolazioni che praticavano l'altopiano si sono modificate. Le pitture riflettono questi cambiamenti. Si possono così distinguere almeno tre periodi:

1) *periodo o fase dei Cacciatori Evoluti*, rappresentato dai personaggi o arcieri e forse altri antropomorfi simili del riparo n. 2. La loro postura, l'arma brandita, la coda posticcia, l'assenza di animali domestici all'interno della nicchia suggeriscono la loro appartenenza ad un mondo basato sull'economia di caccia.

Notiamo tuttavia che né in questa fase né nelle seguenti vi sono rappresentazioni della grande fauna selvaggia.

2) *fase pastorale*, che comprende certamente più periodi, con fauna domestica rappresentata da bovini, ovini, caprini, equidi. Si nota una grande diversità nelle rappresentazioni degli animali, che possiamo raggruppare in quattro insiemi:

a) figure a colore pieno ocra rossa (bovini del tetto del riparo 2; piccolo bovino (?) del riparo 3; animale indeterminato (iena?) del riparo 3; animale indeterminato del riparo.

b) figure a solo contorno ocra rossa (animale indeterminato (bovino?) del riparo 3; animale indeterminato (equide?) probabilmente sovrapposto a questo); piccolo bovino del riparo 2;

c) figure a colore bianco pieno (bovini del riparo 2);

d) figure a contorno bianco e interno rosso (piccola mandria del riparo 2).

Lo stile delle raffigurazioni presenta una gamma più ristretta: lo stile schematico è dominante; alcune raffigurazioni sono in stile naturalista.

Le sovrapposizioni leggibili indicano che le rappresentazioni di zoomorfi bianchi sono posteriori a figurazioni a ocra rossa.

3) *periodo libico-berbero*: comprende tutte le raffigurazioni del riparo 1. Segnaliamo infatti la presenza dei cavalli e cavalieri, dei due personaggi armati, dell'iscrizione, dei mufloni. Nel riparo 3 appartiene allo stesso periodo l'iscrizione libico-berbera.

Una posizione a parte occupa la miriade di punti eseguiti con i polpastrelli delle dita. Sono di colore rosso, bianco e grigio scuro, occupano grandi porzioni di parete. A nostro parere non appartengono tutti allo stesso periodo, data la varietà di gradazioni di rosso e soprattutto perché vi sono numerose sovrapposizioni: punti a ocra rossa

sottoposti a punti bianchi, ma anche viceversa; vi sono inoltre punti bianchi sovrapposti a zoomorfi del periodo pastorale. Il loro significato non è lo stesso nel corso del tempo. I punti localizzati presso le fessure della roccia o sparsi a nuvola hanno un valore simbolico probabilmente diverso dalla fila di punti bianchi e rossi del riparo n. 1 o dai nove punti inseriti in un cerchio del riparo n. 3.

L'arte rupestre del Sud del Marocco consiste essenzialmente in incisioni. Il sito di Tazka rappresenta quindi una eccezione che suscita numerosi interrogativi circa gli autori delle pitture e il motivo per cui è stata preferita questa forma espressiva, in altre parole: dobbiamo cercarne le origini in influenze esterne, nella fattispecie sahariane, o possiamo ipotizzare invece una origine locale e considerare le pitture probabilmente come un fenomeno regionale? I motivi per considerare le pitture di Tazka come fenomeno originario non mancano. Abbiamo descritto in apertura la collocazione geografica del sito, posto su una via di passaggio. Le possibilità di scambi culturali e di informazioni fra la pianura e l'altopiano erano reali e nulla vieta di pensare ad esso come luogo frequentato stagionalmente per lo sfruttamento dei pascoli.

L'assenza di incisioni rupestri nelle vicinanze del sito o sull'altopiano stesso faceva considerare i ripari di Tazka come un sito isolato di arte rupestre. Ora anche questa considerazione va rivista, dato che nel corso di una recente visita abbiamo scoperto un sito con incisioni rupestri. Si trova a circa 15 km da Tazka, in prossimità della pista che porta in pianura e presenta incisioni nello stile di Tazka, alcuni graffiti moderni e una immagine di personaggio a cavallo e armato di lancia del periodo libico-berbero, eseguito con levigatura endoperigrafica. Questa immagine ha una grande affinità con i personaggi armati di scudo del riparo n. 1 che abbiamo attribuito alla fase libico-berbera. Inoltre nella regione, presso un piccolo affluente del Draa a circa 30 km da Zagora, si trova il principale sito con incisioni libico-berbere che presenta i temi tipici di questo periodo: cavalieri con scudo circolare, caccia al muflone, iscrizioni. Lo stile e le dimensioni delle raffigurazioni, sia dipinte che incise, sono gli stessi: dimensioni ridotte, schematicismo. L'orizzonte culturale che traspare dalle incisioni e dalle pitture è comune ed appartiene alla stessa epoca.

Considerazioni analoghe si possono fare per quanto riguarda la fase dei Cacciatori Evoluti e la fase pastorale. La postura, l'abbigliamento e le dimensioni degli arcieri si ritrovano in numerose incisioni del Sud marocchino, così come le rappresentazioni degli animali domestici dipinti hanno molte affinità con le incisioni. Possiamo affermare che esiste un orizzonte comune fra gli autori delle pitture e delle incisioni in tutte e tre le fasi artistiche. Per tutte queste ragioni è dubbio un apporto sahariano e le pitture di Tazka vanno considerate nella loro originalità in quanto fenomeno autonomo.

L'affinità culturale e le analogie dei temi e degli stili non spiegano tuttavia la scelta dell'espressione pittorica da parte degli autori di Tazka. La presenza sull'altopiano dei ripari naturali, altrove rari ma non assenti, non è una indicazione sufficiente. Al contrario, nelle immediate vicinanze vi sono rocce che si prestano bene come supporto alle incisioni, ma che non sono state utilizzate. Per sfumare il carattere di eccezionalità dell'uso della pittura, ricordiamo che esso non era sconosciuto agli autori delle incisioni rupestri, le quali venivano spesso ripassate con l'ocra. Nella regione di Zagora sono segnalate infatti (Simoneau, 1972) tracce di colore su alcune incisioni.

Le ragioni di tale scelta vanno quindi cercate altrove. La natura stessa del riparo, come luogo protetto e dallo spazio predefinito, evoca eventi di tipo culturale e iniziatico, a differenza dei siti con incisioni, localizzati quasi sempre in spazi aperti, visibili da lontano e situati in luoghi scelti con criteri funzionali, quali la vicinanza dell'acqua o la loro posizione di osservatorio.

La differenza fra la fruizione del sito con pitture di Tazka, fenomeno per ora unico nell'arte rupestre del Sud del Marocco, e la fruizione dei siti con incisioni della regione circostante, tutti a circa una giornata di cammino da Tazka, ripropone il quesito circa la funzione all'interno delle società che le hanno prodotte di ciò che noi chiamiamo manifestazioni artistiche, ma che erano vissute come parte integrante delle pratiche culturali o della comunicazione sociale. Tazka è stato un luogo di trasmissione della conoscenza, nel quale il significato del dipingere si è modificato nel tempo.

Non possiamo infatti affermare che la funzione di luogo di culto o di iniziazione sia stata la costante nell'arco dei millenni. È possibile che essa sia stata presente in alcune fasi, ad esempio quella dei Cacciatori Evoluti, fase in cui la sopravvivenza del gruppo era legata all'abilità e al coraggio nella caccia, alla conoscenza del territorio e delle prede. Nelle fasi successive la sopravvivenza era basata su un tipo diverso di economia, in cui la caccia non è mai stata del tutto abbandonata, ma è diventata un complemento del sostentamento basato sull'allevamento e probabilmente sull'agricoltura. Ma la tradizione della pittura, di esprimere il proprio mondo esteriore o interiore si è protratta fino in epoche recenti, come dimostrano le pitture del riparo n. 1, probabilmente di qualche secolo anteriori alla nostra era. Qui qualche cavaliere ha scelto di utilizzare il più disagiata dei ripari, e per dipingere ha lavorato in posizioni scomode quando a poche decine di metri altri ripari, più agevoli, offrivano grandi superfici libere. In questa scelta vi sono delle motivazioni che ci sfuggono.

Il sito di Tazka resta per ora un fenomeno isolato, tuttavia non si può ragionevolmente ipotizzare che sia l'unico di tutto il Sud del Marocco. La continuazione delle ricerche in un'area più vasta porterà sicuramente a nuove scoperte.

Bibliografia

- CHOPPY J.
Peintures rupestres dans la région d'Ifrane (Moyen Atlas), *Bull.Soc. Préhist.Maroc.* vol. 5-6, pp. 101-106.
- GARCIA HERNANDEZ E.
1941 *Un abrigo con pinturas rupestres en Beni Issef*, Mauritania, pp. 300-302.
- GLORY A.
1951 Une nouvelle industrie préhistorique. Les trièdres toulkiniens: *Actes 2ème Congrès Panafr.Préhist., Alger, 1951*, pp. 429-434.
- NOWAK H.
1974-75 Neue Felsbildstationen in der Spanischen Sahara. *Almogaren*, vol. 5-6, pp. 143-150.
- RODRIGUE A.
1989 Les peintures rupestres de Toulkine (Atlas Marocain), *Bull.Soc.Préhist.de l'Ariège*, vol. 46, pp. 121-129.
- SIMONEAU A.
1969 Les chasseurs-pasteurs du Draa moyen et les problèmes de la néolithisation dans le Sud marocain, *Revue de Géographie du Maroc*, vol. 16, pp. 97-114.
- SIMONEAU A.
1972 Les prospections rupestres dans la région du Draa extrême - Sud marocain, avril 1971 - avril 1972, *Almogaren*, vol. 3, p. 15.
- SIMONEAU A.
1977 *Catalogue des sites rupestres du Sud marocain*, Rabat (Ministère des Affaires Culturelles).
- SOUVILLE G.
Atlas Préhistorique du Maroc. I. Le Maroc Atlantique, Paris (CNRS), pp. 43-45.
- WAILLY A.
Le site de Kef El Baroud (région de Ben Slimane), *Bull. Archéologie Marocaine*, vol. 9, pp. 39-101.

CES PIERRES-FIGURES TEMOINS D'UNE RELIGION DISPARUE

BROUTÉ Pierre, Saint Brandan, France

Cet ouvrage a pour son but de présenter aux lecteurs les visages de ces personnages mystérieux, et de démontrer l'existence d'un art préhistorique inconnu et sa grande couverture géographique. Le nombre élevé d'oeuvres, leur grande similitude, leur grande homogénéité, laisse déjà à penser que l'on se trouve de toute évidence devant un art religieux. Vouloir en tirer des interprétations n'est pas du tout l'objet de cet ouvrage, l'important est d'avoir découvert des artefacts, là où chacun n'avait vu que des cailloux quelconques. La présence de ces personnages toujours répétés, que ce soit en Bretagne, en Touraine, en Roussillon et certainement bien ailleurs pose des questions auxquelles seuls les scientifiques pourront répondre. Qui étaient ces préhistoriques?

Pour aborder une telle recherche, il faut éviter de se laisser enfermer dans les circuits du spécialiste limité par les connaissances acquises et de ce fait rendu aveugle devant un aspect totalement nouveau d'une période qu'il croit connaître. Dans le cas présent une quasi ignorance au début de cette recherche loin d'avoir été un handicap, s'est révélé au contraire un très grand avantage permettant de ne pas avoir l'esprit encombré d'idées reçues. Il n'est pas nécessaire non plus d'être un peintre, un sculpteur ou un graveur...pour être un bon chercheur, mais là encore, la vision affinée résultant d'une de ces activités (la peinture) a été un plus qui a conditionné cette découverte permettant de mieux sentir l'intention artistique de l'auteur préhistorique qui s'est manifestée il y a des millénaires. Pas plus qu'il n'est besoin d'être un scientifique pour voir ces pierres figures, elles sont à la portée de tous, aussi lisibles et même parfois davantage que ne le sont les peintures pariétales bien connues, parce que largement diffusées. Par contre, leurs dimensions généralement modestes et de ce fait, leur discrétion malgré un nombre important, leur a permis de passer inaperçues, elles sont aussi tellement inattendues qu'il est bon d'en rechercher la cause.

Boucher de Pertes avait annoncé l'industrie lithique et aussi les pierres figures de l'homme paléolithique, celles-ci n'ont pas été retenues, cette situation perdure et il n'est que de consulter encore certains ouvrages pour lire l'égarement du grand chercheur à ce sujet, par manque d'observation et légèreté où a préféré attribuer à la nature de telles oeuvres et c'est sans doute là déjà qu'il faut rechercher outre une injustice, mais aussi le départ d'une erreur et d'une prise de direction, à ce que l'on pourrait appeler "l'échelon manqué". Cet état d'esprit s'est vite installé ou n'a pas su déceler cette activité artistique et culturelle pourtant très forte, mystique même, très visiblement attestée par tous ces visages de pierre, message dont on n'a pas pu alors mesurer la portée. A force de froids raisonnements, en ne retenant que l'outillage, que l'utilitaire, on ne maîtrise plus du tout l'art visuel. Ces oeuvres, malgré leur criante évidence ne sont alors considérées que comme de vulgaires cailloux, réduisant par la même occasion l'image de l'homme à un être inférieur, tout juste bon à s'abrutir à la taille de ses outils, image qui le suit toujours dans certains esprits.

Lorsque l'on découvre pour la première fois rassemblées une certaine quantité de ces pierres, on est vite intrigué par leurs formes d'une part, puis par les nombreux traits gravés très souvent répétés qui recouvrent leurs différentes faces. Pour ensuite s'apercevoir que ces gravures, visiblement de la main de l'homme, représentent des

visages humains masculins et féminins, les figurations d'animaux semblent totalement exclues, bien qu'une allusion au bélier ou au taureau pourrait être prise en considération.

Ces oeuvres sont facilement reconnaissables et relativement nombreuses, il devient alors facile pour un oeil averti de les identifier et de les comparer. Ces visages de pierre gravés et sculptés, parfois les deux à la fois, souvent avec le plus grand art, sont l'oeuvre d'artistes possédant une très grande maîtrise, tout particulièrement les oeuvres sculptées et taillées, elles sont visiblement inutilitaires, ce sont donc des oeuvres culturelles.

Provenances

En prenant pour les deux principales provenances des objets: La Bretagne et le grand Pressigny en Touraine.

La Bretagne: Le site préhistorique de Plussulien avec ses nombreux affleurements de dolérite, exploités à partir de moins 6000 à moins 2500 ans environ (dates confirmées par les fouilles et datations d'un de ces ateliers) avec une production totale évaluée à six millions de haches, dont ces ateliers ont fourni une partie de la matière première utilisée pour l'élaboration de ces oeuvres, mais également avec une proportion importante de schiste provenant d'affleurement plus ou moins voisins. D'autres sites "satellites" distants de quelques kilomètres mais aussi de distances nettement plus importantes et présentant à leurs environs immédiats une source d'approvisionnement en matériaux propice à l'élaboration d'un outillage souvent fruste, mais aussi de ces pierres figures. On ne peut oublier le littoral particulièrement peuplé depuis les époques les plus reculées, l'homme y trouvait là une source de nourriture inépuisable, ces oeuvres qui nous intéressent y sont très présentes et d'un grand échantillonnage de matériaux malheureusement souvent érodées par le jeu des marées, leur étude devenant alors délicate.

Le Grand Pressigny et ses environs est l'exacte répétition du précédent, là aussi les principaux sites ont fait l'objet de fouilles et datations allant du paléolithique ancien au néolithique récent, les oeuvres en silex cette fois y sont particulièrement abondantes. Dans le cas des silex, les traits gravés sont extrêmement rares, mais ont été remplacés par des piquetages rappelant ceux des gravures rupestres, mais c'est la taille qui domine.

Un site Christianisé

Un site présente un intérêt particulier: le site de Saint-Gildas en Laniscat Côtes d'Armor d'un abord particulièrement mystérieux, solennel, propice à la célébration de rites ou de cérémonies, il présente un menhir d'allure anthropomorphe, les pierres figures y sont abondantes, ce site a ensuite été christianisé par l'édification d'une chapelle dominant un monticule rocheux, tout près de là une fontaine avec bassins. Il est très clair que ce site a vu s'y dérouler des cérémonies de deux cultes différentes.

Les oeuvres

Elles sont généralement présentées, accolées, superposées, dispositions certainement symboliques dont la signification nous échappe, c'est particulièrement un art du profil. Elles peuvent aussi être vues "tête bêche" dans certains cas, plusieurs positions de lecture sont donc possibles, ce qui pourrait parfois être interprété comme une anomalie, appartient en fait à une autre image ou composition. Toutes les surfaces offrant ces possibilités ont été exploitées recto-verso. Les proportions et perspectives sont souvent peu respectées.

La perspective tordue couramment utilisée. Les visages anthropomorphes dans certains cas deviennent anthropo-zoomorphes par la présence d'une sorte de corne, sans équivoque possible, attribut de puissance, homme taureau? homme bélier? le visage est énigmatique, voire inquiétant.

Le même signe ou corne est remplacé très souvent par un trait simple ou double en V couché, signes là encore nettement symboliques et extrêmement présents, cette tendance est encore amplifiée par la forme favorable de la pierre ou la suggestion de cette corne devient de plus en plus précise. Dans cette corne figurent deux visages étroitement accolés, visages de la mère et de l'enfant, bien souvent pour les deux visages trois yeux suffisent. Ces figurations étant toujours répétées, démontrent clairement que l'on se trouve devant un art religieux. Les oeuvres sont de deux principales factures taillées et gravées. La taille s'associe souvent à la gravure et vice-versa. Toutefois, c'est la taille qui domine, la taille commune à tout l'outillage, mais aussi une taille très spécifique d'allure "froissée" ressemblant à du papier très froissé, se rapprochant un peu de l'écrasement présent sur un percuteur mais visiblement dirigée intentionnellement.

Il est très important de savoir que comme dans l'art pariétal, les accidents naturels du support tels que: protubérances, arêtes, creux, diaclases, contours, mais aussi couleurs, ont été des sources d'inspiration, qui améliorés par des traits pour les gravures ou des retouches pour les figures taillées, ont donné ces visages de pierre.

Les accidents postérieurs à l'oeuvre sont reconnaissables par leur fraîcheur et surtout parce qu'ils ne s'intègrent pas à l'ensemble. Il faut savoir qu'une plus ou moins grande dureté du support (cortex de dolérite principalement) donnera des traits plus ou moins profonds qu'un lavage fera paraître plus récents, d'autant plus que cette croûte de dolérite est devenue plus ou moins friable par le temps et l'humidité. Les traits accidentels étant nettement moins nombreux que supposés.

Identification - Interprétation

Comme pour les peintures pariétales et même les gravures rupestres, il est facile d'identifier ces visages après une initiation plus ou moins longue selon chacun, généralement une brève prise de contact suffit pour lire aussi facilement ces figures, que les bisons, chevaux, bouquetins, etc... qui ornent les grottes tant visitées.

Pour ce qui est de l'interprétation, c'est une toute autre affaire, un seul point évident: seule une activité religieuse, très mystique, peut expliquer la constance des figures et leur abondance, ainsi que les formes, les traits et signes gravés, qui sont à coup sûr des symboles, en ce qui concerne particulièrement les oeuvres gravées, mais aussi les positions toujours répétées de l'ensemble des oeuvres. Tout cela a une signification qu'il sera bien difficile d'interpréter.

Tous les personnages de cette mythologie nous les avons devant nos yeux, dans les compositions aux visages toujours répétés dans un ordre bien établi. Visages superposés, accolés, tête-bêche. Ces dispositions sont les signes d'une activité spirituelle intense et bien structurée, les personnages masculins et féminins sont très bien différenciés.

Les Profils Féminins

Le féminin est extrêmement présent sous les traits de très jeunes femmes, généralement des profils, particulièrement réussis, avec une grâce remarquable, parfois d'une surprenante modernité, la nuque, le cou bien déliés, la chevelure abondante, les personnages masculins accompagnant ces profils ne sont alors parfois que faiblement

évoqués par quelques enlèvements discrets. Ces profils féminins sont alors de véritables oeuvres d'art.

Les Statuettes

Toutes les autres compositions sont présentées sur le même thème qui est absolument unique, seule la suggestion naturelle de la pierre peut en charger l'ordonnance, la forme allongée étant à l'origine de ces statuettes aux visages encapuchonnés ou ornés d'abondantes chevelures, le corps recouvert d'amples voiles, n'est toujours que suggéré, la face ventrale présente généralement une figure importante et tout à fait à la base un profil également important et regardant en bas est particulièrement visible dans les oeuvres découpées, de chaque côtés du corps se remarque un visage.

Les Visages Masculins

Les visages ou profils masculins sont généralement accolés aux profils féminins. Là aussi bien souvent une recherche de la beauté est très évidente avec des profils découpés d'une très grande pureté.

Le Vieillard, le Sage, l'Ancêtre

Toute l'antiquité est peuplée de mythologie, les sociétés dites primitives vivent encore dans un univers d'ancêtres. Ici, Barbu et d'allure biblique il est le sage, mais étrangement il semble se rapprocher beaucoup du "cornu" au point parfois de s'y confondre.

Le "Cornu"

Un personnage se distingue très rapidement et intrigue. Personnage masculin, le chef orné d'une sorte de corne, certainement un attribut de puissance, souvent souligné d'un signe gravé symbolique, il semble une association d'homme et de bélier ou d'homme et de taureau. Visage énigmatique inquiétant, il est particulièrement présent et a dû jouer un rôle primordial dans le "culte" d'alors.

Les Têtes

Ce sont souvent des boules de pierre plus ou moins rondes ou ovales, ou de lourds nucléus (pour ce qui est de la dolérite ou du silex, matériaux propices à l'élaboration de l'outillage), dont on a épuisé les possibilités, ou de granite, là aussi les enlèvements intentionnels dans le but d'obtenir ces têtes sont tout à fait spécifiques, avec toujours les mêmes écrasements, également présents sur des figures de dimensions beaucoup plus modestes, ces écrasements étant une techniques de sculpture de cette époque.

Ces figurations sont souvent très frustes mais on retrouve généralement la même composition: visages superposés, accolés, ces têtes ne se résument, surtout dans le cas du granite, qu'à de grossiers mais évidents enlèvements.

Les Outils Sacralisés

Bon nombre d'outils présentent les mêmes figurations sacralisantes, là encore discrètes mais aussi évidentes. Elles prouvent que le sacré était présent au quotidien, et à l'examen que ces outils parfois jamais utilisés n'étaient peut être que des objets fétiches dont la possession pouvait à l'esprit de celui qui le possédait donner un surcroît de puissance.

D'autres outils de forme parfois inattendue ou tout simplement accidentelle et qui échappent de ce fait à toute classification, outils, occasionnels de réalisation rapide que l'on jette après une utilisation plus ou moins prolongée, portent également souvent ces marques de sacralisation, ainsi que le couteau qui dépouillera le cerf ou la pointe qui blessera mortellement, tous ces objets qui sont des compagnons amicaux et sûrs dont on s'occupe avec grand soin, seront eux aussi sacralisés, preuve là encore d'une activité magico-religieuse. Enfin n'est-il pas possible que ces objets de formes aussi parfaites puissent n'avoir été que de simples objets, pourquoi n'auraient-ils pas été eux aussi, sacrés, objets que l'on gardaient avec soin pour se préserver de tel ou tel danger, ou pour telle initiation, ces objets ne portent bien souvent pas de traces d'utilisation, mais les figures sacralisantes.

Toutes les oeuvres qu'elles soient gravées ou taillées, à la fois très figuratives, à la recherche de la perfection ou à un degré moindre, souvent schématiques pour la gravure, voire à la limite de l'abstrait, quelque soit la nature du support qui peut provoquer une grande diversité, d'une représentation à l'autre, le thème reste unique et représente toujours les mêmes personnages.

Plus on avance dans le temps et dans cette recherche, plus ces recherches s'affinent, alors on s'aperçoit de la quantité inattendue de ces figures prouvant une nouvelle fois l'importance de cette religion et son étendue géographique que d'autres découvertes viendront amplifier.

Quelles étaient ces populations? A quelles occasions façonnait-on ces figures? pourquoi celles-ci étaient telles abandonnées et dispersées à tels emplacements? permettant de reconnaître par leur présence de vastes zones de fréquentation, à qui revenait le soin du façonnage de ces figurines? était-ce le travail de chacun? la qualité très variable des oeuvres présentes sur le même lieu semble pencher pour un travail collectif.

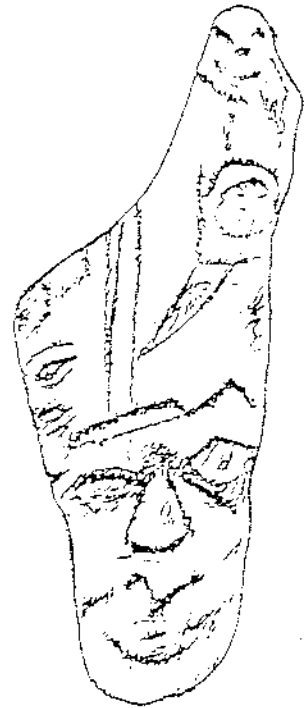
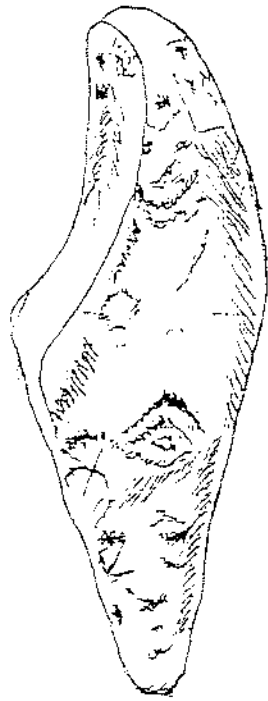
Si leurs tailles restent en général modestes, certaines "stèles" atteignent des dimensions nettement plus importantes (0,80 x 0,90) pour l'une d'elle. A l'inverse il existe des micro figures qui ne peuvent être que des talismans.

Il est évident qu'un art aussi conventionnel n'a pu naître spontanément, il est le fruit d'une mythologie venue du fond des millénaires, il s'est transmis de loin en loin il y a fort longtemps, c'est l'oeuvre de longues générations de penseurs et de créateurs motivés par une foi et une grande ferveur, car comment expliquer autrement tous ces ex-voto que l'on retrouvera en bien d'autres lieux.

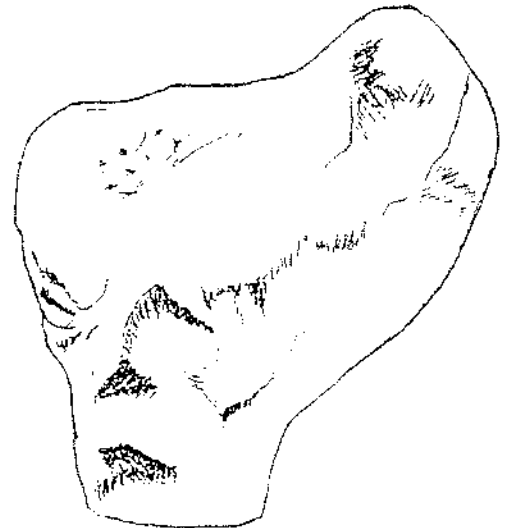
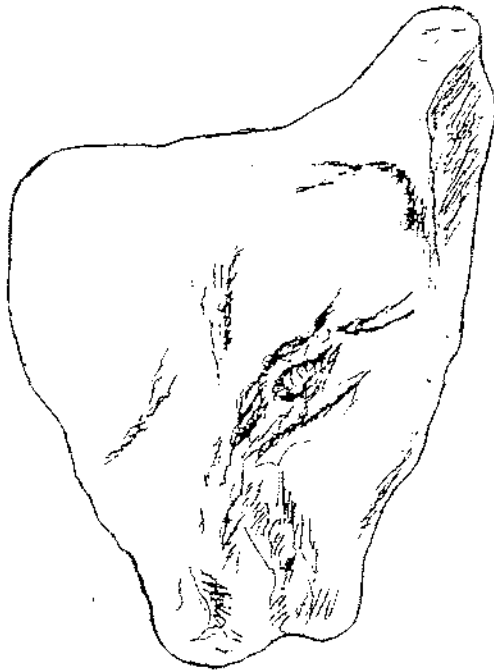
Ces figures d'un académisme évident prouvent qu'il y avait des écoles, que des modèles existaient, fruits d'un long mûrissement, que ces modèles étaient diffusés, que ceux qui étaient dépositaires des styles et des techniques étaient de hauts personnages dans la hiérarchie sociale et religieuse.

Toutes les activités, tant matérielles que spirituelles, étaient indissolublement liées, il n'existait pas de frontière entre le sacré et le profane, l'homme était alors un tout, surtout très mystique, toutes ces fonctions étaient alors très liées, c'est pourquoi l'on retrouve sur ces sites de longues occupations tellement de ces oeuvres, témoins de cette mythologie, qui incroyablement ot passé et passent encore à travers les mailles de 150 ans de recherche, trop axée sur l'utilitaire.

L'homme à travers ce que nous laisse entrevoir cet art retrouvé continue la reconquête de son image qui déjà évolue heureusement vers cette vérité. La découverte de ces pierres-figures peut encore contribuer très largement à une meilleure connaissance de cet homme qui nous laisse un message par l'intermédiaire de ces pierres ornées, tellement inattendues et discrètes, mais d'autant plus présentes et émouvantes.



IDOLES BISEXUEES



ICONOLOGIA E ARCHETIPI FIGURATIVI Iconografia preistorica e arte del mondo antico

BRUSA ZAPPELLINI Gabriella, Milano, Italy

*Gli ultimi segreti dell'esistenza
e del non essere guardano l'uomo
con occhi spaventosi.*

Walter Friedrich Otto

L'ingente patrimonio artistico portato alla luce dalla ricerca paleontologica contemporanea è indubbiamente destinato a modificare non solo alcune categorie forti di ricostruzione del passato, ma le nostre stesse convinzioni intorno alle origini della razionalità e della spiritualità umana.

Se l'analisi della sintassi visiva dell'arte paleolitica rende del tutto problematica la scansione che affida alle pittografie del IV millennio a.C. la responsabilità di segnare gli inizi della storia, ancora più problematica appare tutta la tradizione filosofica che ha collocato le nostre origini in contesti culturali che rischiano oggi, dinanzi alle scoperte preistoriche, di apparire come contesti di epigoni. E quando parlo d'origini, non mi riferisco alle "emergenze biologiche" della nostra specie, emergenze che già l'evoluzionismo ottocentesco aveva dislocato in tempi remoti. Mi riferisco, invece, alle origini delle forme di organizzazione dei processi mentali, forme ben radicate nella fisicità, che stanno alla base dei nostri impulsi creativi.

Non dal mondo omerico e biblico, come pensava la tradizione pre-moderna, non dall'Egitto, come riteneva l'illuminismo settecentesco, né dalla "sacra Ellade" caucasica come credevano i romantici, non dal bacino mediterraneo pre-ellenico o dalla culla mesopotamica o ancora dalle zone linguistiche germaniche e indoeuropee, come si dibatteva alla fine del secolo scorso, provengono le prime elaborazioni del pensiero occidentale, ma la matrice della nostra concettualità, nella sua complessità logica e ideativa, sembra appartenere alla memoria sommersa di una grande area culturale comune che precede tutte le differenziazioni babeliche e che include, nella sua compatta unitarietà, sia le regioni australi che le regioni iperboree dello spirito.

Di questo passato remoto nel tempo, ma presente negli spazi più integri dell'anima, l'arte preistorica sembra conservare le chiavi d'accesso capaci di aprire all'indagine quello straordinario deposito arcaico in cui si sono conservati, cristallizzati in immagini ad alto valore simbolico, le prime elaborazioni religiose dell'uomo.

Ma, se per lo studioso di miti è relativamente semplice orientarsi nei contesti narrativi delle civiltà "storiche", per chi voglia ricostruire la visione del mondo delle grandi culture preistoriche, una "visione" che ci giunge attraverso fonti prevalentemente "visive", il lavoro paradossalmente si complica, costringendo l'asse portante della ricerca su un piano ottico-iconologico che la nostra tradizione di pensiero ha costantemente subordinato alle forme di trasmissione e acquisizione del sapere di carattere auditivo-letterario.

Eppure, proprio nelle prime immagini rupestri, nella loro complessità evocativa e nella loro straordinaria bellezza sembra già racchiuso, *in nuce*, tutto il patrimonio mitico delle culture successive.

Se questo è vero, alla ricerca iconologica "in campo" ⁽¹⁾ si aprono allora due diversi orizzonti indagativi: uno tutto interno al contesto preistorico e uno che da questo

deborda, fino a gettare sull'altro piatto della bilancia realtà lontane nel tempo e nello spazio.

Al primo orizzonte appartiene sia un precorso che potremmo definire di *morfologia comparata dei temi figurativi*, volto all'analisi degli elementi comuni d'organizzazione del linguaggio visivo di un medesimo contesto sociale (ad esempio quello dei cacciatori arcaici), sia un percorso che potremmo definire di *ricostruzione della dinamica di successione degli stili*, teso a cogliere gli elementi di transizione dei temi e delle forme rappresentative dei diversi contesti sociali preistorici (cacciatori arcaici, cacciatori evoluti, pastori-allevatori, economia complessa).

Al secondo orizzonte appartengono invece tutti quegli scenari che si affidano alla *comparatistica*, scenari che già la paleontologia del secolo scorso ha ampiamente allestito ricorrendo all'antropologia e all'etnologia e costruendo, col loro aiuto, un teatro della memoria delle origini per molti aspetti problematico, ma denso di potenzialità euristiche per la stessa natura ambivalente delle società tribali. Il mondo primitivo, infatti, offre all'indagine una sorta di *presente remoto*: è indubbiamente fuori dei tempi della preistoria ma, in un certo senso è ancora tutto interno ai suoi ritmi.

Ora, lo straordinario "museo immaginario" (E. Anati) che lo studioso di immagini può oggi percorrere portando con sé una buona lente, tersa e sensibile ai minimi dettagli, offre la possibilità di una comparatistica nuova, una comparatistica che potremmo definire *dell'immaginario figurativo*, gravida, al pari di quella etnologica, di rischi, ma non per questo, almeno io credo, meno ricca e feconda sul piano euristico.

L'ipotesi che muove il mio progetto di studio, è, dunque, fondata sulla possibilità di individuare nell'arte preistorica *archetipi figurativi* correlati ad esperienze vitali forti, espresse mediante forme rappresentative destinate a riemergere nell'immaginario artistico attraverso un'oscillazione costante del loro valore magico-simbolico originario.

E' a questo punto necessaria una precisazione di ordine metodologico.

L'espressione simbolico-figurativa ha che vedere, a mio avviso, nella sua spinta originaria, cioè nella sua matrice emozionale, con elementi di concretezza materiale radicati nella fisicità dell'esperienza sensibile. L'immagine, intesa come grande contenitore formale d'energia psichica, dà quindi al simbolo la sua consistenza visiva pur non esaurendo mai in esso la carica energetica della sua spinta originaria. (In particolari contesti magico-sacrali è la stessa immagine a porsi quale elemento propulsore e moltiplicatore dell'emotività che l'ha determinata) (2). Ora, la mia ipotesi relativa agli *archetipi figurativi* della creatività artistica rimanda, prima ancora che alle analogie formali delle immagini, all'organizzazione emozionale che sta alla base della fantasia ideativa che struttura le diverse rappresentazioni visive. In questo senso, sarebbe forse più corretto parlare di *paradigmi figurativi* legati alle esperienze emozionali. L'archetipo, come io lo intendo, affonda, le sue radici in una memoria visiva radicata nella fisicità dell'esperire, momento materiale di grande intensità che catturando la carica emozionale latente, le offre la "via di fuga" dell'organizzazione figurativa. E', per intenderci, come se esistessero nella vita psichica territori fortemente radioattivi che le immagini depositate nella memoria segnalano attraverso l'oscillazione dei loro valori magici e simbolici. Intorno a questi nuclei psicologici a forte concentrazione emotiva (*morte-nascita-castrazione-eros*) si viene dunque a costituire una sorta di campo magnetico che, attraendo la fantasia, la spinge ad organizzarsi in contenitori formali paradigmatici.

A partire da questa premessa, quanto segue non si pone come risultato di un lavoro di ricerca, ma come progetto, come una sorta di scommessa intorno alla quale organizzare un paziente lavoro di raccordo d'immagini e di idee, un lavoro che io intendo articolare sostanzialmente in tre diversi momenti:

1°- individuazione e analisi di quei temi figurativi dell'arte rupestre preistorica che più sembrano raccogliere l'emozionalità del vissuto e contenere una forza evocativa densa di potenzialità simboliche (archetipi figurativi);

2°- raffronto di queste immagini con quelle figure paradigmatiche dell'arte antica che nelle loro caratteristiche iconografiche conservano la memoria degli schemi figurativi originari;

3°-analisi del significato emozionale degli schemi figurativi e delle oscillazioni del loro valore simbolico nell'*iter* di sviluppo dalla preistoria alla storia.

ICONOGRAFIA PREISTORICA

L'arte rupestre preistorica offre alcune immagini di grande impatto emotivo, immagini che sembrano azzerare le distanze temporali che le separano da noi esplodendo dentro la coscienza contemporanea con una forza propulsiva straordinaria. Un analista di formazione junghiana parlerebbe qui probabilmente di immagini che appartengono al nostro inconscio collettivo, immagini che, in ogni caso, raggiungono con estrema immediatezza gli strati più sensibili della nostra vita psichica attraverso la strada più breve e diretta.

Ne ho scelte tre che provengono da contesti preistorici lontani nello spazio e nel tempo, come punto d'avvio della ricerca. E precisamente:

1) - Gli "effetti dei funghi allucinogeni". Stile delle "Teste rotonde". (ca 5.000) Tassili Algeria (Wra fig.50) Codice Area: C-II. Cat.: A-IV.

2) -Il "doppio": uomo che regge con il braccio teso un volto frontale (testa/maschera). British Columbia.Canada (WRA fig.162).

3) - Lo "stregone danzante" della grotta di Les trois Frères (Paleolitico superiore-periodo magdaleniano).

1)-Gli "effetti dei funghi allucinogeni".



Cinque figure antropomorfe (con maschera (?)) si muovono in preda ad un'eccitazione orgiastica- danza/corsa ritmica (corsa con le ginocchia)- il volto è frontale; le figure recano nella mano destra dei funghi dagli effetti allucinogeni da cui si diparte una serie parallela di puntini nella direzione della testa. Intorno alle figure decorazioni serpentiformi (?). L'insieme delle immagini, abbandonate in un rapido movimento, evoca l'idea vitalistica di una sorta di frenesia dionisiaca (corsa sulle ginocchia).

2)-Il "doppio"



Un uomo di cui è evidenziato l'attributo sessuale regge con la destra un "volto" frontale (maschera/testa) (propendo per la versione: testa- se fosse una maschera probabilmente sarebbe zoomorfa. Il braccio è teso). Non è chiaro se il volto dell'uomo sia frontale o di profilo (propendo per il profilo)- il corpo è frontale.

3)-Lo stregone danzante



Immagine incisa e dipinta in nero, zoo-antropomorfa, leggibile come: uomo-travestito/uomo con maschera .

Si è descritta più volte questa straordinaria figura come una sorta di chimera. Il corpo è di profilo e il volto è frontale. Il volto sembra quello di una civetta o di un uccello che ci fissa mentre lo fissiamo, con gli occhi sbarrati. Le iridi sono ben evidenziate, mentre una barba puntuta copre completamente il collo. Indizi tutti che fanno pensare ad una maschera. Sul capo spuntano orecchie diritte e corna da cervo; il corpo sembra ricoperto da una pelle d'animale. La coda è quella di un cavallo o di un lupo, ma i genitali sono quelli di un felino. Le zampe anteriori ricordano quelle di un orso, mentre i piedi sono decisamente umani.

L'uomo travestito sembra danzare nella parte alta della grotta, a quattro metri dal suolo, in posizione dominante. Dalla collocazione elevata in cui l'artista paleolitico l'ha voluto collocare per sempre, in vicinanza di una rotonda che termina in un pozzo, lo "stregone" pare custodire l'intero complesso dei dipinti.

E' un'immagine ibrida che potrebbe testimoniare o/e la contiguità del mondo umano e del mondo animale o/e l'unitarietà di tutto il vivente (3).

ICONOGRAFIA ANTICA

Alcuni elementi paradigmatici delle immagini rupestri che abbiamo ora descritto sono presenti in modo ricorrente nell'immaginario figurativo degli antichi. In questo nuovo contesto, gli stessi elementi rappresentativi diventano momenti illustrativi di una mitologia che ci è nota attraverso testimonianze di carattere poetico e letterario. Se centriamo la nostra attenzione, in particolare, sull'arte greca dell'età arcaica troviamo queste immagini riemergere in diverse figure mitologiche che, per certi aspetti, potremmo definire contigue: 1)-la Gorgone Medusa; 2)- Perseo; 3)- Dioniso/Pan.

MedusaSchema iconografico

Le diverse immagini della Gorgone Medusa che troviamo per lo più nell'arte ceramica arcaica, fin dalle prime apparizioni certe nel VII secolo a.C. (alla fine dell'VIII a.C. è datata una maschera fittile di Tirinto identificabile (?) con Medusa), hanno tutte, nelle diverse varianti corinzie, attiche e laconiche, alcuni caratteri tipici (schema iconografico): a) la frontalità. (Numerose sono, a partire dagli inizi del nostro secolo, le riflessioni sul significato di questo carattere tipico; in particolare si vedano gli studi di Walter Otto e di Vernant) (4). La Medusa guarda sempre noi che la stiamo guardando, coinvolgendo il nostro sguardo in una sorta di contagio mimetico: ci immergiamo nel suo sguardo. "Il volto che immoto guarda con occhi fissi cui non si sfugge- scrive Untersteiner- è il più rigido simbolo dell'essere presente". (il carattere della fissità dello sguardo è ulteriormente sottolineato da immagini ceramiche arcaiche che inquadrano il volto della Medusa fra due grandi occhi fissi) (5).

b) la natura ibrida: la dimensione antropomorfa e la dimensione teriomorfa si mescolano (Capelli serpentiformi, orecchie bovine, zanne di cinghiale ecc). (Figura femminile che dalla testa tagliata genera due figli a Polifemo, rappresentata in piedi è spesso dotata di un sesso maschile) (umano/animale-femminile/maschile). Dimora nell'Estremo occidentale, vicino al giardino delle Esperidi tra il regno dei vivi e quello dei morti.

c) - il carattere di maschera che la testa tagliata viene ad assumere (rappresentazione testa/maschera sullo scudo di Atena, degli eroi, (metope, antefisse, acroterii, monete, ecc.)) (6).

d) il carattere orgiastico che avvicina Medusa alle Menadi invasate.

Tra le diverse raffigurazioni di Medusa una, in particolare sembra offrire analogie sorprendenti con la tipologia dell'immagine rupestre africana dei "funghi allucinogeni" e precisamente l'immagine del frontone del tempio d'Artemide di Corcira (Corfù) (VI a.C.) che raffigura la Medusa orgiastica (la corsa in ginocchio).



E' interessante rilevare che le Menadi invasate masticavano, durante i riti orgiastici, foglie d'alloro che contengono cianuro di potassio dall'effetto allucinogeno (7).

La Gorgone del frontone del tempio d'Artemide reca sul ventre due serpenti intrecciati (fonte letteraria già in Esiodo) che potrebbero rimandare, oltre al mito di Tiresia (potenza dello sguardo/cecità), al mito della nascita di Dioniso Zagreo. Da qui la pertinenza dei tratti orgiastici di Medusa e delle Gorgoni. Lo stesso Perseo, che il mito caratterizza, *in primis*, come l'antagonista di Medusa, ad Argo lotta contro l'infiltrazione del culto di Dioniso.

(Si veda anche la lastra fittile dall'Athenaion di Siracusa, VII a.C.).

Raffrontando la Medusa greca con le figure danzanti rupestri africane rileviamo come tratti tipici essenzialmente: a)-la frontalità; b)-il grande, travolgente dinamismo affidato alla particolarità della "corsa sulle ginocchia".

Potremmo allora concludere che il "contenitore formale" dell'emotività orgiastica trova in queste due immagini lontane nello spazio e nel tempo sorprendenti analogie che superano i confini etnici e linguistici.

Ora, la stessa tipologia della "menade orgiastica", è presente in area semitica, nelle rappresentazioni di Khumbaba (in particolare sui sigilli di Nuzi) che illustrano *L'epopea di Gilgamesh*.



126. - KHUMBABA. Sentinella di un regno con la uccisione di K. Berlino, Musei (fot. Museo)

Khumbaba è un mostro caotico, arcaico e primigenio, rappresentazione della violenza scatenata della natura; uccide non con lo sguardo come Medusa, ma con il fiato. Per questo, quando Khumbaba viene decapitato da Gilgamesh, l'eroe volge in dietro la testa. Numerose sono le analogie fra Medusa e Khumbaba. Khumbaba dimora vicino alla foresta dei cedri, la Gorgone vicino al giardino delle Esperidi. L'iconografia più antica del volto di Khumbaba (terracotta di Sippar) rimanda al groviglio delle viscere degli animali sacrificali che sembra rimandare, a sua volta, al groviglio delle serpentine dei capelli della Medusa (Si potrebbe qui scorgere un legame, sul piano iconografico, delle interiora degli animali uccisi con il groviglio di serpi e con l'immagine del labirinto (pensiamo alla scena del pozzo di Lascaux); si vedano le terrecotte destinate all'interpretazione dei sacrifici (aruspicina)). In ogni caso, agli inizi del II millennio, ritroviamo la stessa tipologia orgiastica dei "funghi allucinogeni" e della Gorgone arcaica: corsa in ginocchio e frontalità. Sia la corsa sulle ginocchia che la frontalità è ricorrente in numerose immagini

dell'area mesopotamica, nord africana e del bacino mediterraneo (con varianti nell'arte precolombiana) e la sua schematizzazione rimanda all'antica immagine della svastica (8).



Rilievo di basalto di Karkemisch, circa 2000 a. C.



Basamento con statue di Sindschirli, Asia Minore.



Guarnizione di un sacchetto di pelle del Sabango, Africa occidentale.

Si pone a questo punto una questione: la corsa con le ginocchia è una sorta di figurazione naturalistica-antropomorfa della svastica (simbolo del disco solare in movimento (?) che troviamo in Mesopotamia a partire dal IV millennio- nella ceramica elemita di Mussian Tepe presso Susa- sulla Bandkeramik danubiana- nella cultura villanoviana- nella ornamentazione geometrica attica - tavolette vallinde, ecc.) e dunque una sua antropomorfizzazione, o è vero il contrario, cioè che è la svastica ad essere una schematizzazione della corsa sulle ginocchia e ad essere dunque un simbolo della danza orgiastica (geometrizzazione di un motivo naturalistico)?

Perseo

Passiamo ora all'analisi dell'immagine di Perseo, figura mitica connessa alla Medusa; Perseo è il suo antagonista, colui che la decapita.

Tutta l'iconografia connessa al mito di Perseo e Medusa, a partire dal *pithos* a rilievo beota del VII a.C., ci mostra l'eroe che regge il capo mozzato, frontale e orrifico, di Medusa (anfora attica arcaica di Eleusi).

Un'analogia tipologica, in età classica (versante realistico e urbanizzato del mito, depurato dai suoi elementi più oscuri e perturbanti) mostra l'attore che regge nella mano la maschera tragica. (L'iconografia di Perseo rimarrà successivamente sulle carte astrologiche come "costellazione" (Perseo e Andromeda), mutandosi in simbolo della riconciliazione coniugale)

Caratteri tipici:

a) frontalità della testa mozzata (con eccezioni).

b) ambivalenza testa/maschera

c) testa/maschera come doppio di colui che la regge.

Anche in questo caso un raffronto dei tratti tipici di Perso (e di Gilgamesh che uccide Khumbaba- sigillo assiro) con l'immagine rupestre del "doppio", fa dell'immagine preistorica, pur così lontana nello spazio e nel tempo, come una sorta di prototipo figurativo di una lunga tradizione (9).

Dioniso/Pan

Concludiamo con l'analisi di due figure ricorrenti nell'immaginario orgiastico, quella di Dioniso e quella di Pan, figure molto vicine sul piano iconografico che rimandano sia alla Medusa (maschere di Dioniso) che allo stregone danzante della grotta di Les trois Frères (Iconografia arcaica di Pan).



Le origini mitiche di Dioniso vanno probabilmente connesse al culto mediterraneo della Potnia degli animali e dei suoi divini padri (si veda, in particolare Untersteiner (più che Nietzsche) sulla nascita della tragedia). La figura di Dioniso è connessa sia sul piano mitico-letterario che su quello iconografico al Minotauro e trova la sua genesi nei Thiasoi mascherati pre-ellenici.

Caratteri tipici di Dioniso

- a) la frontalità di Dioniso (sulle coppe Dioniso, raffigurato con il corpo di profilo, mostra il volto in modo frontale guardando negli occhi colui che lo guarda (accingendosi a bere)⁽¹⁰⁾ - "L'ho veduto mentre mi stava vedendo" *Baccanti*, Euripide.
- b) La connessione con il tema della maschera- (la maschera tragica- le gare tragiche sacre a Dioniso- le maschere teriomorfe dei primi drammi satireschi ecc.). (la maschera barbata arcaica di Dioniso appesa agli alberi e ornata con fronde) (L'uso della maschera nelle Dionisie rurali- Nelle feste Lenee le donne ateniesi veneravano la maschera di Dioniso).
- c) - I tratti orgiastici di Dioniso.
- d) Travestimento e contiguità con il mondo animale, Dioniso padre della Potnia degli animali- Il Minotauro e Pasife- Il corteo dei Satiri- creature ibride- miste. (Dioniso rappresentato con la pelle di pantera (pittura vascolare attica arcaica)).

Pan

Figura satiresca-caprigna-irsuta-fallica, in stretto rapporto col mondo animale e con la dimensione musicale (il cacciatore musico). Dio dei pastori, ma probabilmente, prima ancora, dei cacciatori (si veda *l'Inno omerico* e *l'Inno orfico*). Se analizziamo la sua iconografia arcaica (fino al V. secolo a.C.), il dio viene rappresentato come una creatura ibrida, dalla testa animalesca dotata di corna e barbata. Le zampe sono di capra, come la coda, il membro genitale è sempre rappresentato eretto; i suoi attributi tipici sono la siringa il *pedum*, il *lagobolon* e alcune lance (le zagaglie dei cacciatori arcaici (?)).

Nell'arte vascolare arcaica (vasi attici e cabirici) vediamo Pan in atto di danzare o saltare all'apparire di una figura femminile che sgorga dalle profondità della terra.

Pan vive nelle "oscuere caverne" o nei boschi selvaggi; mai nei villaggi, mai negli insediamenti coltivati e cintati. Non è sedentario, ma itinerante. Gli si attribuiscono varie paternità, interessante quella dei Proci uniti a Penelope (memoria di un tempo in cui l'orda non conosceva le forme della monogamia (?)) Secondo un diverso mito, alla sua nascita Pan viene avvolto in una pelle di lepre dal padre Ermes. Dal punto di vista iconografico i caratteri tipici di Pan sembrano perfettamente sovrapporsi con quelli dello stregone danzante della grotta di Les trois Frères; caratteri destinati, per altro, a riemergere costantemente nell'immaginario collettivo nella figura del demone (l'immaginario cristiano sembra aver operato un viraggio della simbologia di Pan in senso demoniaco).

VALORE SIMBOLICO DEGLI ARCHETIPI FIGURATIVI.

I caratteri tipici delle immagini prese in esame evidenziano una contaminazione degli *archetipi figurativi* dell'arte rupestre che, riemersi nell'immaginario mitologico dell'età storica, sembrano intersecare costantemente i loro percorsi narrativi e i loro schemi rappresentativi.

Viene da pensare ad un'esperienza originaria-comune, ad una conflittualità psichica espressa, già nel mondo paleolitico, attraverso una dimensione figurativa densa di potenzialità di carattere simbolico.

Ritengo che alla base di questi archetipi figurativi vi sia, come dominante, una delle esperienze emozionali più forti dell'uomo: l'angoscia nei confronti della morte e il desiderio di liberare l'anima oppressa dalla sua inquietudine. Manca qui lo spazio per argomentare compiutamente questa conclusione. Procedo quindi in modo necessariamente laconico.

Nel caso delle immagini di Perseo e della Medusa, l'esperienza visiva in cui la coscienza ideativa ha probabilmente trovato, alle origini, i propri materiali raffigurativi, penso vada ricercata nelle forme della ritualità funeraria, una ritualità complessa che, come testimoniano molte sepolture paleolitiche acefale, implicava una particolare cura per la testa spesso asportata dal corpo. Colui che compiva il rito si opponeva così alla morte scongiurandone il suo carattere d'annientamento definitivo. Alla radice dell'iconografia del "doppio" starebbe quindi, e qui il condizionale è d'obbligo, una memoria visiva legata ad un rito funerario carico di tensione emotiva, che s'inabissa in un passato remotissimo.

Ora, se la testa mozzata di Medusa rappresenta la morte (ciò che il vivente reca con sé ma che non vuole vedere (Perseo/ Gilgamesh/ il "doppio" volgono indietro la testa)), la Medusa che corre sulle ginocchia sembra rappresentare, nel suo vitalismo scatenato, l'opposto estremo della morte, cioè la vita nella sua pienezza orgiastica. Potremmo pensare qui ad una sorta di *Verneinung*, che procede nell'organizzazione dei simboli, secondo le forme di rovesciamento del linguaggio onirico.

Ora, il legame che unisce il "doppio" e la "danza orgiastica" (Perseo e la Gorgone l'amore per la vita e l'angoscia della morte), rimanda alla figura dello "stregone danzante", figura ibrida nel suo travestimento mimetico: il travestimento per la caccia del cacciatore arcaico. Animale fra gli animali, il cacciatore arcaico ha, però, bisogno di ricorrere ad un artificio per non destare alcun sospetto nella preda; ha bisogno di rassicurare la natura, celando il suo volto dentro un involucro *vero-simile*, capace di confondere la percezione dei sensi. Per dominare l'animale, il cacciatore è costretto ad imitarlo, assecondandolo attraverso un espediente mimetico. La maschera, però, non

solo rende invisibile allo sguardo la fisionomia di chi la porta, ma, nello stesso tempo, "possiede" tanto il suo possessore da trasformare un simulacro inerte in un organismo vivente. La maschera, potremmo quasi dire, si nutre dell'energia vitale del corpo che la fa muovere, svuotandolo della sua identità. Per vincere l'animale, l'uomo deve deporre, i suoi tratti distintivi, rinunciare alla sua identità, simulando un'altra natura. Col travestimento il cacciatore inganna l'animale, ma, contemporaneamente, *si inganna*, illudendosi di presentificare, attraverso un artificio mimetico, una naturalità irreparabilmente perduta. Per procurarsi i mezzi per la vita, il cacciatore è costretto a immergersi nella morte: uccide l'animale che gli sta dinanzi, ma uccide, nello stesso tempo, dentro di sé, quella naturalità di cui l'animale è il simbolo tangibile e concreto. Di nuovo, anche in questa esperienza emozionale forte, l'angoscia della morte e il desiderio della vita sembrano intersecarsi come nell'immagine del "doppio".

Il pensiero mitico, che si sviluppa in un'età ormai lontana dal contesto dei primi cacciatori e dalle più antiche ritualità funerarie, sembra aver conservato, nell'*oscillazione simbolica delle sue forme rappresentative*, la memoria sommersa di esperienze emozionali radicate in un vissuto definitivamente trascorso, ma fondative della nostra coscienza in generale.

NOTE

(1)- Il mio contributo si muove su un piano di ricerca che tiene conto, dal punto di vista metodologico, degli studi iconologici warburghiani, in particolare del progetto al quale Aby Warburg voleva dedicare gli ultimi anni della sua ricerca (progetto *Mnemosyne*), volto alla creazione di un archivio simbolico-iconografico (atlante illustrato) della memoria storica ("storia dell'espressione visiva nell'area del Mediterraneo" (G.Bing). Partendo dall'idea dell'arte come organo della memoria sociale, Warburg intendeva, com'è noto, rintracciare gli elementi di permanenza dei moduli figurativi nello sviluppo dell'arte antica, medioevale e moderna (Tema della Ninfa-tema delle rappresentazioni celesti e continuità dei simboli astrali, ecc.).

(2)-Sembra quindi necessario conservare al *simbolo* tutta la sua valenza etimologica. Com'è noto, simbolo era, nel mondo greco arcaico, quella parte di coccio che gli ospiti (l'ospitante e l'ospitato) conservavano per sé e per i loro discendenti come pegno d'eterna ospitalità e che risultava dall'aver spezzato, al momento del commiato, una tavoletta di cotto. Una parte rimandava necessariamente all'altra e trovava il suo senso più pieno solo nell'atto del ricongiungimento.

Sul rapporto immagine/simbolo nel mondo arcaico è estremamente rilevante il dibattito aperto nella cultura tedesca del secolo scorso dalle riflessioni hegeliane: in particolare ritengo, a questo proposito, fondamentale l'opera di F. Th. Vischer, *Das Symbol* del 1887.

(3)-E' interessante la lettura che è stata data della Chimera quale rappresentazione del calendario-insieme d'animali diversi come personificazione delle diverse stagioni. Su questa base, ritengo che si possa leggere il mito orfico della creazione in cui compare Eros ermafrodito dalle ali d'oro con quattro teste (leone-toro-artiete-serpente), che mette in moto l'universo, come simbolo della forza erotica (aggregativa) che domina su tutti i tempi dell'anno (stagioni). Lo stesso discorso potrebbe ovviamente riproporsi per la Sfinge composta da un corpo di toro, zampe di leone, ali d'aquila e testa umana che alcuni leggono come rappresentazione degli elementi del macrocosmo e del microcosmo.

(4)-Jean-Pierre Vernant insiste sugli aspetti d'angoscia della dimensione "faccia a faccia" e sulla loro connessione con il tema della morte (J.P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amour*, Gallimard, 1989). E' forse qui opportuno rilevare come l'andatura eretta offra alla nostra specie, fin dalle prime tappe, la possibilità di un accoppiamento *vis à vis* sconosciuto alle altre specie.

(5)-Ricordiamo che il termine greco *drákon* serpente/drago deriva dal verbo *dérkesthai* Il serpente/drago, dunque, è chiamato così perché guarda in un certo modo- ha un particolare modo di guardare).

(6)- Su questo piano, seguendo le infinite "migrazioni" delle immagini, l'analisi può essere estremamente ampliata. Si vedano, ad esempio, le maschere mostruose della British Columbia, del Nord della Cina e dei fiumi Amur e Ussuri dell'estremo oriente siberiano; si vedano certe maschere dell'arte precolombiana, in particolare messicana, la cui vicinanza con i paradigmi iconografici della Gorgone greca arcaica (e etrusca) non può che colpire profondamente.

(7)- Si veda la lettura del mito che vede in Dafne (*Daphoene*) la matriarca sanguinaria (trasformata in lauro) e in Apollo, che la insidia, l'arrivo degli Elleni con la conseguente interdizione dei riti orgiastici femminili e dell'uso delle foglie d'alloro (con l'eccezione della Pizia che profetizzava in nome di Apollo). La recinzione del sacro bosco d'alloro intorno al santuario di Apollo delfico starebbe a significare il "controllo" della ritualità arcaico-matriarcale da parte delle nuove forme sacerdotali maschili d'organizzazione del culto.

(8)- A questo proposito, sono dense di suggestioni le considerazioni di Frobenius che pone in relazione la figura della Gorgone con le immagini di leone e di leopardo africane (in particolare della cultura Mahalbi). Nelle incisioni rupestri africane sia il leone sia il leopardo vengono dipinti frontalmente mentre gli altri animali sono, per lo più, di profilo (il leone ha uno sguardo terribile- malefico). Inoltre il leone (e il leopardo) ha un ruolo ricorrente nelle cerimonie d'iniziazione degli adolescenti- passaggio dallo *status* infantile a quello di cacciatori. Durante la cerimonia (nel bosco o nella grotta) il leone/leopardo (o un essere a forma di leone/leopardo) interviene ferendo i ragazzi ai genitali. (interessante qui la probabile connessione - che Frobenius non tematizza- con il complesso di castrazione). Secondo Frobenius, la Gorgone deriverebbe da una commistione che l'occidente asiatico ha operato della figura del leone e dell'aquila- con l'aggiunta del motivo dei serpenti. "Se si studia come si è formata l'immagine, risalendo alle origini, ci s'imbatte sempre più in motivi che provengono dal simbolismo solare. Bisognerebbe dunque considerare se il leone in posizione frontale (Frobenius collega a questa immagine anche "Lo stregone danzante") non sia anch'esso così facilmente confuso con le immagini solari, perché fin dal principio c'era nella sua natura qualcosa del loro significato" (Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, 1933). Per quanto riguarda la schematizzazione della svastica, che Frobenius legge come "simbolo solare", alcuni mettono in relazione questa immagine con l'andamento fittiforme del lichene di croco delle steppe asiatiche che annuncia, col suo colore rosso acceso, il ritorno della primavera.

(9)- Su questo aspetto, sono estremamente rilevanti tutte le considerazioni di Aby Warburg sul tema della Ninfa. Sul piano più propriamente iconografico, una cartella di *Mnemosyne* (Istituto Warburg di Londra) raccoglie numerose immagini del "versante femminile" del mito di Perseo addomesticato in senso moderno (la ninfa che regge la brocca d'acqua, il cesto di fiori, ecc.).

(10)-E' interessante analizzare il rito oracolare dionisiaco rappresentato in età augustea nella Villa dei Misteri di Pompei. Alle spalle dell'iniziato, che beve nella coppa offerta dal dio, un giovane regge con la mano destra e il braccio teso una maschera tragica frontale che guarda noi che guardiamo mentre lo sguardo del dio e dei due iniziati è rivolto altrove.

**RELAZIONE SU INCISIONE A CARATTERE ESOTERICO CHE SI
RINVIENE SUL SENTIERO N. 118 C.A.I. IN TERRITORIO DEL COMUNE DI
BAGNONE (PROVINCIA DI MASSA)**

CALZOLARI Enrico, La Spezia, Italy

Summary - Riassunto

In Comune di Bagnone (Massa), luogo in cui sono state già rinvenute statue-stele, esiste una antica via appenninica, che presenta molti reperti (stele, incisioni, megaliti). Il percorso sale da Treschietto (quota 486) fino al crinale di Badignana (quota 1685). Il sito è percorso da molte faglie ed è ricco di sorgenti e corsi d'acqua. Ciò che colpisce a prima vista è il fatto che parte delle stele poste lungo il sentiero sia stata cristianizzata con incastonamento di effigi scolpite in marmo bianco. Approfondendo, colpisce ancora la constatazione che molte incisioni appaiono di carattere esoterico, hanno cioè un contenuto magico-sacrale.

Il simbolo che appare con maggior frequenza è la verga del raddomante, del tipo a rotazione verticale, che necessariamente doveva essere di metallo.

In una piccola incisione appare anche un *torque*.

A quota 1350 esiste un pianoro, sormontato da un crinale fortificato, con costruzioni in pietra di tipo pastorale. All'interno si rinvengono due massi scolpiti a forma di losanga, di cui una munita di coppella centrale.

Poiché presso le stele esistono sedili in pietra, si è proceduto a verificare l'energia dei vari siti, sia consultando le carte tettoniche e strutturali, sia facendo eseguire prove pratiche con la verga incisa nei reperti.

Poiché il posizionamento non pare casuale, ma mirato, si ritiene di essere di fronte ad una liturgia "sacro-terapeutica".

L'incisione di quota 1160, contenente la simbologia del tridente, della losanga, della verga a rotazione verticale, del *templum*, del settore angolare, del settore verticale, appare quindi pienamente inserita in un contesto esoterico che richiama simbolismi della liturgia Indù.

Ciò appare in consonanza con la segnalazione del Dr. Werner Weick, della T.S.I. di Lugano, di aver veduto analoga incisione a Vijayanagar, presso Hampi, nell'India centrale.



Segno complesso, formato da una data incisa in una precedente simbologia (che sembra presentare la verga rotante), riutilizzata per ottenere una collocazione targhetiforme. - quota 1050 s.l.m.-



Incisione complessa, formata da tridenti, losanga, verga da rbdomante rotante in verticale, vettore verticale, settore circolare e quadrato con incise righe ortogonali (templum o nodi di Benker?). - quota 1160 s.l.m.-

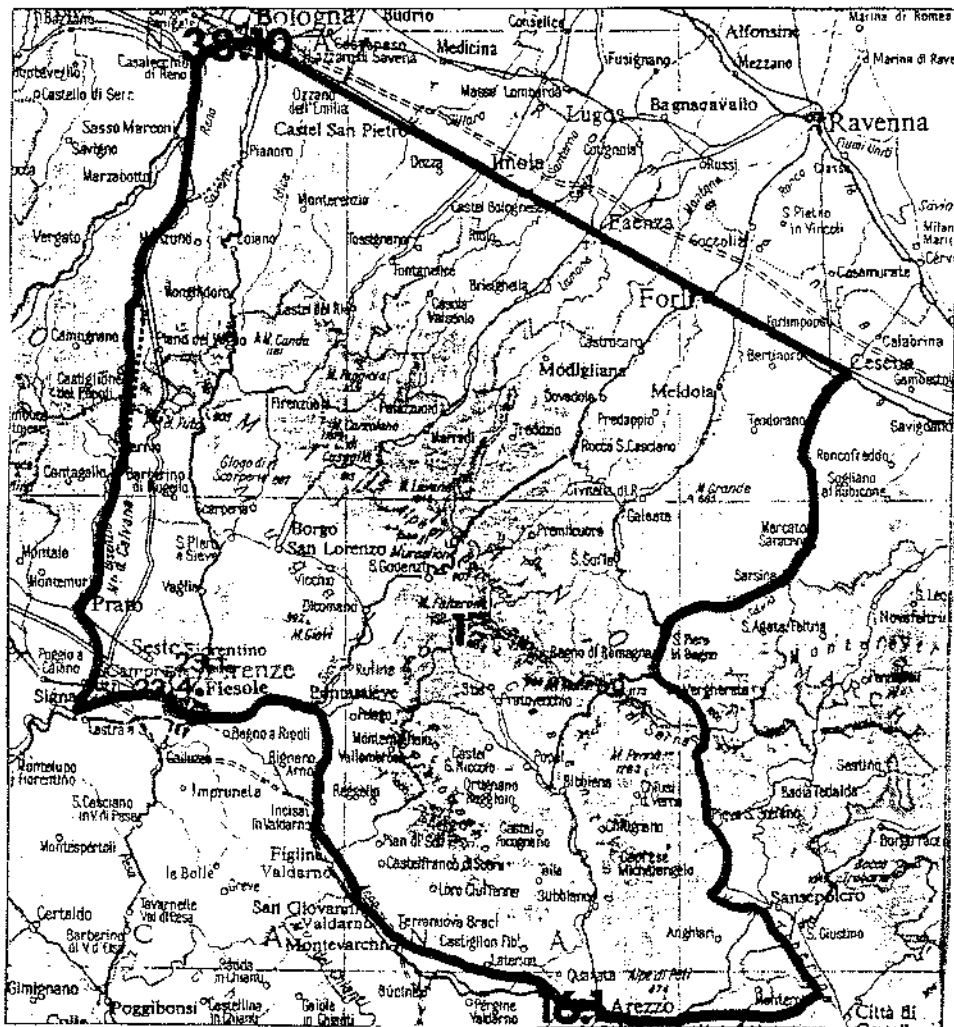
BRONZETTI A FIGURA UMANA NELL'APPENNINO TOSCO-EMILIANO (VII/V SECOLO a.C.): IMMAGINI, SIMBOLI E SOCIETÀ

CIPRIANI Simona, Partina (AR), Italy

L'area di ricerca è la seguente:

- a Nord la Via Emilia Bologna-Imola-Faenza-Ferri-Cesena;
- a Est il bacino destro del Fiume Savio e il bacino sinistro del Fiume Tevere;
- a Sud il bacino destro del Torrente Cerfone, Alpe di Poti, Arezzo e il bacino sinistro del Fiume Arno;
- a Ovest il bacino sinistro dei Fiumi Arno (Firenze), Bisenzio (Prato), del Torrente Setta e del Fiume Reno.

I principali e più importanti luoghi di culto sono stati indicati nella seguente carta dell'Appennino Tosco-Emiliano 1: 1.000.000.



Carta dell'Appennino Tosco-Emiliano 1: 1.000.000:

1. Comune Stia (AR), Monte Falterona, Lago degli Idoli; 16.1. Arezzo, Fonte Veneziana; 23.1. Fiesole (FI), Tempio; 23.4. Fiesole (FI), Villa Marchi; 38.10. Bologna, fuori Porta Saragozza, ex Villa Cassarini.

Valenza simbolica delle varie tipologie.

Ogni espressione dell'arte umana racchiude in se un valore simbolico preciso, che purtroppo, a volte, a noi sfugge. Per capire che cosa in realtà significassero queste figurine di bronzo è necessario analizzare quali tipi siano rappresentati numericamente con più frequenza e quali meno.

Dallo studio risulta evidente il copioso numero di figure di devoti (*Kouros; Kore; Offerente maschile; Offerente femminile; Testina maschile; Testina femminile*), a cui si contrappone la scarsità delle singole raffigurazioni di divinità (*Timia; Menerva; Diade divina; Hercle; Aplu*) o di altri tipi (*Guerriero; Atleta; Togato; Danzatrice; Aratore*). Probabilmente ai committenti/fedeli interessava mostrare se stessi (autorappresentazione) alla divinità proprio nell'atto di preghiera e/o offerta. Forse, con più facilità potevano avere così la "grazia" del dio.

Le rappresentazioni dei *Kouroi* e delle *Korai* sono collegate sicuramente ad un gusto che vuole esprimere un certo rapporto con il mondo greco: rapporto legato sia allo stile sia probabilmente per indicare una facies culturale ed economica esistente nella società etrusca del periodo arcaico.

L'*Offerente maschile* è rappresentato sempre nudo.

In tutte le testimonianze l'*Offerente femminile*, invece, è raffigurata vestita ed indica, con probabilità, un gusto che è tipico di molte culture, che vedono la figura e il corpo della donna sotto l'aspetto della fragilità e della pudicizia e quindi da coprire con vesti.

Nelle varie stipi votive abbiamo quantitativamente un rapporto 1: 1 tra le figure maschili e le figure femminili. Rapporto che, per quanto già detto sul valore di autorappresentazione dei fedeli stessi, può indicare una sorta di "parità sociale" tra uomo/donna.

Le raffigurazioni del devoto attraverso le *Testine* possono essere considerate come ex voto assieme agli altri organi e parti anatomiche umane trovati nelle varie stipi.

Le raffigurazioni delle *Divinità* sono poche, in tutto 11, e rappresentano gli dei a cui erano dedicati i luoghi di culto:

- 2 *Timia*;
- 3 *Menerva*;
- 1 *Diade divina*;
- 4 *Hercle*;
- 1 *Aplu*.

Le figure di *Guerriero* rappresentano o il devoto colto nel suo ruolo sociale o la divinità Laran¹. Ne risultano scoperti in tutto 5. Ad Arezzo non troviamo il *Guerriero*, bensì 4 figure di *Atleta*: ciò potrebbe indicare sia che questa attività aveva molta importanza sia che siamo di fronte ad una società, in cui il gioco, la forza fisica, lo sport rivestono un ruolo di primo piano: non a caso proprio ad Arezzo troviamo la *Danzatrice*.

I *Togati* rappresentano invece personaggi importanti, che occupavano ruoli di primo piano in ambito sociale e religioso.

¹ MARTELLI M. 1983, p. 34.

Valenza economico-religiosa e stato sociale.

Dai numerosi ritrovamenti di bronzetti, possiamo dedurre che questi "doni", sono lo specchio della stessa società a cui appartengono i devoti stessi².

Analizziamo i principali e più importanti luoghi di culto incontrati:

nr. 1.: Lago degli Idoli (II metà VI a. C./età ellenistica), "centro di pellegrinaggio"³, è costituito da bronzetti che testimoniano una produzione di "tendenza popolare"⁴, commissionata da fedeli/committenti appartenenti ad un ceto sociale non elevato, ma che si potevano permettere di fare "doni" alla divinità. Assieme a questi manufatti, ne troviamo alcuni che, invece, appartengono alla "tendenza colta"⁵.

Pertanto abbiamo l'idea di un sito di culto che raccoglie "doni" da persone di diversi strati sociali, che offrono alla divinità la rappresentazione di se stessi come devoti (*Kouroi-Korai-Offerenti maschili-Offerenti femminili-Testine*) o nella posizione occupata nella società (*Guerriero*) o come divinità stessa (*Hercle*).

Diverso è il carattere delle altre stipi votive:

nr. 16.1.: Fonte Veneziana (540/480 a. C.), si riscontrano bronzetti che sono, con ogni probabilità, prodotti dalla stessa bottega locale⁶, alla quale i committenti sono ricorsi per poter donare alla divinità, legata alla sfera urbana, l'immagine di se stessi nella posizione di "liberi" (*Kouroi-Korai*), di persone appartenenti ad un ceto sociale "medio-alto" (*Togato*);

nr. 23.1.: Tempio di Fiesole (fine VI/V sec. a. C.),

nr. 23.4.: Villa Marchi (fine VI/fine IV sec. a. C.): entrambe vedono rappresentati nelle figure umane gli stessi *devoti* di un ceto "medio-popolare";

nr. 38.10.: Villa Cassarini (V sec. a. C.), abbiamo una produzione di bronzetti di "tendenza popolare"⁷, tutti simili, con poche varianti, fatti quasi in serie.

Dalla suddetta ricerca, risulta che la maggior parte delle scoperte sono datate nel periodo arcaico e subarcaico (due i bronzetti di età classica) e i manufatti più tardi (V secolo a. C.) sono collocati nella parte Nord del territorio preso in esame (cfr. nota 8).

In conclusione risulta che nel periodo arcaico, per la parte dell'Appennino Tosco-Emiliano, incontriamo una società disposta non solo a pagare degli artigiani per la realizzazione dei propri "doni", ma anche a spostarsi per raggiungere dei centri di culto. Dai vari ritrovamenti appare che la direzione di movimento di tali gruppi di persone indichi uno spostamento verso il Nord: a Felsina troviamo il santuario più tardo e nel quale è evidente, rispetto alle altre stipi più importanti (Lago degli Idoli, Arezzo, Fiesole), un cambiamento economico avvenuto nelle persone che si recano a portare le proprie offerte alla divinità. Possiamo allora pensare, ma è e rimane un'ipotesi, che la religione, legata, nel caso specifico, a queste piccole figure in bronzo, rappresenti ciò che sta accadendo nella società etrusca del periodo arcaico/classico: oltre alla graduale trasformazione nei rapporti fra ceti (ad Arezzo -nr. 16.1.- un ceto di "nobili", a Fiesole - nrr. 23.1. e 23.4.- un ceto "medio-popolare" e a Felsina -nr. 38.10.- un ceto "popolare"),

² L'interesse economico-sociale, oltre che storico-stilistico e religioso, dei bronzetti scoperti nell'area medio-Adriatica è stato l'argomento di una Conferenza del Prof. Mario Torelli, dal titolo *Testimonianze etrusche e greche nel medio Adriatico*, tenuta ad Arezzo il 29 aprile 1994, nell'ambito del II Seminario Internazionale di Etruscologia "G. F. Gamurrini".

³ CRISTOFANI M. 1985, p. 254.

⁴ CRISTOFANI M. 1985, a p. 30 usa le diciture: tendenza 'colta' e 'rurale', a p. 32: una produzione di livello 'medio' e una di livello 'alto'.

⁵ CRISTOFANI M. 1985, p. 32; FANTAPPIE' R. 1985, p. 46.

⁶ CRISTOFANI M. 1985, p. 251.

⁷ GUALANDI G. 1974, p. 43.

sembra plausibile ipotizzare una progressiva "colonizzazione"⁸, se così si può dire, delle aree emiliane e in particolar modo di Felsina.

BIBLIOGRAFIA

CIPRIANI S.

- 1995 Bronzetti a figura umana nel territorio settentrionale della diocesi di Fiesole (VII/V a. C.), *Corrispondenza*, vol. 15/2, pp. 26-30.
- 1996 *Nuovi contributi per una Carta Archeologica del territorio aretino. Corpus dei bronzetti a figura umana nell'Appennino Tosco-Emiliano tra la fine del VII secolo e la fine del V secolo a.C.*, Archeologia, Arezzo (Provincia di Arezzo).
- 1996 *Corpus des petits bronzes à figure humaine dans l'Appennino Tosco-Emiliano entre la fin du VII^e siècle et la fin du V^e siècle av.J.-C.*, *Atti del XIII Congresso dell'Unione Internazionale delle Scienze Preistoriche e Protostoriche*, Forlì.

CRISTOFANI M.

- 1985 *I Bronzi degli Etruschi*, Novara.

FANTAPPIÉ R.

- 1985 Il bronzo etrusco di Pizzidimonte. *Archivio Storico Pratese*, vol. 60/1984, pp. 37-53.

GUALANDI G.

- 1974 Santuari e stipi votive dell'Etruria Padana, *Studi Etruschi*, vol. 42, pp. 37-68.

MARTELLI M.

- 1983 Il «Marte» di Ravenna. *Xenia*, vol. 6, pp. 25-36.

TORELLI M.

- 1981 *Storia degli Etruschi*, Bari.

ARCHIVI

ARCHIVIO GAMURRINI: depositato Museo Archeologico di Arezzo.

ARCHIVIO della SOPRINTENDENZA agli SCAVI e ai MUSEI ARCHEOLOGICI d'ETRURIA: custodito Archivio Comunale di Fiesole.

ARCHIVIO della SOPRINTENDENZA di BOLOGNA: conservato Soprintendenza di Bologna.

ARCHIVIO SANTARELLI: conservato Museo Civico Archeologico di Forlì.

ARCHIVIO STORICO della SOPRINTENDENZA di FIRENZE: conservato Ufficio Catalogo della Soprintendenza di Firenze.

CATALOGO della SOPRINTENDENZA di FIRENZE: conservato Ufficio Catalogo della Soprintendenza di Firenze.

SCHEDARIO GALLI: custodito Archivio Comunale di Fiesole.

⁸ TORELLI M. 1981, p. 43, prendendo in esame l'affermarsi "(...) in area padana di una civiltà di pieno sapore etrusco nel corso del VI secolo a. C. (...) trova una spiegazione migliore nel convergere di due distinti ordini di avvenimenti, da un lato la crescita economica interna tra VII e VI secolo a. C. dell'area bolognese (in forte contrasto con il declino e il definitivo «imbarbarimento» dell'area riminese), e dall'altro in nuovi apporti provenienti dall'Etruria propria, una «seconda colonizzazione» del territorio centrata su Bologna, Marzabotto e Spina."

EURASIAN SUN GODS: IDEOGRAPHS OF THE ANCIENTS

DAVIS-KIMBALL Jeannine, Berkeley, USA

The intimate relationship that mortals established with the sun must have sprung spontaneously from the psyche as they became aware of their insignificance within a powerful and threatening universe. As conscious intellect brightened they began to focus on the crisis of their being. To bridge the chasm created by an awesome cosmos, embryonic cultic beliefs of early societies came into being, gradually evolving over time to ultimately served as the basis for many formalized canons of state religions which developed over millennia. From the dawn of history tribal groups, city states, and empires throughout the world worshipped the sun (Singh, *The Sun* 1993). Among the earliest graphic forms employed to document sun worship are petroglyphs found in the steppes and taiga-steppes of Eurasia, an area extending from southern Russia, east through Kazakhstan and southern Siberia, to central Mongolia. As early as the Neolithic Period cultic belief systems resulted in precise portrayals of gods using expressive art forms, primarily carved into or painted with red or brown ocher on rock and slate outcroppings across Eurasia. Petroglyphs, with some stylistic variations, continued to be carved throughout the Early Bronze Age Afansievo and Okunevo periods. However, the true fluorescence of petroglyphic art, created by Indo-Iranian Andronovo populations living across the steppes, occurred during the Middle Bronze Age, and was followed upon by the Late Bronze Age Karasuk peoples who were centered in the northern Siberian steppes and taiga-steppes.

A dramatic change of lifestyle centered on horseback riding brought about the nomadic societies of the Early Iron Age, represented across the steppes by the Arzhan-Maiemir-Kelermes phase, followed by the Middle Iron Age Sagly-Pazyryk-Chertomlyk phase, and the Late Iron Age Tashtyk-Hun cultures (Francfort and Sher, 1995). Scholars studying the semantics of the petroglyphic art forms left by these and earlier cultures have tentatively assigned rock carvings to these time periods based upon mythological, ethnographical, and epic data (Semashev, 1993), and in some instances by excavation of burials near the petroglyph sites (personal communication, Kazakh archaeologists).

During the second and into the early first millennium B.C., sedentary inhabitants of the Semirechiye (Seven Rivers) region of southern Kazakhstan, as well as various other locations near and within the mountain chains that surround the vast Kazakh steppes, belonged to the Andronovo Culture. Fertile valleys, watered by abundant rivers, were conducive to the development of an agricultural society that existed entirely dependent upon climatic and ecological systems. The people were Indo-Iranians who, in their spiritual world, controlled the environment through dancing and rituals, and creating effigies of sometimes benevolent and often harsh nature gods. Although they left no texts written on conventional media, they did bequeath a rich repository of symbolic literature illustrating many cultic beliefs, perhaps documenting rituals they performed to their gods so that procreation of animals and humans would continue. These symbols are petroglyphs which recorded and transmitted their belief systems and traditions from generation to generation down to our time. In fact, some rituals similar to those practiced millennia ago are still observed today. Numerous cultic sites containing thousands of petroglyphs are found in

Kazakhstan and adjacent Kyrgyzstan. One of the most ancient and semantically loaded ancient ritual sites is Tamgaly, a slate outcropping located about 160 km northwest of Almaty, capitol of Kazakhstan. Excavations at the base of cliffs revealed burials, some of which contained only portions of skeletons placed in cist graves lined with slate slabs. Some of the slabs have petroglyphs incised on the surface and the motifs date the existence of Tamgaly as a cultic site from the Bronze Age (personal communication, Kazakh archaeologists). Therefore, Tamgaly has been a witness to a myriad of rituals since approximately 1500 B.C. and continues to be used today as evidenced in 1991 at the end of Ramadan by the remains of a sacrificial sheep found in a sacred gorge (personal observation). Eshkiol'mes, east of Almaty in Taldy Kurgan *oblast*, and some seventy sites about twenty being of major importance, in northeastern Kazakhstan (Semashev, 1993) reveal that petroglyphs were a major iconic form of expression. In the Tianshan Mountains of Kyrgyzstan, Saimaly Tash is on a par with Tamgaly. Many rock carvings attested to sacred rituals performed in the vicinity of Lake Issyk Kul before much of the site was bulldozed during the Soviet Period to construct an airport runway. At all of these locations the petroglyphs are iconographically extremely rich as they incorporate various types of anthropomorphous, zoo-anthropomorphous, and zoomorphous images. Each carving displays specific stylization, thematic content, and a keen imaginative ability to depict the semantics that the images relate. Beginning in the early first millennium B.C. the change in lifestyle from sedentary to nomadic on the steppes hailed the advent of the Iron Age. Indo-Iranian nomads depicted less complex iconographic themes, and most importantly, a new approach to the portrayal of animal species came about as their value increased within the tribal complex. Anthro-pomorphism assumed a less ritualistic significance and this image is frequently seen with a recurved bow, an important component in the lifestyle of mounted archers. Beginning around the fifth-sixth centuries A.D. the Early Medieval Turkish speaking people began entering the Kazakh steppes from the east. Their major contribution to petroglyphic art is the depiction of mounted horsemen in ceremonial scenes displaying standards and flags, signaling the advent of Medieval Western European knights in armor. The earliest forms of writing began as pictographs such as disk-shaped wheels and swastikas and other related sun symbols. These have been interpreted by some scholars as representations of the generative powers of the population—therefore of female fecundity. Other petroglyphs, also interpreted as nuances of the sun sign, some anthropomorphic and others zoomorphic, were added to the repertoire. The connotations of sun symbols were amplified so that they included ideographs signifying fire, light, and heat. Because the sun brought forth each spring the new growth of plants coinciding with the birth of young animals, the sun ideograph also connotated procreation (Davis-Kimball, 1993). The rich Bronze Age iconography of petroglyphic art in Kazakhstan has been grouped into eight major themes: the sacrifice of the bull, "Mummer beings" (anthropomorphic beings with certain accoutrements and sometimes wearing a horned animal mask), the sacred marriage, the horse at the world tree, the cult of the deer, scenes of combat or pursuit, the "miraculous" team (Semashev 1993), and anthropomorphous/zoomorphous sun gods (Davis-Kimball 1992). In addition to those previously mentioned, some symbols may be directly or indirectly associated with the gradual metamorphosis of the anthropomorphous to zoomorphous sun god. The evolution appears to occur in four stages: 1) an anthropomorphous sun god is depicted only in association with like images, 2) an

anthropomorphous image is depicted in association with a zoomorphous image which became 3) the zoomorphous sun god, and 4) zoomorphous forms, often an unmatched team or teams, draw a chariot or wagon which has circular solid wheels. This symbol becomes the "miraculous" team which is discussed below.

Among the most important sun symbols found at any of the perhaps thousands of petroglyph sites throughout Eurasia are a group of twenty-one anthropomorphic images displayed in procession at Tamgaly, carved adjacent to each other on the vertical 'Cliff of 21 Sun Gods.' The ingenious stylization of the anthropomorphic figures is "primitive" or "naive" as they have an unarticulated body or one with minimal modeling. The circular head is elaborated with concentric rings (Fig. 1 and Pl. 1), dots which make a halo (Fig. 1 and Fig. 2, left), or spokes emanating from a solid nucleus (Fig. 2, right). Those images portrayed with a bovine tail suggest an evolution toward the zoomorphous sun god.

On other more randomly located slate outcroppings at Tamgaly are anthropomorphic images similar to those on the Cliff of 21 Sun Gods. These are closely associated with zoomorphous images. One, an ithyphallic sun god with rays emanating from a massive head, stands over an ithyphallic, but unidentified, animal (Fig. 3). The most frequently repeated sun god zoomorph at Tamgaly is the long-horned auroch or bull whose skeletal remains are found in cultural layers of settlement sites and in Bronze Age burials in Kazakhstan (Semashev 1993). These skeletal remains emphasize the existence of a bull cult during the Bronze Age (Pl. 2) and images at Tamgaly further associate the animal with the sun god. A feminized anthropomorphic sun god identified by a great circular head but displaying no animal attributes, stands atop an ithyphallic bull with magnificent curved horns (Pl. 3). On another slate outcropping at Tamgaly an erotic scene involves an ithyphallic sun god who has retained some animal attributes (bovine tail), and has appendages (wings?) extending from its upper extremities. This image is in the cultic act of impregnating a long-horned bull (Fig. 4 and Pl. 4). The procreative ritual was necessary for continued reproduction which would result in increased wealth of human, animal, and plant resources. By depicting the results of the impregnation (Pl. 5) the gods would increase herds and by extension well-being and wealth of the populace.

In addition to the anthro-zoomorphous representations, the solar deity was depicted in a complex scene identified as the "miraculous team." The concept was widespread throughout the Eurasian steppes and Mongolia and the scene has only minor variations of the following theme: a wheeled chariot or wagon is drawn by either one or two pairs of animals who are frequently mismatched as would be horses and male goats (Pl. 6). Several interpretations have been made of this iconography. One relates the mismatched animals to Vedic mythology which defines certain animals as the attributes of specific gods. Such is the case of the god Pushan whose most important attribute is a male goat. Vedic cosmology defines heaven and earth as two wheels connected by a path with Pushan as patron of this path (E.E. Kuzmina personal communication, Semashev 1993, Toporov 1964). In interpreting this petroglyph motif the wheels of the chariot are earth and heaven, connected by the chariot (the path), and drawn by the attributes of Pushan. The semantics also may indicate that the sun is being drawn across the heavens by animals who are the attributes of the sun god. Thus each day the sun would reappear, new vegetation would return again in springtime, and young life, human and animal, would be born, thus guaranteeing the continuity of humanity. These representations may be chronologically late in the spectrum

of Bronze Age iconographic motifs in as much as the sun god has lost its anthropomorphous form and is now represented either as an animal or in the form of a wheel. Sun god images of the Bronze Age Eurasian sedentary cultures emphasized fertility, procreation, reproduction of the species, and a strong bond between nature and the cosmos which provided the security that the sun would reappear each morning. These cultic traditions were inherent to Iron Age Indo-Iranians who, with the advent of horseback riding early in the first millennium, appeared as nomads on the Eurasian steppes. Symbiotic relationships with sedentary cultures continued, yet agriculture was no longer an every-day factor in the life of Indo-Iranian tribes who trailed their flocks either across the steppes or into the mountains in horizontal and vertical transhumance. Many different domestic animal species became the fulcrum of their existence for they produced meat, milk, cheese, and *koumiss* (fermented milk) for foodstuffs, yarn to weave clothing, hides for boots or saddlery, and wool for felts important in the construction of yurts. The white stallion was sacrificed to the sun god on a mountain top (Semashev 1993). Hooved animals, such as mouflon which dominated mountain peaks, were venerated. Predators—wolves, snow leopards, or the eagles—threatened the herds and by extension their very existence and survival. Through necessity, practical and sumptuary accoutrements took on a portable aspect but were nonetheless embellished with stylized animal art, the coiled feline being among the most dominant themes. For a Saka warrior, there can be little doubt that the coiled feline set in a ring of rays represented the sun god (Fig. 5). This motif is found throughout the steppes, but appears to have been represented more frequently in regions contiguous to mountain ranges. In contrast, realistic depictions of the animal are less often found. Therefore, the rare representation of a Tianshan snow leopard petroglyph at Maimak, located on the Kazakhstan-Kyrgyzstan border, may have had special significance for the inhabitants of this region (Pl. 7). This realistic image contrasts with the stylized snow leopard which appears with mountain symbols (Pl. 8), and is one of several representations of this sun god attached to the pointed hat of a Saka chieftain, known as the "Gold Man," excavated at Issyk in southern Kazakhstan (Akishev 1978). The stylized twisted body of the feline relates the art to that of the Pazyryk kurgans in the Altai Mountains (Rudenko 1970) as well as that of the Iron Age nomads of Sinkiang, China (Davis-Kimball "Tribal Interaction"). This seems to imply that the cult of the sun god, represented in the form of a snow leopard, was prevalent in the Tianshan and Altai mountains during the Iron Age.

A thousand years passed from the time Bronze Age artists chipped the anthropomorphous images into the cliffs at Tamgaly until the "Gold Man" was buried at Issyk less than 200 kilometers away. During this time the concept of a sun god remained alive. The sun gods on the slate cliffs continued to be venerated by people who came to Tamgaly to perform their cultic rituals. Is it possible that the mighty chieftain who embellished his princely hat with the brilliant sun god symbols visualized himself as being the sun god incarnate?

Summary

The Early Nomads of Eurasia and their ancestors living in the Bronze Age used a complex system of ideographs to connote the sun which signified fire, light, and heat thus transferring these systems into one of guaranteed procreation. During the Bronze Age, the sedentary populations depicted the solar deity as anthropomorphic. In the first millennium BC the advent of horse back riding created the nomadic societies known in the literary sources as the Scythians and Saka. Their dependency upon animals is reflected in the representation of the sun god which metamorphosed to a zoomorph. Among the most graphic in complex iconography and profuse in number are the petroglyphs from Tamgai/ and other ancient cultic sites located in southern Kazakhstan and Kyrgyzsta. On slate outcropping that first witnessed religious ceremonies at least 4000 years ago, and still today are venerated, the anthropomorphicized sun god is repeated in many forms. Gradually the sun god ideology is proliferated during the Early Iron Age by combining anthro-zoomorphs. Finally, the zoomorphic form prevails in petroglyphs and plaques to interpret the graphic evolution of the ancient belief systems. In addition to the anthropomorphicized god, the zoomorphic representations include the deer and moose, the bull, the mountain goat and ibex, and the Tien Shan snow leopard. The sun god, often depicted as being drawn across the heavens by celestial non-paired animals, will further illustrate this theme.

Bibliography

Akishev, K., comp. *Drevnee zoloto Kazakhstana (The Ancient Gold of Kazakhstan)*, Alma Ata, 1983.

Akishev, K.A., *Arkheologicheskie pamyatniki v zone zatopeniya Shul'binskoi GEC (Archaeological monuments in the zone of Shul'binskoi GEC)*, Alma Ata, Kazakhstan, 1987, Ch. 6, "Rock carving designs." pp. 247-273.

Akishev, K.A., *Kurgan Issyk (Issyk Mound)*, Moscow, 1978.

Baryonov, A.V., "Etnokul'turnaya prinadlezhnost', semantika, datirovka 'gobiiskoi kvadrigi'" ("Ethnocultural type, semantics, dating 'Gobi Kvadrigi'") in A. P. Derevyanko and Sh. Natsagdorzh, *Arkheologicheskie, etnograficheskie, and antropologicheskie issledovaniya v Mongolii (Archaeological, ethnographical, and anthropological art of Mongolia. Novosibirsk)*, 1990, p. 107-111, figs. 1-3.

Boyce, Mary, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs, and Practices*, London, Boston, 1979.

Davis-Kimball, Jeannine, "Tribal Interaction Between the Early Iron Age Nomads of the Southern Ural Steppes, Semirechiye, and Sinkiang," *Proceedings of the International Conference on The Bronze Age and Iron Age Peoples of Eastern Central Asia*, (in press).

Davis-Kimball, Jeannine, "The Anthropomorphicized Sun God: Cultic Representations in Kazakhstan," *UNESCO Silk Road proceedings*, Paris, 1992.

- Davis-Kimball, Jeannine and Anatoly I. Martynov, "Solar Rock Art and Cultures of Central Asia," in Madanjev Singh, comp., *The Sun: Symbol of Power and Life*, Harry Abrams, New York and UNESCO, 1993, pp. 207-221.
- Devlet, M.A., *Listy Kamennoi Knigi Ulug-Khema (List of the stone books of Ulug-Khema)*, Kyzyl (Tuva), 1990.
- Devlet, M.A. "Mugur-Sargol-drevnee svyatilishche na Yenisee," ("Mugur-Sagol-ancient sanctuary on the Yenisee," in R.S. Vasil'evskii, ed., *Pervobytnoe iskusstvo u istokov tvorchestva (Earliest art and sources of creation)*, Novosibirsk, 1978, pp. 164-172.
- Francfort, Henri-Paul and Jakov A. Sher, eds., *Répertoire des pétroglyphes d'Asie central, fascicule No. 2: Sibérie du sud 2: Tepsej I-III, ust'-Tuba I-VI (Russie, Khakassie), Mémoires de la Mission archéologique Française en Asie centrale, Tome V.2, Paris, 1995.*
- Frankert, Henri-Paul, ed., *Répertoire des pétroglyphes d'Asie central, fascicule No. 1: Oglakty I-III, Mémoires de la Mission archéologique Française en Asie centrale, Tome V.1, Paris, 1994.*
- Frolob, V.A., "Paleoliticheskoe iskusstvo u mifologiya" ("Paleolithic art and mythology"), in R.S. Vasil'evskii, ed., *Pervobytnoe iskusstvo u istokov tvorchestva (Earliest art and sources of creation)*, Novosibirsk, 1978, pp. 106-132.
- Kadrybaev, M.K. and A.N. Mar'yashev, *Naskal'nye izobrazheniya khrebita Karatay (Rock art designs on the Karatay [Mountain] ridge)*, Alma Ata, 1977.
- Khlobystina, M.D., "Totemno-kosmogonicheskie obrazy v iskusstve yozhnosibirskoi bronzy," ("Totemno-cosmological appearances in the art of southern Siberia in the Bronze Age") in R.S. Vasil'evskii, ed., *Pervobytnoe iskusstvo u istokov tvorchestva (Earliest art and sources of creation)*, Novosibirsk, 1978, pp. 155-163.
- Maksimova, A.G., A.C. Ermolaeva, and A.N. Mar'yashev, *Naskal'nye izobrazheniya yvochishcha Tamgaly (Rock carvings found at Tamgaly)*, Alma Ata, 1985.
- Martynov, Anatoly, *The Ancient Art of Northern Asia*, Bloomington, Indiana, 1991.
- Nowgorodova E. (Novgorodova, E.), *Alte Kunst der Mongolei*, Leipzig, 1980, Sec. 161.
- Okladnikov, Alexei, *Art of the Amur: Ancient Art of the Russian Far East*, N.Y., Leningrad, 1981, Pls. 4-16, 40-42, 44-48.
- Okladnikov, A.P., *Petroglify Tsentral'noi Azii (Petroglyphs of Central Asia)*, 1980, p. 68.
- Okladnikov, A.P., and A.I. Martynov, *Sokovishcha tomских pisanits: Naskal'nye risunki epokhi neolita u bronzy (The Treasure Trove of Tom Petroglyphs: Rock Drawings of the Neolithic and Bronze Age)*, Moscow, 1972.
- Rempel, L.I., *Iskusstvo srednevo vostoka (Art of the Middle East)*, Moscow, 1978, p. 13, fig. 1.
- Rudenko, S.I., *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, Berkeley and Los Angeles, 1970.
- Sadykov, T. et al., eds. *Izobrazitel'noe iskusstvo Kirgizstana (Figurative Art of Kyrgyzstan)*, Frunze, Kyrgyzstan, 1987, "Petroglyphs at Saimaly-Tash and other regions," pp. 17-28, figs. 4-8.
- Samashev, Z., *Petroglyphs of the East Kazakhstan as a Historical Sources*, Alma Ata, 1983.
- Toporov, V.N., "K rekonstruktsii nekotorykh mifologicheskikh predstavlenii [na materiale buddiskovo izobraziteinovo iskusstva]" ("Reconstruction of some mythological presentations [in material of Buddhist art designs]"), *NAA*, Moscow, 1964, no. 3, p. 107.
- Sher, Ya. A., *Petroglify Srednei u Tsentral'noi Azii (Petroglyphs of Middle and Central Asia)*, Moscow 1980.

Sher, Ya. A., "K interpretatsii syuzhetov nekotorykh petroglifov Saimaly Tasha" ("Interpretative subjects of some Saimaly Tash petroglyphs), *Kultura Vostoka. Drevnost u ranneye srednevekovye (Culture of the East. Ancient and Early Middle Ages)*, Leningrad, pp. 163-171.

Singh, Madanjeet, comp. *The Sun, Symbol of Power and Life*, Abrams, New York, and UNESCO, 1993.

List of Illustrations

PLATES:

Plate 1. Anthropomorphized sun god, concentric circles with nucleus on a stick figure body. Petroglyph, Cliff of 21 Sun Gods, Tamgaly, Kazakhstan.

Plate 2. Long horn ithyphallic bull, probably an auroch, being led by a human who may represent a shaman. Petroglyph, slate outcropping, Tamgaly, Kazakhstan.

Plate 3. Sun god above an ithyphallic bull, probably an auroch. Petroglyph, slate outcropping, Tamgaly, Kazakhstan.

Plate 4. An erotic scene of an ithyphallic sun god who retains some animal attributes is impregnating a long-horned bull, possibly an auroch. Petroglyph, slate outcropping, Tamgaly, Kazakhstan.

Plate 5. The results of the impregnation are shown as a small but mature long-horned bull is seen within a cow auroch. Petroglyph, slate outcropping, Tamgaly, Kazakhstan.

Plate 6. A celestial chariot driven by four animals, the center two, possibly horses, are back-to-back and are much larger than the exterior animals who probably portray mountain goats. Petroglyph, north central Mongolia.

Plate 7. Tienshan snow leopard with long tail coiled at the tip. Petroglyph, Maimak, Kazakhstan-Kyrgyzstan border north of Djambul.

Plate 8. Tienshan snow leopard depicted on a mountain peak. One of several gold plaques which originally decorated the pointed hat of the "Gold Man." From the Gold Man burial. Issyk. Kazakhstan.

All photographs by Jeannine Davis-Kimball

FIGURES

Fig. 1. Anthropomorphic sun god with head composed of concentric circles elaborated with dots forming a halo. The slightly modeled body has a bovine tail. From the Cliff of 21 Sun Gods, petroglyph, Tamgaly, Kazakhstan (after Maksimova, et al).

Fig. 2. Two anthropomorphic sun gods, one with a circular head and dots forming a halo (left) and the other with rays radiating out from a central nucleus in the circular head (right). Both have vestiges of the tail of a bull. From the Cliff of 21 Sun Gods, petroglyph, Tamgaly, Kazakhstan (after Maksimova, et al).

Fig. 3. Ithyphallic anthropomorphic sun god with rays radiating from a circular head stands over an unidentified ithyphallic animal. Petroglyph from the slate outcroppings, Tamgaly, Kazakhstan (after Maksimova, et al).

Fig. 4. An erotic scene involving an anthropomorphic sun god with appendages emanating from its shoulders impregnating an ithyphallic long-horned bull. From the slate outcroppings at Tamgaly, Kazakhstan (after Maksimova, et al).

Fig. 5. A zoomorphic sun god in the form of a coiled feline, possibly representing the Tienshan snow leopard (note the coiled tail at the four o'clock position). Bronze, excavated from a Saka burial southeast of the Caspian Sea by the Russian Institute of Archaeology.

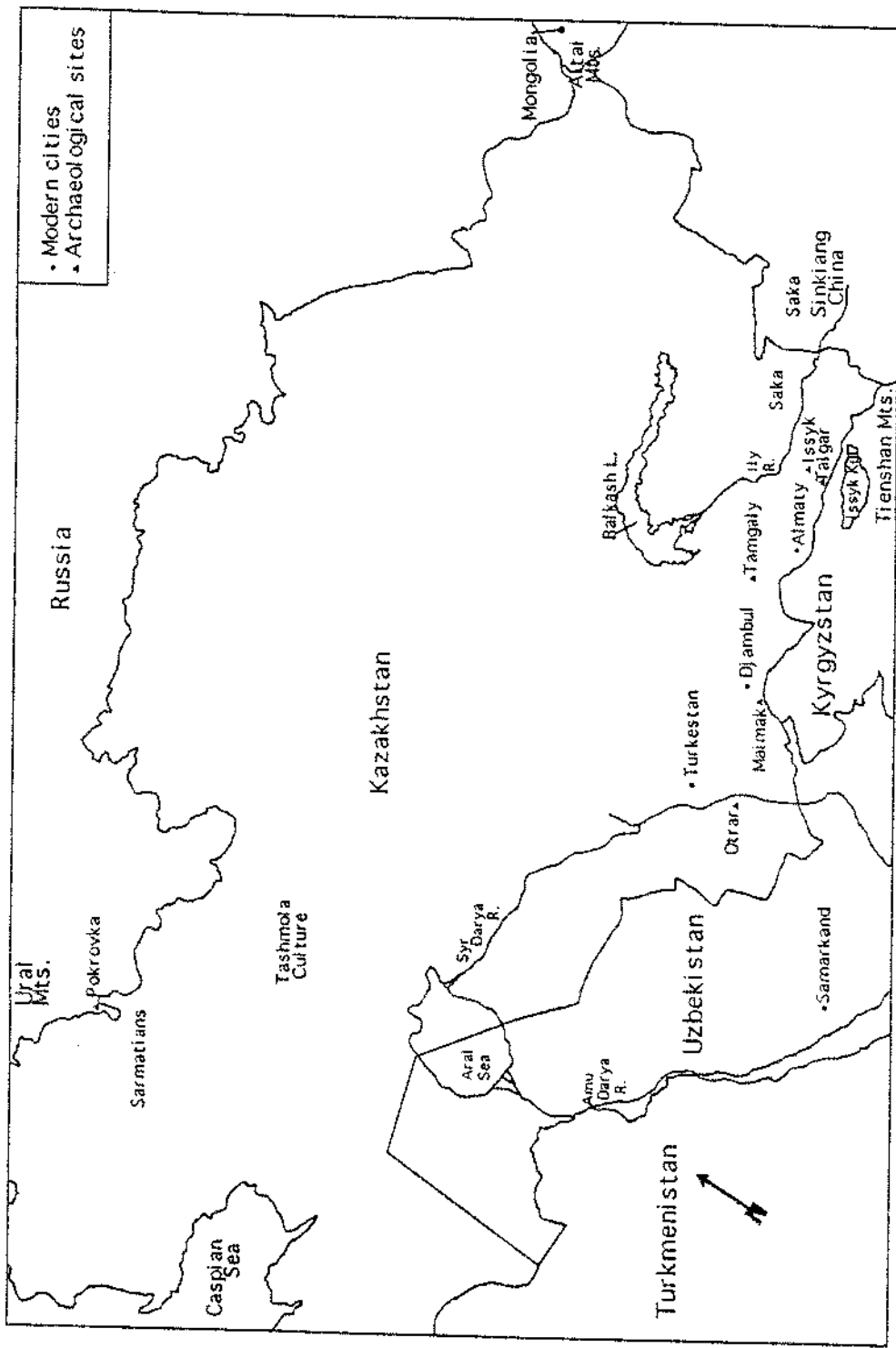




Plate 1



Plate 2



Plate 3

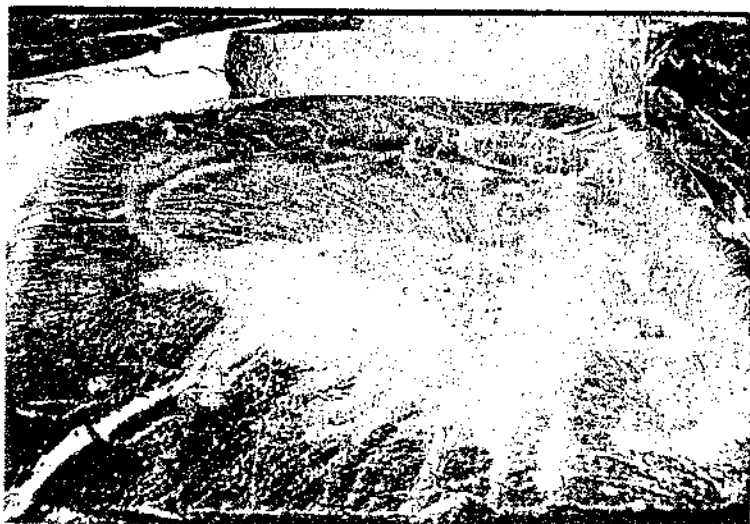


Plate 4

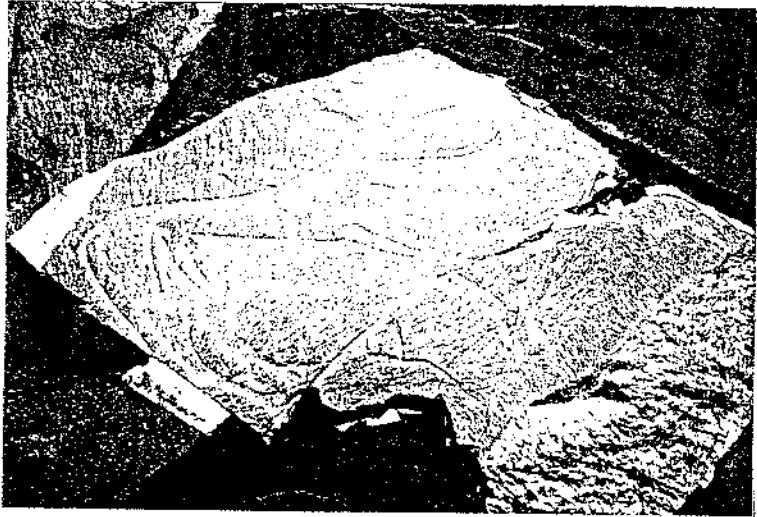


Plate 5

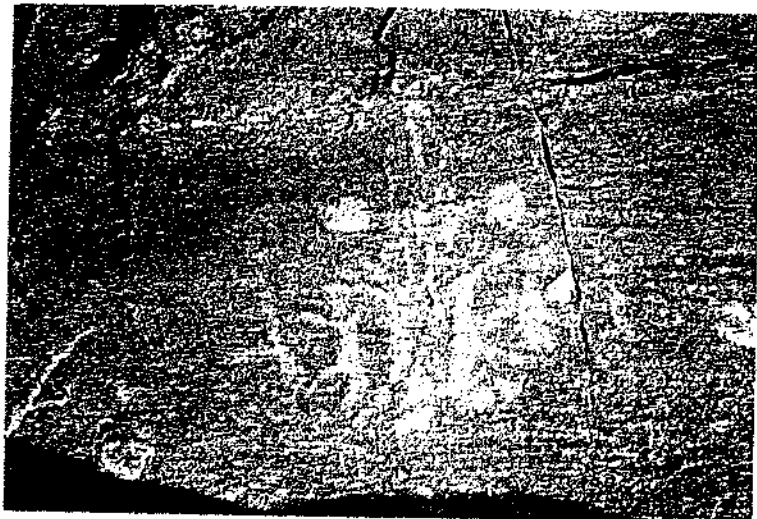


Plate 6



Plate 7



Plate 8



Fig 1



Fig 2



Fig 3

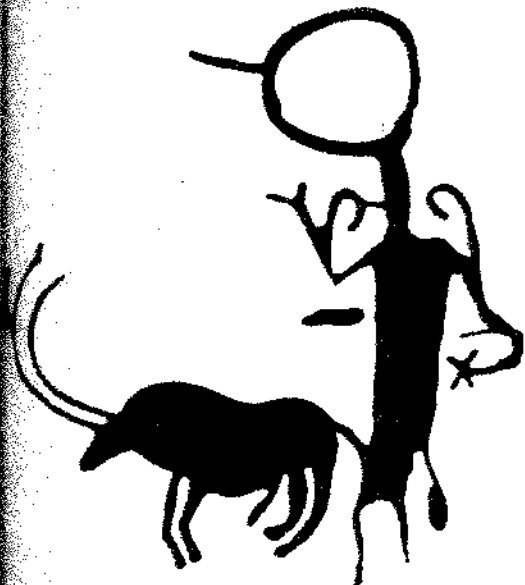


Fig 4

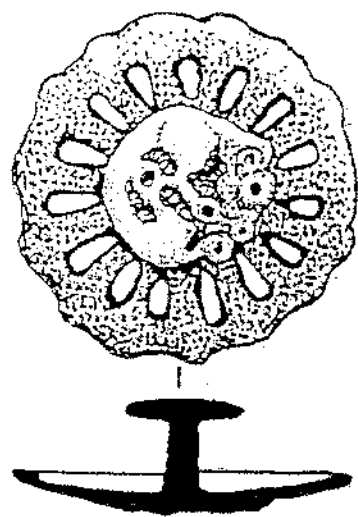


Fig 5

**GRAFFITI FROM THE RAUCHUVAGYTGYN SITE 1
AS THE ITEMS OF CULTURAL LIFE
OF LATE NEOLITHIC PEOPLE IN WESTERN CHUKOTKA**

DIKOVA Margarita, Magadan, Russia

Summary

The collection of graffiti obtained from the Rauchuvagytygyn Site 1 includes drawings incised on slate tablets, flat stones and small pebbles, also on tools and flakes of stone. Most of these findings are just fragmentary, and the subject or context can be reliably defined only on 18 specimens. Sixteen graffiti were found on a weathered surface, and more than forty graffiti including their small fragments were found in association with tools and utensils made of stone and bone, and pottery, when excavating the ancient dwellings. The established radiocarbon age of this collection is 2500 \pm 100 years. All drawings are made by scratching or incising the surface and have a linear geometric form. The examination of the obtained material allows for the conclusion of a complex and comprehensive perception of the surrounding world by the ancient man and his ability to abstract. Proceeding, as far as possible, from the available analogies, these graffiti can be tentatively classified as follows: 1) ritual drawings probably related to some magic action; 2) pictographs; 3) drawings representing the cosmogonical ideas of the ancient people; 4) incised slates, which were used as amulets. The Rauchuvagytygyn Site 1 graffiti being an art, also represent the primeval ideological syncretism.

Introduction

The Rauchuvagytygyn Site 1 was discovered by the author of this paper in western Chukotka in 1981. The site was located on a fluvio-glacial terrace 4 m high at the mouth of the river flowing into Rauchuvagytygyn Lake. This Chukchi name can be translated as the "place of the fight against the nomadic camp". The soil surface was stripped off along the terrace edge, and the cultural layer exposed. A set of artefacts obtained from this site testified to a Late Neolithic age of it, which was later supported by the coal from the fire-place there. Among the first findings, there were five fragments of incised slate tablets. More fragments were recovered later by extensive excavations and added to the first ones; new specimens were also found there. A thorough examination of cultural remains picked up on the surface and recovered by the excavation allowed for their identification as a single material assemblage, the established radiocarbon age of which is 2500 years.

The ancient inhabitants of this camp used a plastic raw stuff in their work. They made engravings on slate tablets, home utensils made of shaly rocks, small-grained pebbles and hornfels stone flakes. Most of the items found are incised on both sides. Some graffiti were damaged when being utilized, for which reason the initial purpose of their use may become unclear now. It is noteworthy, that the incised items described here were found both in the surface-type dwellings within the camp and far outside them. There were no mass findings there. All incised slates are represented just fragmentarily, some fragments being not more than 5 mm in size, and it is impossible to say now, whether they were broken into pieces intentionally. Graffiti made on pebbles and flat stones are well-preserved. Well-discernible graffiti have size from 2 to 11 cm. They may include quite microscopic features, which fact testifies to that their creators had a keen sight. The results of the use wearing analysis suggest, that a metallic burin was used to make these drawing.

Such facts, as stylistic and performance similarities of the found engravings, the repetition of their motifs and the perfect burin technique, testify to that they all were produced by the same high-skilled artist.

Possible classification

Graffiti found at the Rauchuvagytygn Site 1 are quite various, but, nevertheless, they can be distinguished into several groups according to the arrangement of some of their elements and featured symbols. This classification is still conventional as some graffiti are represented just fragmentarily, and their composing elements may be found later on, thus making some drawings more complex. The proposed classification provides for a greater consistency of graffiti descriptions.

The first group. This is a complex composition encircled with an oval.

Slate N 1. It consists of five fragments, one of them was picked up on the surface, the others were recovered from the cleaning layer. The drawing has been nearly completely identified. The slate tablet was incised two or three times. First, the drawing's elements were scratched on the slate surface within the oval, which is divided by a straight line and a double arc into three parts. In the upper part of it, there are symbols consisting of double parallel segments, which are separate or intercrossing, a lying arrow and inclined lines. In the middle of the oval below the straight line, there is a lying arrow stylizing a well-defined man's figure. The lower part of the oval is divided by vertical lines into five areas; each of them contains two or three elements, which resemble the lying acute-angled figures of eight. The area outside the oval is hatched. There is no hatching in the upper peripheral part. This drawing was superimposed by a composite drawing consisting of double zigzag lines with short spurs at their tops. The slanting cross element is regularly repeated within the blank spaces of this composition. This step-by-step drawing is superimposed on the oval, and its left side extends far outside it, but here the composition seems to be as if turned over, with its spurs downwards. The zigzag elements consist of two pairs of parallel lines. The composition in the middle represented by a double zigzag, which intersects the whole drawing from left to right, was probably incised the last. In the lower part of the oval, on the right, there are two acute-angled elements, the simple one below and the composite one above. Some elements disappeared in the course of time due to mechanical and chemical actions. The other side of the slate has not been incised.

Slate N 2. This is a fragment, which seems to have been a half of a single slate tablet. It is engraved on both sides. The composition of the preserved fragment is encircled with an oval having an outer hatching. The slate was incised step-by-step, like it was in the previous case. First, the entire surface was densely reticulated with the thinnest lines, and then a burin was used to make an oval. The incised elements much resembling the geometric drawings were included into the oval. The composition under consideration can be resolved into two constituents. In the upper part of it, there are rectangular multistage fence-like features. The inside space of the oval is divided by the "fence" lower stage, which is a narrow band with transverse "partitions" consisting of rare double segments. Vertical lines run from the "fence" downwards and divide the rest of the oval into several areas or zones, where geometrically-shaped mushroom-like elements are combined by two or three in vertical rows. The slanting cross motif is regularly repeated in the upper part of the "mushroom" composition. A right cross is placed in the middle part of this composition, on the left. Straight lines run from above to each zone. The engraving on the other side of slate N 2 will be discussed later on in this paper.

The second group. This group of drawings consists of a multistage composition with a double zigzag. This element is well observed on slate N 1 described above (Fig. 1). There, a ladder-like element consisting of a double zigzag with the upward-looking spurs runs across the features inside of the oval. The spurred zigzag is placed between the vertical parallel lines and is repeated three times resembling a ladder. A similar but an overturned element with its spurs looking downwards joins this "ladder" on the left. A similar motif is observed on a flat hornfels flake. Here, there is a three-stair spurred zigzag and a two-stair overturned one; they both are placed between the parallel lines (Fig. 3). There is another fragmentary slate, which also bears a ladder-like drawing, which in general resembles the one described above (Fig. 4). But this new drawing seems not to have been completed. As its zigzag elements are incised with single lines and do not have spurs; there are no signs inside of the oval either. A fragment of a grey-coloured slate tablet also bears a similar ladder motif. Due to the graffiti fragmentation, only two stairs of an inexact double spurred zigzag and a part of the drawing to the left of it can be observed there. A small narrow fragment of a smooth light-grey slate also bears an upper part of the ladder-like element with well-defined anthropomorphic arrow representations superimposed with a slanting cross. The described graffiti are peculiarized for a special feature they have, i. e. in four cases, there are the signs in the form of a slanting cross (Figs. 1, 3, 5) or the letter H composed of double segments; these signs are placed between zigzags. The letter H sign is repeated five times on the stone flake described above (Fig. 3).

The third group. It includes graffiti suggesting the dwelling's elements, though such interpretation of some drawings is quite conventional. There is an incised drawing, which resembles a dwelling with the lower cylindrical part and the conic roof with a forked top. Hatching runs from the suggested floor downwards. The supporting elements depicted as double lines are visible inside of the dwelling. A more complex drawing has been incised on a grey stone tablet with a stair-form break. It consists of three vertically arranged composing elements. A typical "dwelling" motif is placed in the upper part of it and includes a cylindrical base and a three-forked roof. It looks like the previous dwelling drawing but shows a greater complexity of features within the "living space" of the "dwelling". There, two horizontal zigzag elements are connected with the "roof" and the "walls" by the parallel line segments. Many parallel lines have been drawn at a right angle and inclined in unincised places. The double lines of the upper forked part of the "roof" run inside the "dwelling" and appear as a slanting cross. Like the first specimen, the space below the "floor" is hatched. There is also another element located below the place of the natural break of the stone tablet, which resembles a closed fence hatched with vertical line segments. It joins the third element, which may be conventionally determined as a net. The third (and the last) graffiti included into this group can be just conventionally interpreted as a dwelling. It is a stair-step polygonal element outlined with two parallel lines and closed at its base as a rhomb. The inside space is densely incised with vertical parallel lines. There is a suggestion of a spiral-like sign in the lower part of this composition at the left side of it (?).

The fourth group. It includes graffiti consisting of simple linear elements. There are two slate tablets, which bear rectangles with double sides and connected by double segments. A stone knife was found engraved on one side of it with a polygonal element composed of double lines and with a triangle in the middle of it. The other side of it has many parallel lines and a relatively long fence element. Another fragmented tool (a knife?) also bears a row of parallel lines. There are also linear motifs, which cannot be readily interpreted.

The fifth group. This is the group of zoomorphic graffiti. By now, only two such specimens have been found. The first zoomorphic motif has been incised on the other side

of tablet N 2. This is a simplified drawing of a polar bear deeply engraved on the background of the straight and curving lines. It is superimposed with zigzag-like and thin lines; an element consisting of two pairs of intersecting line segments is placed below the bear's "belly". Another fragment of a grey tablet composed of fine-grained sandstone also has a zoomorphic motif, which can be interpreted as a reindeer. The drawing is quite simple and even schematic. There are mutually superimposed and as if interpenetrating hatched angles. There are two clear-cut small drop-form elements within this hatched area; like the reindeer's head, these elements seem to have been put on this tablet by abrading its surface, may be, with an abrasive tool. The hatched angles are superimposed with thin intersecting lines. The whole drawing is placed between two deep-incised parallel lines, at the outer side of which there are short perpendicular line segments. Unfortunately, both zoomorphic tablets are represented just fragmentarily. Proceeding from the criterion of the possibility of identification, the described graffiti are the most complete and representative specimens.

Searching for the analogies and attempting a semantic study

In a few last decades, the Russian archaeologists have been intently investigating the ancient rock paintings in eastern Europe, Siberia and Far East of Russia, whereas the so-called small art, i. e. stone figurines, engravings and graffiti, has been overshadowed. There are no monographic studies devoted to these forms of the ancient art, except for the art of wooden graving. The publications about the mobile stone art are subjected to a strong criticism or objections (the example is the interpretation of the Palaeolithic small art of the Syi sites by V.E.Larichev) or are ignored. There are just few such publications and their authors only mention or describe the art items in the context of archaeological assemblages. Only sometimes they make an attempt of interpretation of the obtained material. For these reasons, it is difficult to find the possible analogies. The style of stone graffiti (the small art) becomes a subject of archaeological studies just occasionally even in comparison with small stone sculpturing (stone figurines). This fact may be explained by a unique character of this form of art, its scarce occurrences and sometimes by an incomplete character of archaeological studies throughout the vast territory of Russia. There are publications reporting the slate tablets from the Ivolga walled town of the Hunnu people (300-100 B.C.) incised with the elk's head and the similar drawing found near the Volga River "in association with the pottery and stone tools". The collection of ornamented pebbles found in the Angara River headwater area seems to be the most promising for the possible analogies. These ornamented pebbles and the graffiti from the Rauchuvagytygn Site 1 have the common technique and style and also some ornamenting elements including spurred zigzags, paired-line hatching, short paired segments, the angles joined at their vertices and anthropomorphic arrows. But the Angara miniatures on pebbles show a pronounced ichthyophagi cult, which is expressed in both the stylized fish drawings and the masks or facial motifs, which probably represent the highest spirits protecting the fishers. The Angara pebbles were found in association with the pottery assemblage. A large collection of graffiti including 41 specimens was found by the excavation of the old Turkic burial mounds in the Mountainous Altai area. The same working material, i. e. river pebbles and slate tablets, was used for the Altai and the Rauchuvagytygn 1 graffiti. They also show a common style and technique of drawing. There is also a large similarity of some elements, first of all, the dwelling elements. The Altai slates bear the drawings of dwellings with a higher cylindrical base and a lower conic three-forked roof, the drawing is outlined with a double line.

Some Altai specimens include such elements as "nets", "fences" and zigzags. They are more diverse by their subject or context including such motifs as a shaman with a

tamburine, solitary tambourines, drawings of people with the features of their clothes, abstract anthropomorphic motifs, horsemen, and deer, fox and bear drawings. Despite a geometric and schematic manner of these drawing, these are quite realistic representations even including the elements of the clothes and head dresses. The Altai collection is resolved into the shaman cult graffiti and the temporal graffiti suggestive of the Turkic-Mongol motifs. The age of this collection is A. D.

Solitary small engraved slate tablets were also found in Yakutia, Kolyma, in the coastal areas of the Sea of Okhotsk and in eastern Chukotka. These data haven't been published yet.

The foreign authors pay much attention to graffiti as a historic source of information. The small art of stone engraving has been intently studied by the American and Canadian scholars.

Stone engravings were found abundant in the north-east of North America (the Maritime culture). There, soapstone was used as the working material. The soapstone engraving technique has been existing during a long period of time embracing the Preceramic and Ceramic periods and the A. D. age. Engraving was made on different pendants having a form of a small dumb-bell, a disc, and so on. The geometric elements consist of combined loops, leaf- and skeleton-like motifs, triangles, double lines, and double and solitary hatches. Being wide-spread throughout north-eastern America, graffiti specimens display some local features. Some of them were used as fetishes and amulets, and some were used to tell the fortune and to call the ancestors' spirits. Some graffiti were created as the ornamented art items, the others were made in a careless manner and could be used as the objects of a religious or cult practice (the engraving process itself was important for the ancient artist). With regard to the Maritime ornamented pendants, there exists a proposition, which seems to be promising for this culture studies. In opinion of some researchers, these ornamented items are related to the local environments of the ancient tribes. In opinion of the author of this paper, the magic of the local environments served as a source for the myths and superstitions and created a special psychological and emotional atmosphere pertinent to this locality, thus influencing the creative process and the art of the people living in this place.

Graffiti specimens found at Rauchuvagytygn Lake often contain the elements and motifs pertinent to the ornamented pendants of North America, but this fact can be just explained by the processes of convergence. For the author, it seems undoubtful, that the magic of the local environments has been expressed in the Rauchuva graffiti, but it is still concealed by the symbols, which haven't been decoded yet. The same idea of the magic or mythological influence of the local environments has been put forward by the researcher of the small naub-cow-zo-win discs found in Michigan State. They are dated 1300 and 1500 A. D. This collection includes 130 items bearing different graphic symbols. They are resolved into several categories including the cross (star) symbols, triangles (mountain tops), the symbols of a bird, an otter, a beaver, a turtle, and so on. By analogy with the Canadian petroglyphs and pictograms, the author relates the disc motifs to the myths representing different ancient cults. Many engraved pebbles and slate tablets have been found in the Preceramic and Ceramic layers over Kodiak. The collections of graffiti obtained from some sites there contain more than two hundred specimens.

More than one hundred engraving artefacts of Kodiak have been described in publications. And, indeed, in majority of cases, the face, clothes and head-dress features are readily defined there. Such engraved stones or figurines resemble the Russian matryoshka dolls, which are variously decorated. Sometimes, some facial or clothing elements are lacking, and the drawing made by an ancient artist becomes abstract. A large group of the

Kodiak graffiti allows for the identification of some ethnographic traits according to the manner of ornamenting the face (tattoo? labrets?), the head (forehead and ear bijouterie) and the clothes (embroidered waistbands and aprons, loose fringes or "tail"). Ornamental decorations include the ribbon motifs consisting of ladder-like elements, bands, the railroad-like elements and the arched elements as if threaded over the straight lines. The ornamentation has been performed in a lineargeometric manner. There are ramiform, net-like elements, and circles with a dot in the middle of them. There are also engraved specimens, which can't be identified as sculptures or figurines. The ribbon and vertebral column motifs are present. One specimen has been distinguished suggesting the back of the clothes of Siberian shamans. The engraved tablets similar to the Kodiak ones were also found in Alaska and represent the Ipiutak culture there. They have such common features as the technique of engraving, the arrangement of the elements and some motifs. But the Alaska specimens contain more plant motifs suggestive of coniferous tree branches; they also often contain linear star symbols and other elements typical of the naub-cow-zo-win discs from the north-eastern coastal area of Michigan. The Ipiutak graffiti found at the Kruzenshtern Cape contain frequently repeated symbols of bird's foot, lines bifurkating at their ends, and there are also stylized and simplified drawings of animals. Some decorative elements of many graffiti described here above are quite similar to those found at the Rauchuvagytygn Site 1, which is located far to the west of the Bering Strait. Such common elements include the net, reticulation, the ladder-like and the bird's foot motifs, bifurkating segments, different arrangements of straight lines and so on. Some of these motifs have been also identified on utensils made of fired clay in Alaska (the Norton culture). There, fired shale rock was considered to be a very important stuff, which was used for special purposes.

The rock processing technique included its cutting and polishing before engraving. Some engraved tablets are polished by the edge and have a shallow perforation, which technique also makes them close to the Rauchuvagytygn 1 graffiti. Some Ipiutak drawings are interpreted as the masks used in the sympathetic magic practice to provide for the hunting luck. In opinion of the author of this paper, the Kodiak and Ipiutak graffiti, among which there are no even two fully identical specimens, may be regarded as generic or social representations expressed by an individual artist. In the territory of Siberia, the tamgi items, which were wide-spread among the Siberian tribes in the 17th century, could be regarded as an "echo" of such representations. The established similarities of some symbols and motifs of graffiti from northern Chukotka and America can be due to a single figurative art tradition over the vast territory, or may be a result of a certain influence of the Siberian tribes, or of a convergence of ancient cultures under the similar environments.

The examination of the rock painting in Siberia, of the ethnographic traits of Siberian peoples and the pictographic traditions of some of them, also the small art specimens described above as engraved stones and graffiti, which have been obtained from western Chukotka and north-eastern America, serve as a basis for the author of this paper to just tentatively classify the graffiti specimens found at the Rauchuvagytygn Site 1 into four categories as follows: 1) ritual drawings related to some magic action; such may be the interpretation of the "mushroom" composition, the drawing of the polar bear caught in a trap and, probably, the drawing of a dwelling, the elements of which could have a sacral meaning (Fig. 2); 2) drawings, which seem to have been pictographs used by some Siberian peoples to inform their relatives or tribesmen about the moving of some families, their occupations and different events; a simplified reindeer drawing and the knife engraved with short lines and a long "fence" can be probably included into this group; 3) drawings, which, in opinion of the author, represent the world outlook and the cosmogony ideas of the

ancient people; this approach can be used to interpret the oval-encircled composition with anthropomorphic elements, the multiple ladder-like motifs with multistage zigzags and so on (Fig. 4); 4) engraved slates, which were used as amulets; this suggestion is testified by the perforated holes, which could be the places of attachment; some slates were intentionally shaped round by polishing their edges, as it is illustrated by one of the specimens.

Unfortunately, not all graffiti specimens agree with this classification. An ornamental motif is well defined on slate tablets engraved with mushroom elements and a composite drawing encircled with an oval. This fact testifies to that the ornamentation performed both the functions of the cult symbols and the decorations. Of course, these categories can't be considered independent, as the magic practice seems to be interwoven with the everyday life of the ancient people, and their religious believes with the world outlook of them. The graffiti from the Rauchuvagytgyn Site 1 being an art also represent the primeval ideological syncretism.

References

Grichan Yu.V.

1987 New data about the figurative art in the Mountainous Altai (in Russian) // *Traditsionnye verovaniya i byt narodov Sibiri*. Novosibirsk.
Davydova A.V., Minyaev S.S.

1975 Excavation of the Hunnu settlements in the Baikal Lake area (in Russian) // *Arkeologicheskie otkrytiya*. 1974. M., 1975

Kiryak M.A.

1984 The ancient Rauchuvagytgyn graphic art (in Russian) // *Tehnika molodyozhi*. N 11.

1991 The unique graphic art of the ancient Chukotka (in Russian) // *Priroda*. N 3.

1992 The Rauchuvagytgyn graphic art of Late Neolithic (in Russian) // *Naskalnye risunki Evrazii*. Novosibirsk.

1992 The ancient miniatures on slate tablets (in Russian) // *Vestnik Dalnevostochnogo otdeleniya Rossiiskoy Akademii Nauk*. N 3-4.

1993 The archaeology of western Chukotka (in Russian). M.
Klimashevsky E.L.

1974 Ornamented pebbles from the Angara River headwater area (in Russian) // *Drevnyaya istoriya narodov yuga Vostochnoi Sibiri*. Irkutsk. Vypusk 2.

Nikitin V.V.

1979 The Neolithic excavations made by the Mariyskaya team (in Russian) // *Arkeologicheskie otkrytiya*. M., 1980

Ackerman K.E.

1965 Art or Magic: The incised pebbles from Southern Alaska // *Michigan Archaeologist*. Wash., p.181-188.

Clark D.W.

1964 Incised Figurine Tablets from Kodiak, Alaska // *Arctic Anthropology* 2(1): 118-139.

Cleland C.E.

1985 Naub-cow-zo-win discs and some observations on the origin and development of ojibwa iconography // *Arctic Anthropology*, vol.22. N 2, 22(2): 131-140.

Fitzhugh W.W.

1985 The nulliak pendants and their relation to spiritual traditions in northeast prehistory // *Arctic Anthropology*, vol.22, N 2, 22(2): 87-109.

Giddings J.L., Anderson D.D.

1986 Beach ridge archaeology of Cape Krusenstern. Providence, p.386.

Knecht R.A., Jordon R.H.

1985 Nunakakhnak: An historic period Koniag village in Karluk, Kodiak Island, Alaska // *Arctic Anthropology*. N 2, p.17-35, 22(2): 17-35.

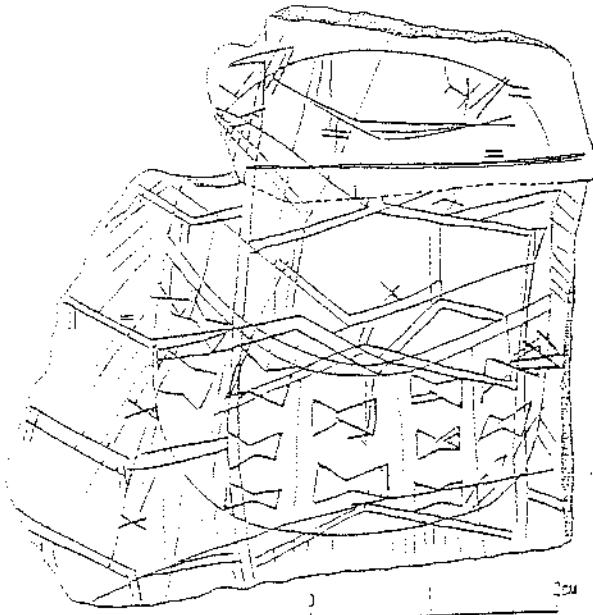


FIG. 1

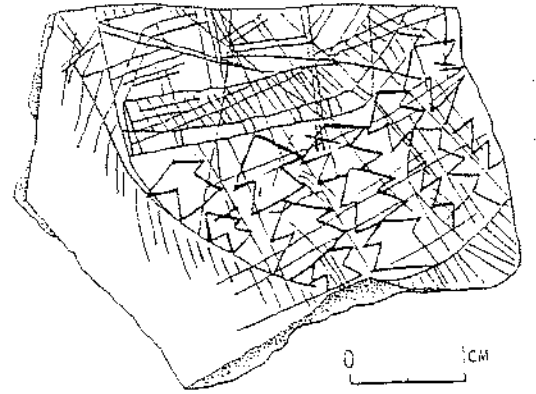


FIG. 2

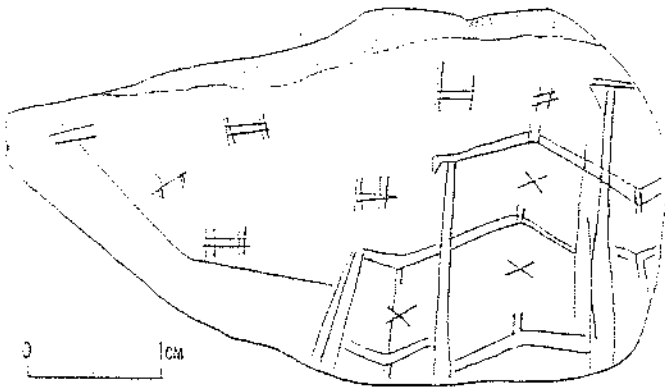


FIG. 3

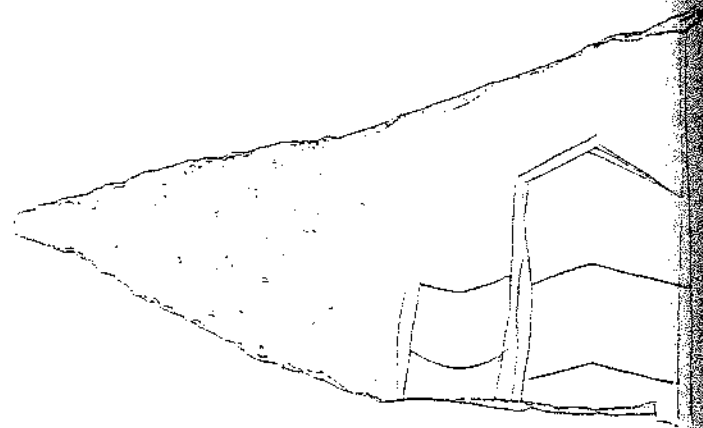


FIG. 4

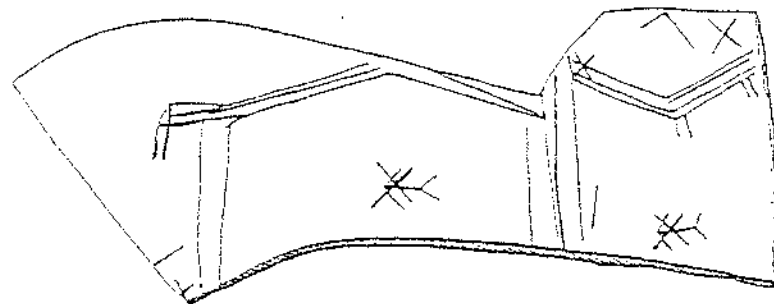


FIG. 5

ARCHITETTURA FUNERARIA MONUMENTALE DELLA SICILIA ORIENTALE NELL'ANTICA ETA DEL BRONZO

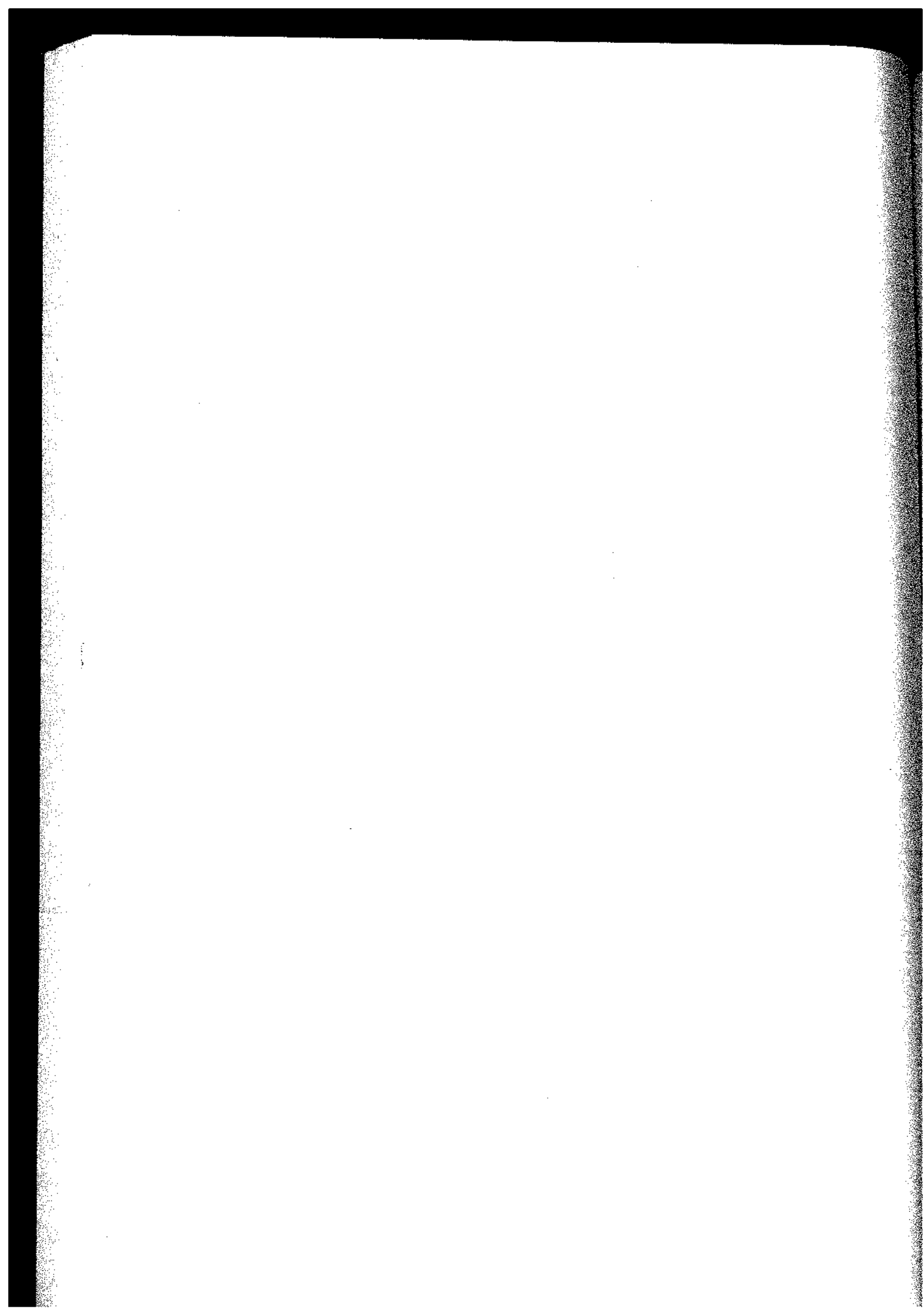
DISTEFANO Giovanni & PISANI Marcella, Ragusa, Italy

Summary - Riassunto

Nella Sicilia sud-orientale durante l'antica età del Bronzo (XIX-XIV sec. a.C) - cultura di Castelluccio - si sviluppa un'architettura funeraria a camere ipogeiche di tipo abbastanza diffuso in tutto il Mediterraneo centro-orientale. In alcune necropoli degli alti Iblei nell'ambito di questi ambienti funerari si riscontrano anche alcune rare forme di monumentalizzazione dei prospetti rupestri delle camere funerarie. Si tratta di veri e propri padiglioni con la porta di accesso al dromos, accompagnata da una serie simmetrica di semi-pilastri scolpiti nel prospetto roccioso. Le necropoli in cui sono presenti queste espressioni rupestre monumentali sono quelli di Cava dei Servi, Cava d'Ispica (Calicantone, Baravitella), Francofonte, Castelluccio, ecc.

In una tomba di cava dei Servi, sui semi-pilastri, sono incisi pure dei motivi a doppia spina di pesce e disco puntato, di sicuro carattere apotropaico, i cui esempi sono noti pure dalle decorazioni della ceramica.

Queste forme funerarie sono mediate all'ambiente siciliano dalla più nota e monumentale architettura funeraria maltese dell'età del rame.



LA VALLÉE DES MERVEILLES, L'INITIATION ET LES MYTHES INDO-EUROPÉENS

DUFRENNE Roland, Nice, France

L'art rupestre est un mode d'expression qui est généralement utilisé par des populations ne possédant pas l'écriture ; il est donc une sorte de langage graphique, mais sans être réellement une pré-écriture car son but, spécifiquement rituel et symbolique, est différent de celui de l'écriture. Néanmoins, il est certain que l'art rupestre schématique relève du stade primordial d'un processus qui a conduit à l'écriture par l'intermédiaire de l'idéogramme et du hiéroglyphe.

On a longtemps cru que seuls les documents écrits laissés par un peuple, permettait de connaître la mentalité, les moeurs, les croyances de celui-ci. Or, la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècle ont vu naître de nouvelles sciences humaines, telles que l'histoire des croyances et des religions, l'ethnologie, ou encore l'exploration de l'inconscient par l'analyse psychique ou psychanalyse: tous domaines qui ont apporté des éléments essentiels dans la compréhension de la mentalité des peuples archaïques. Ces explorations modernes, au moyen d'études comparatives, permettent maintenant l'investigation de la mentalité de nos ancêtres préhistoriques à travers les témoignages qu'ils ont laissés.

Parmi les travaux importants qui ont fleuri depuis le milieu du siècle, ceux de Mircea Eliade ou de Georges Dumézil ont mis en lumière les articulations les plus subtiles des systèmes conçus par l'homme archaïque ou préhistorique afin de répondre à ses questions primordiales telles que l'origine du monde et de l'être humain, la place de l'homme dans l'univers, c'est-à-dire l'organisation exemplaire du monde et de la société, l'exploration de l'univers divin, la lutte contre les forces du mal et de la mort et la quête de l'immortalité.

Par ailleurs, à travers les importants témoignages recueillis par les ethnologues dans différentes zones culturelles (Afrique, Australie, Californie), il apparaît que l'art rupestre est essentiellement un phénomène magico-religieux, lié avant tout à des rites initiatiques ou chamaniques. D'après les traditions africaines et australiennes, les peintures ou gravures rupestres sont placées en des endroits qui sont strictement "tabou" pour les non-initiés.

Ces rites initiatiques étaient généralement exécutés loin de tout habitat, en rupture avec le décor familial de la vie quotidienne, dans des régions hostiles, montagneuses, souvent désertiques, comparables à un Au-delà, ceci afin de créer les conditions idéales de la mort et de la renaissance symboliques des candidats.

On peut remarquer que les sites de gravures rupestres de la région du Mont Bégo, ont une situation géographique correspondant aux critères qui viennent d'être énoncés : région montagneuse, austère, presque désertique, loin de tout habitat. Par ailleurs, l'étude du symbolisme des gravures permet de mettre en évidence des thèmes qui sont exploités dans les rites et les mythes initiatiques de différentes traditions, en particulier dans les traditions indo-européennes.

Limité dans la longueur de notre exposé nous avons choisi d'évoquer deux sujets qui abordent des thèmes importants et illustrent le contexte initiatique des gravures du mont Bégo.

Les gravures corniformes et la Vache d'Abondance indo-européenne

Parmi les gravures de la région du mont Bégo, les motifs corniformes, représentations schématiques du bovin, sont les plus nombreux : d'après le Professeur Henry de Lumley, ils constituent 79% des gravures figuratives.

L'analyse des motifs corniformes montre de toute évidence que les cornes (parfois démesurées) sont toujours mises en valeur. Les cornes sont des armes et elles concentrent la puissance de l'animal qui en est doté. On peut noter que la racine *KRN*, commune aux langues sémitiques et indo-européennes, a donné les termes "corne", "couronne" et "carn" (sommet), exprimant tous trois les idées de puissance et de position élevée - qu'il s'agisse du sommet de la montagne ou du sommet de la tête. On constate de toute évidence que, dans le monde ancien, le symbole de puissance représenté par les cornes a été abondamment utilisé, notamment en ornement de coiffure (casque, couronne, tiare). Il est donc fort probable qu'en privilégiant le dessin des cornes, les graveurs du mont Bégo ont voulu insister sur l'aspect énergétique de celles-ci, à plus forte raison lorsque les cornes sont représentées en lignes brisées ou ondoyantes.

L'importance des cornes des gravures corniformes est aussi constatée lorsque leur dessin a été utilisé pour exprimer des concepts particuliers. En effet, divers motifs ont été placés entre les cornes des bovins de la vallée des Merveilles et du val de Fontanalba. On trouve un ou plusieurs points (pl. 1, fig. A, B, C), un motif corniforme (pl. 1, fig. D, E), parfois deux (pl. 1, fig. G, H), des motifs rectangulaires (pl. 1, fig. K, L), un minuscule attelage d'araire (pl. 1, fig. I). Sur un motif d'araire attelé de Fontanalba, l'un des bovins porte entre les cornes un piquetage qui se prolonge à l'extérieur évoquant ainsi un semis de graines (pl. 1, fig. J). On rencontre également entre les cornes de certains bovins un motif à caractère planimétrique (pl. 1, fig. M). Par ailleurs, on constate que les cornes peuvent être parfois refermées en espace clos (pl. 1, fig. A, B, D, F).

Les cornes matrices

Les recherches sur la psychologie des profondeurs, ou psychanalyse, ont mis en évidence un symbolisme dont certains archétypes sont invariables dans l'inconscient. C'est ainsi que tout objet rond, creux ou concave, est de nature réceptive, c'est-à-dire féminine ; tandis que les objets droits, longs et pointus, s'apparentent au sexe masculin.

D'après ces références, le dessin incurvé des cornes en forme de vase (forme réceptive), favoriserait une assimilation avec le *vasis naturalis*, la matrice, l'organe génital féminin, qu'il était difficile aux graveurs de représenter de façon naturelle. Cette hypothèse permet de comprendre la signification des motifs aux cornes refermées : cet espace clos représenterait le lieu de nidation. Les points figureraient les embryons, tandis que les motifs corniformes gravés entre les cornes représenteraient les veaux.

Universellement, le symbolisme de la naissance tient une place importante dans les rituels initiatiques traditionnels ou mystiques. Le novice est considéré comme naissant à une nouvelle vie. Le Veda, qui utilise fréquemment les symboles de l'ontogenèse, précise que le précepteur transforme le garçon en embryon et le garde en gestation trois nuits dans son ventre (AV 11.5.3) ; le troisième jour, l'initié renaît à la condition de brahmane (ÇB. 11.5.4.12-13).

A propos de naissance rituelle, on peut évoquer la cérémonie initiatique ou purificatrice de *Viranya-garbhā*, "l'embryon d'or", symbolisant le *regressus ad uterum* du récipiendaire que l'on introduit dans un vase en forme de vache et qui, à la sortie, est considéré comme un nouveau-né (AV. *parishista*, XIII). La Maitrāyani-Samhitā (3.6.1) précise que l'initié sort de ce monde pour naître dans le monde des Dieux.

Le bovin créateur

La nature insolite de certains attributs placés entre les cornes des motifs gravés, ne permet pas de limiter notre interprétation aux seules fonctions procréatrices ordinaires que constituent la gestation et la naissance. Connaissant la vocation mythologique de nombreuses gravures, il paraît nécessaire de dépasser le phénomène de la simple procréation pour élever l'interprétation au niveau de l'action d'un bovin mythique. Ce bovin créateur produisant tout ce qui est nécessaire à la subsistance de l'homme, c'est-à-dire les plantes, les graines, les bêtes, le cadre de la vie quotidienne : éléments que l'on trouve figurés entre les cornes des motifs gravés. L'analyse d'un autre type de gravure permet de conforter cette hypothèse.

On constate, en rapprochant certaines gravures spécifiques du Val de Fontanaalba, que l'on peut mettre en évidence une série montrant les différentes phases d'un processus de transformation du motif bovin. La gravure de base montre le motif corniforme tel qu'il est représenté ordinairement avec le corps et les cornes, mais associé à une représentation d'enclos cultivé (pl. 2, fig. A, B). Puis, dans les phases suivantes, l'animal est représenté incomplet (sans cornes, sans tête), en forme de peau étendue. Petit à petit, le corps de l'animal se confond avec le bâtiment entouré d'enclos qui caractérise les motifs planimétriques (pl. 2, C, E, F), ou avec l'enclos lui-même (pl. 2 fig. D), la queue se transformant parfois en chemin (pl. 2, fig. E, F, G).

La métamorphose du motif bovin en peau étendue - c'est-à-dire en animal mort - entouré de cultures, puis en habitation, illustre très vraisemblablement le sacrifice d'un bovin primordial dans un mythe de fertilité agraire. Les motifs "créateurs" du premier type ainsi que l'enchaînement synoptique des gravures du second type paraissent bien évoquer, sous deux aspects différents, le très ancien mythe indo-européen du bovin primordial dont le sacrifice procure aux humains les moyens de leur subsistance.

Le plus ancien témoignage de ce mythe est donné par l'Inde védique à travers un poème de l'Atharva-Veda présentant Virāj (personnification du pouvoir souverain et créateur) sous les traits de la vache Kāmāduh, "celle qui produit ce que l'on désire". Kāmāduh est sacrifiée par les différentes sortes d'êtres, mais elle ressuscite et produit pour ceux-ci ce qu'ils souhaitent, notamment pour les humains, labours, semailles et ressources d'existence.

Les textes brâhmaniques font intervenir l'équivalent masculin de Virāj : Prajâpati, qui est à la fois créateur et sacrifice personnifié. Après avoir émis les créatures, Prajâpati, présenté comme un taureau sans cornes, se détache en morceaux ou perd ses membres. Par ailleurs, la tradition post-védique propose de nombreuses légendes inspirées du mythe original. Dans la version la plus connue, la Terre, devenue stérile, est poursuivie sous la forme d'une vache par le roi Prithu qui la menace de ses flèches et la force à produire les plantes et les grains nécessaires à la nourriture de l'humanité.

Dans l'Iran ancien, la réforme de Zoroastre substitue à la vache primordiale un boeuf, Evakdât, le "Boeuf unique", qui sera la première victime d'Ahriman, la puissance destructrice. Des membres d'Evakdât sont sorties les céréales et les plantes médicinales, et de son sperme divers animaux. Ce thème perdue dans le sacrifice créateur du taureau égorgé par Mithra.

Dans ses ouvrages *Servius ou la Fortune* et *Naissance d'Archanges*, Georges Dumézil a comparé les différents mythes indo-iraniens que nous venons d'évoquer et en a rapproché certaines données de l'histoire des origines de Rome (notamment la légende de la Merveilleuse Vache d'Empire dont le sacrifice procure la prospérité à la cité de son sacrificateur), ainsi que divers éléments des légendes celtiques d'Irlande. Il n'est pas nécessaire de souligner les éléments de comparaison pouvant être mis en évidence entre les gravures et les mythes du bovin d'abondance. Ces mythes plongent vraisemblablement leurs racines dans les temps néolithiques durant lesquels l'homme a maîtrisé l'agriculture et l'élevage, c'est-à-dire la sécurité de son approvisionnement. Ce changement radical dans la vie quotidienne a

sûrement été ressenti comme un don divin : une sorte de nouvelle création dont le bovin mythique, associé à la Terre-Mère, est devenue le symbole privilégié. Une gravure du val de Fontanalba, qui associe les deux types de motifs "créateurs", est particulièrement intéressante. Elle montre, entre les cornes refermée d'un bovin présenté la tête en bas, des motifs corniformes présentés dans l'autre sens et associés à un motif planimétrique (pl. 2, fig. H). Par le positionnement du motif corniforme présenté tête en bas, opposé aux autres motifs, cette gravure semble vouloir mettre en évidence une relation Ciel/Terre intervenant dans le processus créateur du bovin mythique.

L'Anthropomorphe aux bras en zigzag

Haut placée au pied des parois abruptes du Rocher des Merveilles, la gravure désignée sous le nom d'*Anthropomorphe aux bras en zigzag* apparaît comme la figure la plus énigmatique et la plus intéressante du site des Merveilles (fig. 3).

La gravure se décompose en trois parties :

1° La tête formée d'un disque auréolé, portant sur le côté un motif qui sera évoqué plus loin.
2° Un tronc linéaire flanqué des deux bras en lignes brisées aboutissant à des mains grossières.

3° Un motif rectangulaire quadrillé dans lequel la partie inférieure du tronc prend naissance. Ce motif réticulé est reconnu parmi les gravures pour représenter un champ labouré, un parcellaire ou, par extension, le symbole de la Terre.

Considérant l'emplacement élevé de la gravure, la réputation orageuse du site et les références classiques du symbolisme permettant d'établir un rapport direct entre les bras en zigzag et la foudre, il est possible d'assimiler l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag* à une divinité utilisant la foudre.

Les peuples indo-européens, ainsi que certains peuples du Proche-Orient ancien, ont connu des dieux ayant la foudre pour attribut principal, notamment Zeus, Jupiter, Thor, etc. Le dieu védique Indra, héros central des Vedas, est l'une des plus anciennes et des plus représentatives divinités fulgurantes. D'après le Rig-Veda, l'arme habituelle d'Indra est la foudre avec laquelle le dieu défait ses ennemis. Or, détail remarquable, Indra reçoit le qualificatif de *vajra bahu* dont la traduction littérale est "aux bras de foudre" : désignation qui correspond tout à fait à la caractéristique éponyme de la gravure des Merveilles dotée elle aussi de "bras de foudre". En référence au poignard dirigé vers l'oreille gauche d'une autre gravure anthropomorphe nommée le *Chef de tribu*, il est permis de penser que le motif figuré sur le côté de la tête de l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag* est une grande oreille vers laquelle est dirigée une flèche dont les ailettes latérales sont visibles.

A propos d'oreille, on peut évoquer les dieux gaulois dotés d'une grande oreille de bovidé qui était censée leur procurer une ouïe développée. Ainsi, la flèche serait chargée de figurer un phénomène sonore : parole, chant, etc. De façon quasi universelle, la parole et le chant sacrés ont été assimilés à des forces pouvant être utilisées comme des armes. Cette idée est illustrée dans l'Apocalypse par l'épée sortant de la bouche du Verbe. Dans le domaine védique, on peut évoquer un verset du Rig-Veda montrant Brihaspati, le maître de la Formule sacrée, lançant des flèches qui se fixent dans l'oreille (RV.2.24.8), ainsi que l'image présentant des paroles sacrées sous la forme de flèches portées dans la bouche (RV.1.84.16).

Le Rig-Veda affirme que le soma (liqueur divinisée) pénètre dans la tête et les bras d'Indra par l'action de la formule sacrée (RV.3.51.12). Or, si la formule sacrée est identifiée à la flèche, le soma, qui est *la force mise depuis longtemps dans les bras d'Indra* (RV.2.36.5) est assimilé à la foudre (RV.9.72.7, 77.1), assertion qui est exprimée dans le verset RV.3.44.5: *Indra a découvert le foudre agréable, brillant, revêtu de claires (parures), (à savoir le soma) pressé par les pierres-presseuses dorées.* Il en résulte que le soma engendre

la force du dieu localisée dans chacun de ses bras, la foudre étant la manifestation la plus évocatrice de la force destinée à la destruction des démons dessiccateurs, maîtres des ténèbres. Confirmation en est apportée par le verset RV.1.80.1 dans lequel le *vajra* (le foudre) est mis précisément en corrélation avec la force intrinsèque d'Indra (*ojas*) : *vajrim ojasâ*.

La Parole sacrée ou les chants étant à l'origine de la force fulgurante du dieu (RV.10.105.6-7), il est comparativement possible de mettre en relation la flèche, l'oreille et les deux bras en zigzag du personnage des Merveilles : la Parole ou le chant écoutés se transforment en foudre dans ses bras.

Indra, les trois mondes et les trois fonctions indo-européennes

Dans *La courtisane et les seigneurs colorés*, Georges Dumézil, par l'étude de roches gravées du Val Camonica et de statues-stèles du Haut-Adige, relève les témoignages des trois fonctions de l'idéologie indo-européenne dont il a établi la théorie.

Cette théorie met en évidence une structure tripartite qui affecte aussi bien le domaine cosmique, théologique et social des peuples indo-européens. Elle a pour conséquence la division de la société humaine et d'une partie du panthéon en trois classes fonctionnelles :

1° La classe sacerdotale, ayant pour qualité la souveraineté magico-religieuse.

2° La classe guerrière, émanation de la force agissante.

3° La classe des producteurs (paysans, artisans, commerçants), ayant pour qualités la fertilité-fécondité et l'abondance répondant aux besoins et au bien-être matériels.

Si elle a trouvé une application effective en Inde dans le système des castes, il apparaît que cette structure tripartite, de valeur essentiellement mythico-religieuse, n'était que théorique. Elle trouve son origine dans le mythe cosmogonique indo-européen décrivant la création du monde grâce au sacrifice de l'Homme primordial dont les parties du corps produisent les diverses parties de l'univers. Ce sont les sacrifices de Ymir dans la mythologie nordique, de Vayu pour l'Iran ancien et du Purusha védique.

Dans le Veda, les parties supérieure, médiane et inférieure du Purusha, l'être primordial, sont mises en correspondance avec l'organisation ternaire de l'univers : Le ciel naît de sa tête, l'atmosphère de son nombril et la terre de ses pieds. Un autre ensemble de correspondances est ensuite établi entre les éléments corporels et les classes fonctionnelles de la société : la bouche est mise en relation avec les prêtres ; les bras avec les guerriers ; les cuisses avec les producteurs ; les pieds avec les serviteurs - ces derniers formant une quatrième classe ne faisant pas partie de la société des Aryas. De ces données mythologiques, nous dégageons trois structures tripartites qui s'équivalent sur les trois niveaux que constituent le microcosme individuel, la société humaine, et le macrocosme, c'est-à-dire :

- Physiquement : la tête, le torse, et la partie inférieure du corps.

- Fonctionnellement : la classe sacerdotale, la classe des guerriers, et la classe des producteurs.

- Enfin, au niveau cosmique : le Ciel, l'Atmosphère, et la Terre.

A la lumière de cette théorie, une analyse de l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag* donne des résultats intéressants. Considérant les trois parties de la gravure (la tête auréolée, le tronc linéaire flanqué des deux bras en zigzag et le motif quadrillé), on reconnaît dans le motif quadrillé la représentation du champ labouré, c'est-à-dire le symbole de la Terre. Ensuite, les deux "bras de foudre", symboles du phénomène atmosphérique, trouvent leur emplacement cosmique naturel dans le monde médian, l'Atmosphère. Tandis que la tête ronde, suivant le schéma mythologique, correspondrait au domaine céleste. C'est ce que permet également de suggérer le symbolisme de certaines traditions - notamment en Inde, en Chine et en Afrique - qui représentent la Terre par une figure quadrangulaire parfois

quadrillée et le Ciel par une figure circulaire. Dans une analyse fonctionnelle, le char labouré évoque la classe des producteurs; la foudre, arme des dieux forts ou de fonction guerrière, deviendrait l'emblème de la deuxième fonction; tandis qu'au niveau de la tête-ciel, la flèche, assimilée à la parole sacrée, offrirait l'élément rituel spécifique de la classe des prêtres. Nous aurions ainsi, réuni dans l'Homme cosmique que représente l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag*, le témoignage d'une structure tripartite et trifonctionnelle comparable à la tripartition indo-européenne.

Par ailleurs, ce portrait anthropo-cosmique rejoint certaines caractéristiques du dieu Indra dont il est spécifié qu'il *a empli les deux mondes et le domaine médian* (RV.2.15.2) que tous les mondes sont en lui (AV.10.7.30) ; ou qu'il *est enveloppé de la terre comme d'une clôture* tandis qu'il *porte le ciel comme un diadème* (RV.1.173.6) ; toutes caractéristiques pouvant être appliquées à l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag*.

En Grèce, Zeus, dieu fulgurant à l'égal d'Indra, a gardé lui aussi cette dimension cosmique. En effet, Eschyle parle du maître de l'Olympe en ces termes : *Zeus est l'Ether, Zeus est la Terre, Zeus est le Ciel. Oui, Zeus est tout et ce qui est au-dessus de tout.*

Sur la gravure des Merveilles, le tronc linéaire qui relie la tête au motif quadrillé évoque un élément de la mythologie védique (et d'autres mythologies) se rapportant directement à notre sujet. Afin de créer l'espace médian, où pourrait naître la lumière, les dieux séparent le Ciel et la Terre jusqu'alors réunis. Pour soutenir le Ciel, ils utilisent un poteau qu'ils dressent sur la Terre. Cet étau, c'est Skamba, le Pilier cosmique, dont le symbolisme est parallèle à celui de l'Arbre cosmique. Le tronc de l'*Anthropomorphe aux bras en zigzag* est-il le Pilier ou l'Arbre cosmiques? Peut-être les deux.

Conclusion

Si les deux sujets que nous venons d'évoquer sont importants, ils ne constituent qu'une faible partie des nombreuses possibilités d'études et de thèmes comparatifs homogènes qu'offrent les gravures, par leur typologie ou à travers certains motifs spécifiques. Les gravures étant datées de 2400 à 1700 av. J.-C., ces thèmes intègrent l'art rupestre du mont Bègo dans un contexte initiatique indo-européen préhistorique qui implique une expansion indo-européenne occidentale dès le Chalcolithique.

Abréviations : AV. = Atharva-Veda ; ÇB. = Çatapatha-Brâhmana ; RV. = Rig-Veda

Bibliographie

- BEAUJEU (Présenté par J.), DEFRADAS (J.) et LE BONNIEC (H.) - 1967, *Les Grecs et les Romains, Le trésor spirituel de l'Humanité*, Editions Planète, Paris.
- BERGAIGNE (A.) - 1963, *La religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda*, 4 vol., Honoré Champion, Paris, 1ère édit. 1882.
- DUFRENNE (R.) - 1985, *Interprétation des gravures rupestres de la vallée des Merveilles : la lumière de la tradition védique*, Bolet. del Centro Camuno di Studi Preistorici, n°22, pp. 110-116.
- 1995, *Vallée des Merveilles : l'Anthropomorphe aux bras en zigzag*, in Archéam, Cahiers du Cercle d'Histoire et d'Archéologie des Alpes-Maritimes, Nice.
- DUMÉZIL (G.) - 1943, *Servius et la Fortune*, Gallimard, Paris.
- 1945, *Naissance d'Archanges*, Gallimard, Paris.
- 1983, *La courtisane et les seigneurs colorés*, Gallimard, Paris.
- RENOU (L.) - 1955-1969, *Études védiques et paninéesennes*, 17 fascicules, Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, diffusion De Boccard, Paris.
- 1979, *Hymnes spéculatifs du Veda*, Gallimard, Paris.
- VARENNE (Présenté par J.) - 1967, *Le Veda, Le trésor spirituel de l'humanité*, Editions Planète, Paris.

champ
 nction
 ciel, la
 rêtres
 v bras
 à la

 i dieu
 5.2),
 mme
 outes

 nsion
 Zeus

 irillé,
 rtant
 e, les
 it un
 nt le
 bras

 uent
 atifs
 ques
 e du
 une

 ins,
 oré
 ère
 rcle

 de

 s.

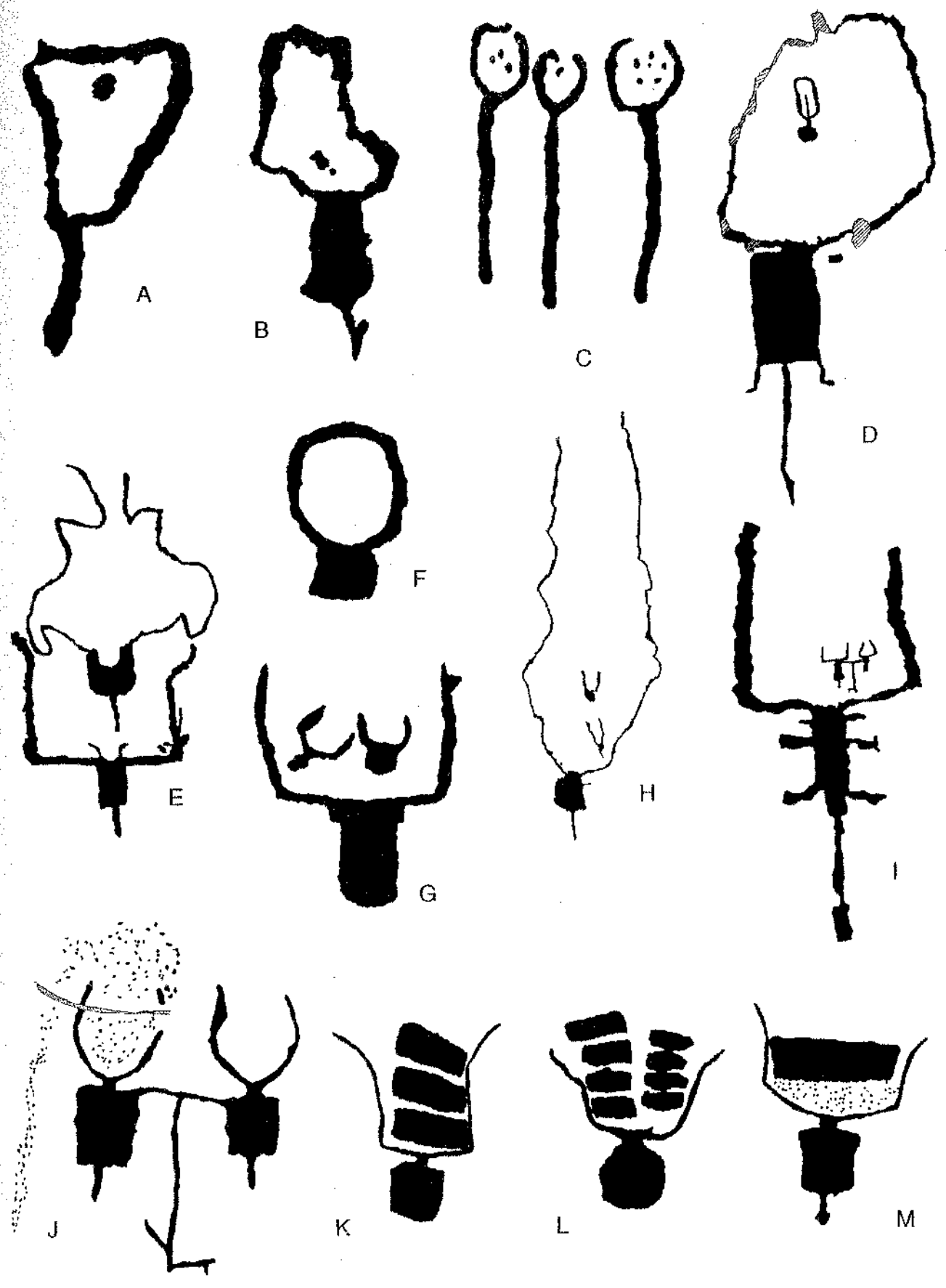


Planche 1 - Gravures rupestres de la région du mont Bégo
 Motifs à cornes "matrice"

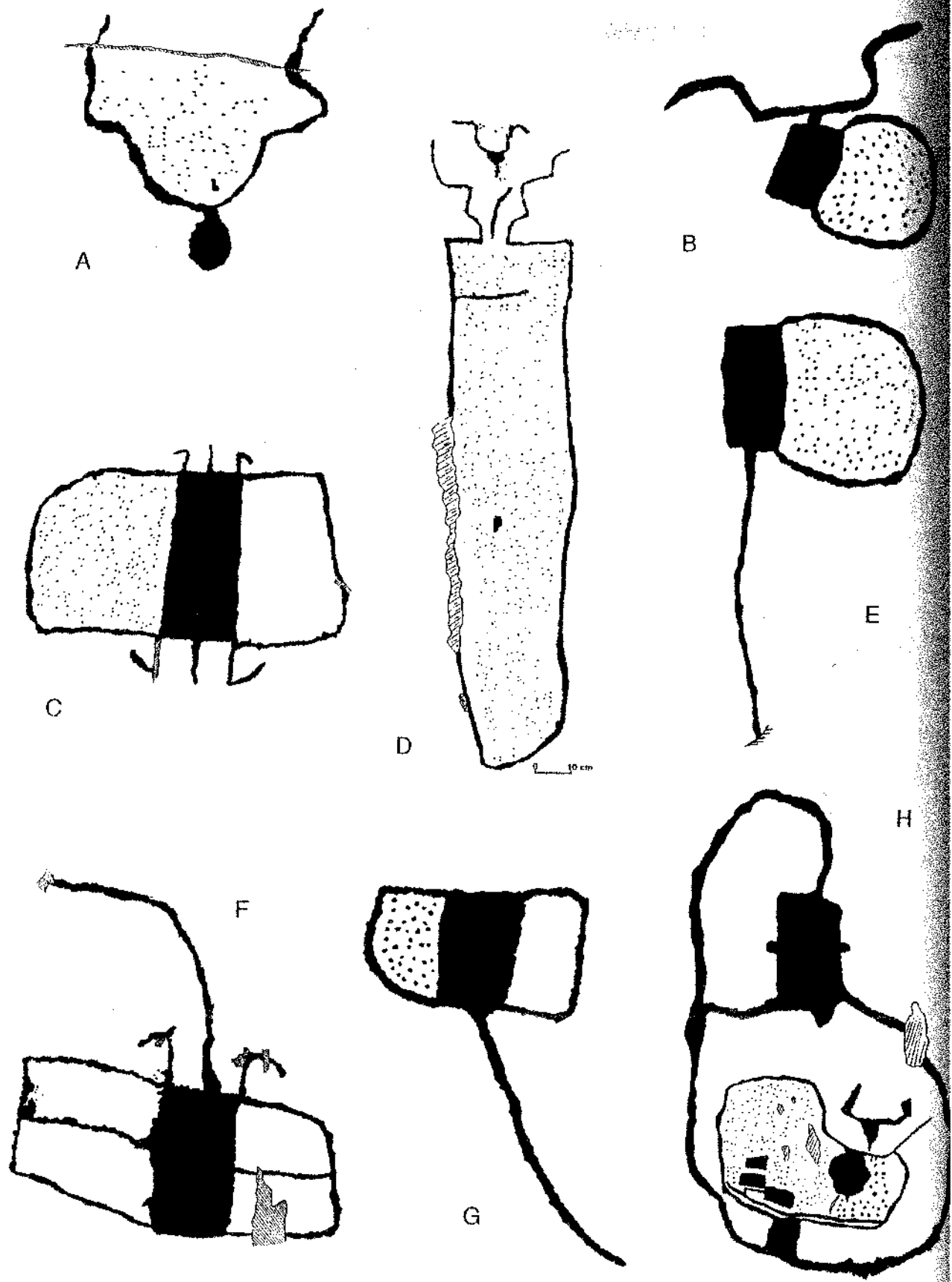


Planche 2 - Gravures rupestres de la région du mont Bégo
 motifs représentant le bovin créateur



Planche 3 - L'Anthropomorphe aux bras en zigzag

**CONTRIBUTO ALL'INTERPRETAZIONE DEL SIGNIFICATO DI STATUE,
STELE, MASSI INCISI E FIGURAZIONI RUPESTRI DELL'ETA DEL RAME
IN AREA ALPINA CENTRALE**

FASOLO Renato & TECCHIATI Umberto, Verona, Italy

Summary - Riassunto

Nuove scoperte e nuovi studi hanno fortemente contribuito negli ultimi dieci anni alla puntualizzazione dei problemi connessi alla statuaria antropomorfa, ai massi incisi e alle figurazioni rupestri dell'arco alpino e delle aree limitrofe nella prima età dei metalli.

Tuttavia a questo notevolissimo sforzo di impostazione del problema, non ha corrisposto fino ad ora un modello interpretativo coerente che permetta di "leggere" queste manifestazioni figurative in una dimensione non limitata agli aspetti iconografico-formali ma estesa invece alla profondità del messaggio ideologico e storico-culturale.

Riteniamo infatti che le interpretazioni finora suggerite, che pure posseggono una propria forma ermeneutica e che almeno in parte non potranno essere revocate in dubbio, si siano allo stato attuale fermate al dato puramente realistico, assumendo es. che l'innegabile aspetto antropomorfo di talune composizioni costituisca il fine primo e ultimo della rappresentazione.

Riteniamo che tale ottica possa essere ulteriormente estesa in un tentativo di comprensione della "stratificazione" interna al fenomeno figurativo in quanto espressione dello stratificarsi in un modo ideologico più complesso ed articolato. Tali fenomeni figurativi suggeriscono in qualche caso anche indicazioni in ordine alla comprensione dei contesti in cui sono inseriti, siano essi monumentali, o funerari o del tutto privi di altre connotazioni a prescindere dall'oggetto istoriato. A proposito delle aree monumentali - ma è questo un aspetto su cui torneremo oltre - si può affermare che talvolta il fenomeno figurativo "illustra" l'organizzazione dello spazio sacro di cui costituisce una componente e di cui fissa fisicamente, sia pure per il tramite del simbolo, aspetto dell'ideologia socialmente riconosciuti ed accettati.

La valutazione di questi aspetti abbisognerebbe di un lavoro dettagliato, di analisi su un campione di dimensioni grandi di singoli motivi iconografici. Ci limitiamo in questa sede, senza alcuna pretesa di esaurire il compito proposto, ad enunciare alcuni aspetti significativi.

ARTE RUPESTRE DELLA VALMALENCO

GASTALDI Cristina, CCSP, Italy

Summary - Riassunto

La Valmalenco, relativamente alle sue superfici incise, si colloca pienamente nella koiné culturale della civiltà alpina delle Alpi Centrali.

Sino ad ora si sono rinvenute ben oltre 26 superfici istoriate in undici siti della Valle, situati tra gli 800 e i 2.000 metri di quota. Esse si trovano o in posizione dominante oppure all'interno di luoghi abitati, e presentano incisioni di vario genere, tra le quali predominano, per la preistoria, coppelle e canaletti (ben 179, tra coppelle, coppelle con canaletti e canaletti) e, per l'età storica, croci (19), anche su calvario, date (3, tra il 1810 e il 1887), sigle (17) e altre figure (15, tra le quali uno scudo, una freccia e delle trias).

Solo nella rassegna delle istoriazioni si può notare come la Valmalenco mostri un linguaggio assai simile a quello di altre aree (Valchiavenna, Comasco, val Bregaglia, Engadina, area di Sondrio, Valcamonica), basato sull'antichissima simbologia delle coppelle, le cui origini si possono far risalire al Neolitico ma la cui tradizione si spinge, si può dire, sino ad oggi, e in qualche modo continuata, in età storica, dalla "sacralizzazione" delle superfici con croci (ben 5 siti hanno rocce con coppelle e croci), date, sigle (che possono riferirsi ai proprietari dell'alpeggio, che così affermano la loro presenza) ed altre figure, tra le quali anche armi (e qui si può istituire un facile parallelo con la Valchiavenna e la Valcamonica). Non si deve trascurare poi il fatto che le rocce sono collocate nei pressi di valichi alpini (in ben quattro località) che sicuramente erano assai utilizzati dalle popolazioni per la transumanza e i commerci.

In sintesi, la Valmalenco è emblematica di un fenomeno "artistico" - culturale che riguarda l'intero arco alpino e pertanto lo studio dettagliato dell'area sta aggiungendo importanti tasselli nella ricerca sull'arte rupestre delle Alpi: sul piano sociale emergono tracce dell'espressione di comunità prevalentemente pastorali, che avevano grande familiarità con le aree di media ed alta quota; la stessa ubicazione e disposizione dell'arte della Valcamonica dà preziose indicazioni sui tragitti, la rete viaria e le aree di valore sacrale.

I CARRI PREISTORICI ATTRAVERSO IL SAHARA

GAUDIO Attilio, Paris, France

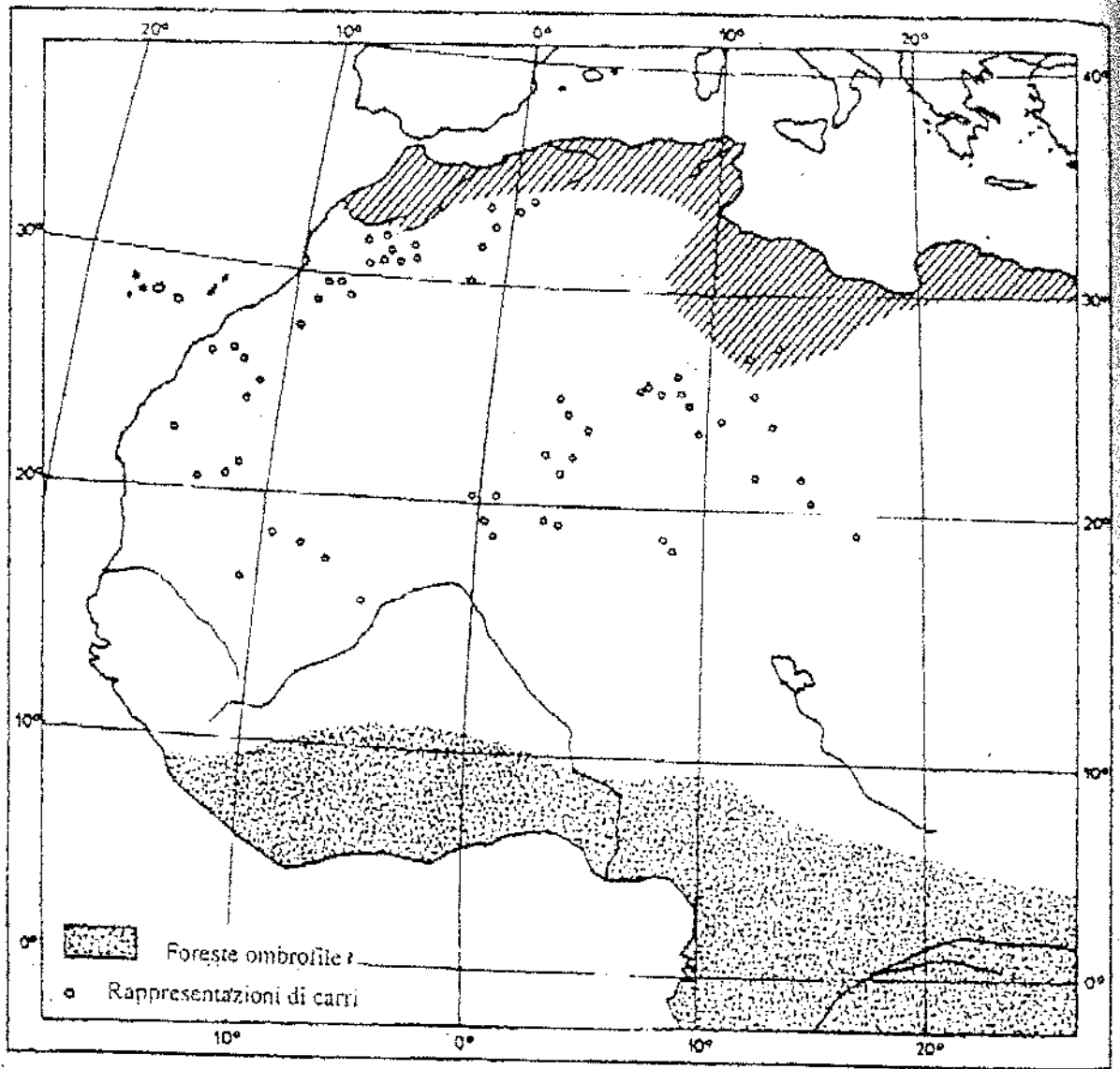
Summary - Riassunto

I carri al "galoppo volante" e quelli ben diversi trainati da buoi che ci sono stati tramandati dalle incisioni e dalle pitture rupestri del Sahara, sia centro-meridionale che occidentale, sono stati metodicamente rilevati, studiati e pubblicati durante tutto il nostro secolo da esploratori e paleontologi principalmente italiani e francesi.

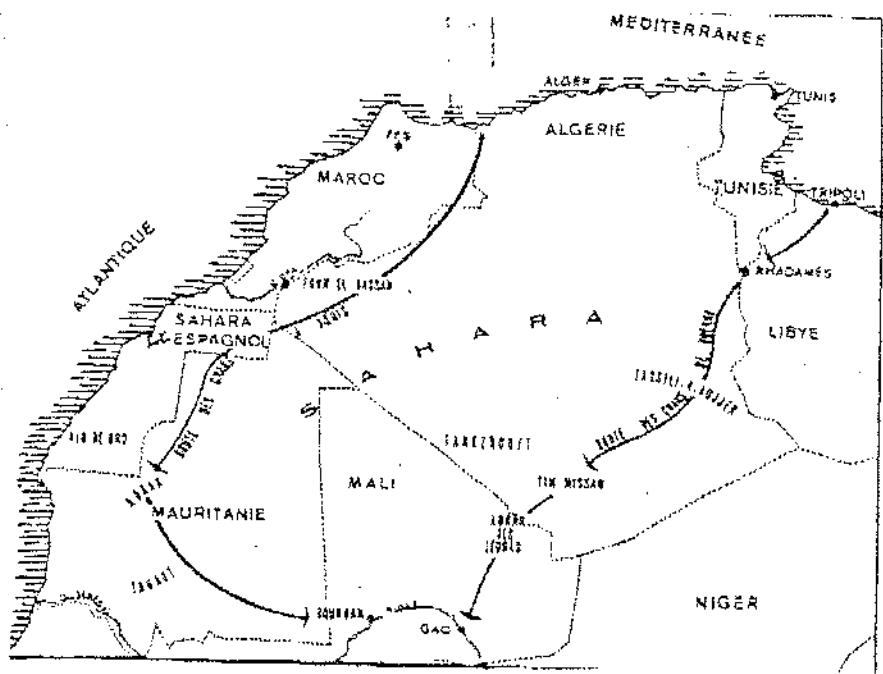
La loro antichissima presenza nel Sahara è stata definitivamente dimostrata e accettata. In effetti il primo documento sicuro sull'uso dei carri da parte delle popolazioni guerriere paleo-libiche risale al 1229 a.C. Si tratta del ben noto testo geroglifico di Marenptah di Karnak, in cui si legge che gli egizi hanno sottratto a un capo libico e a suo figlio dopo una vittoriosa battaglia 14 paia di cavalli. Il primo studioso ad aver messo in parallelo lo stile dei carri detti "garamantici" con quelli egeo-greco è stato il Graziosi e che sono stati introdotti nel Sahara dai "popoli di mare" che invasero l'Egitto del Nord. Ma a servirsene per primi come "mezzi d'assalto" nelle battaglie sarebbero stati i Garamanti, di cui si ignorano tutt'oggi le origini, che si insediarono nel Fezzan dove svilupparono una loro cultura mercantile, agricola e pastorale per due millenni (si allearono a Cartagine ma combatterono i Romani) e vengono in parte ritenuti i progenitori di alcuni dei gruppi tuareg dell'Hoggar, del Tassili e degli Ifoghas. Sappiamo anche che i Garamanti si servivano dei carri anche per i lavori terrestri e i trasporti, così come i lunghi convogli di carri trainati da buoi che dal Tafilaleet si snodavano lungo il Sahara Occidentale espletavano una funzione mercantile e non bellica.

Quello che continuiamo ad ignorare, per quanto riguarda i carri da trasporto, sono le merci che caricavano, probabilmente anche per conto delle potenze mediterranee dell'età classica.

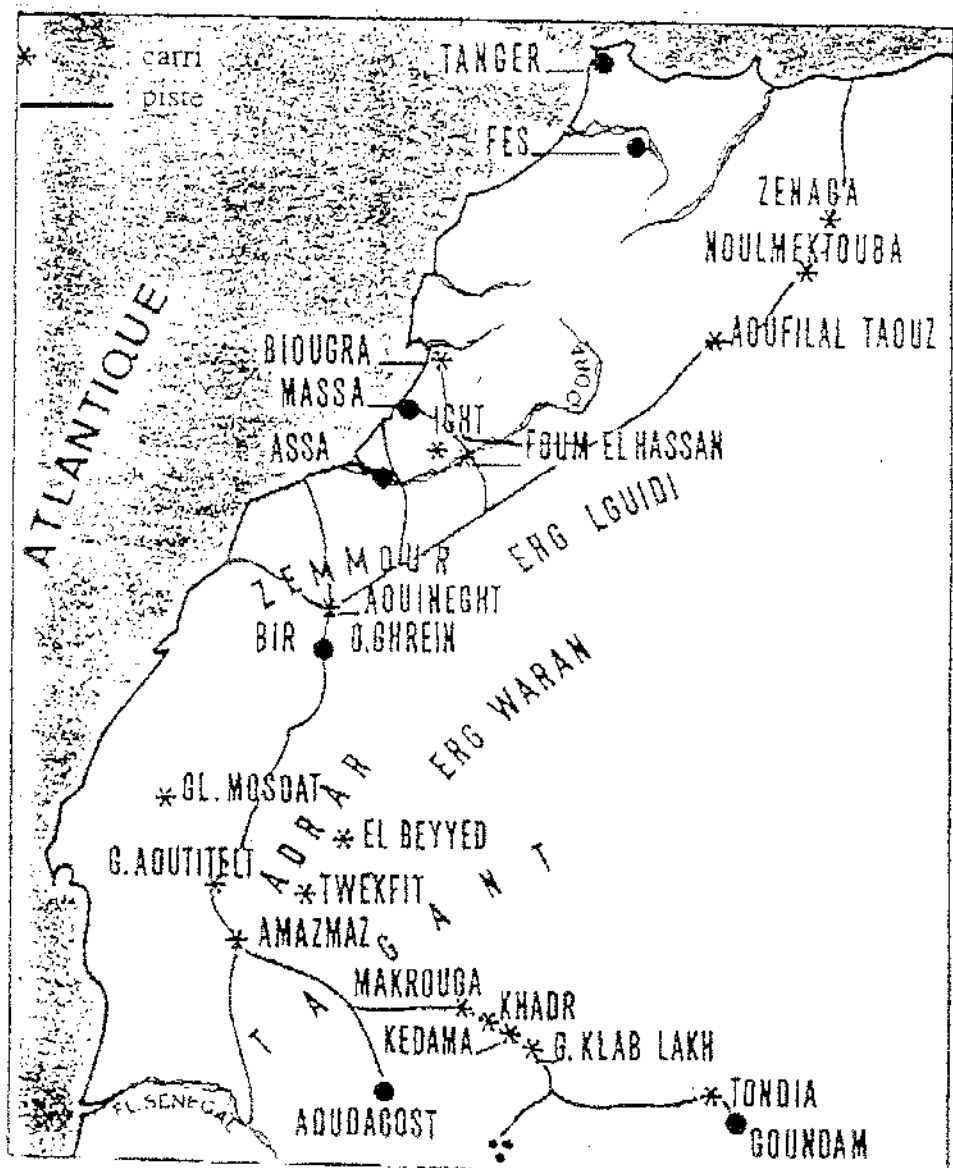
L'importanza dei carri, nell'ambito delle nemesi storica del Sahara, risiede nel fatto che da allora fino all'epoca coloniale il Sahara è stato il principale crocevia permanente degli scambi economici e culturali tra il Maghreb mediterraneo e l'Africa Nera. Ecco perchè si dovrebbe passare in futuro dallo studio frammentario e circoscritto dei siti rupestri raffiguranti i carri ad una ricostruzione globale delle relazioni transsahariane dell'antichità ad una sintesi dell'evoluzione geo-politica e culturale dei popoli nomadi e pastorali che hanno saputo salvaguardare un'eredità millenaria.



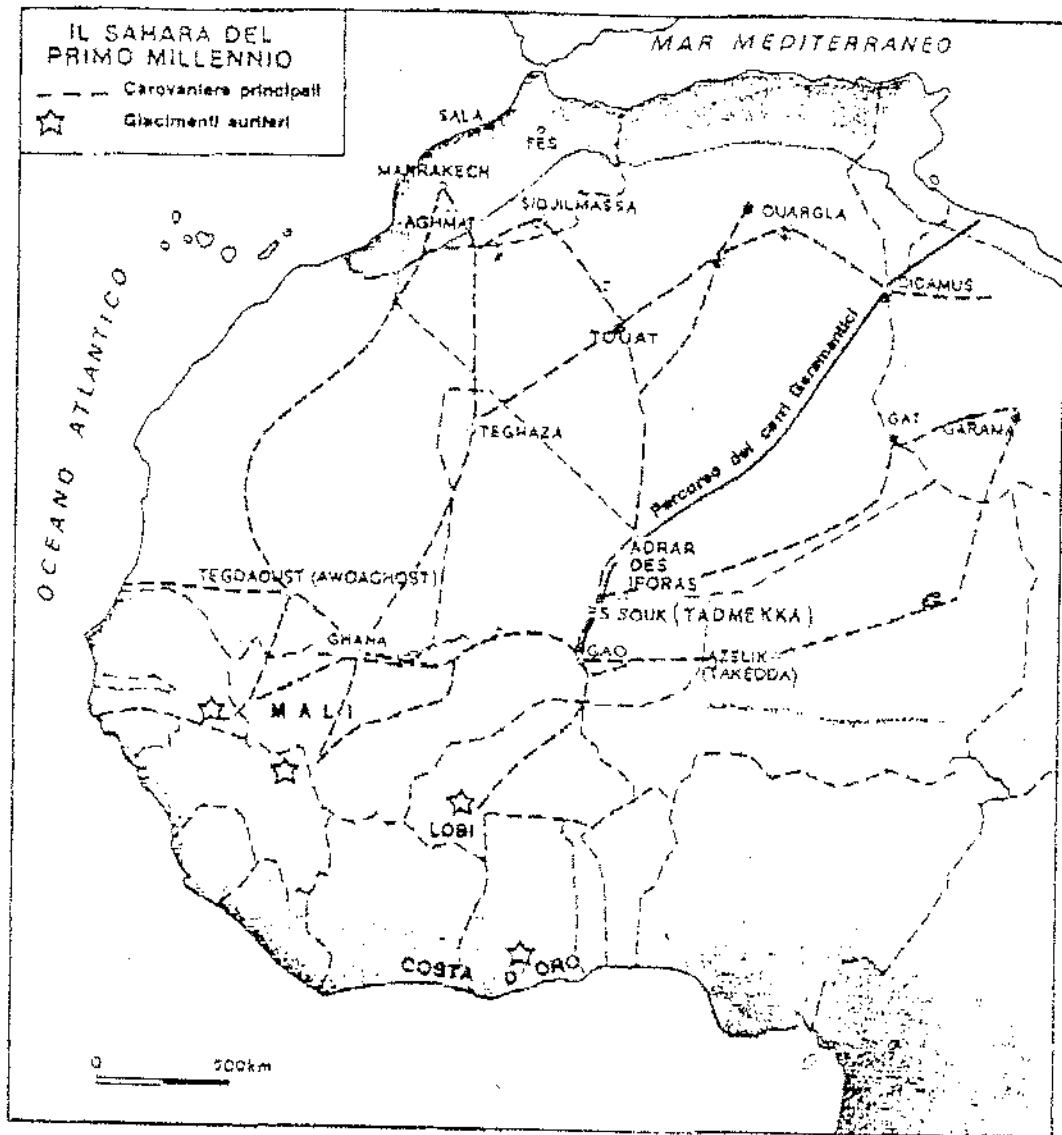
La carta indica le stazioni di arte rupestre sahariana dove sono stati rinvenuti carri preistorici incisi o dipinti.



Itinerari probabili dei carri preistorici transahariani alla fine del secondo millennio a.C.



Piste probabili dei carri trainati da buoi nel Sahara Occidentale nel primo millennio a.C.



LA VIE QUOTIDIENNE DES POPULATIONS LIBYQUES PRÉHISTORIQUES À TRAVERS LES TÉMOIGNAGES RUPESTRES DU DJEBEL AOUÉNAT

GAUDIO Attilio, Paris, France*

Peintures de la vie quotidienne.

Un millier de kilomètres à l'est du Fezzan, dans le massif de l'Aouénat, où convergent les trois frontières politiques de la Libye, de l'Égypte et du Soudan, une autre multitude extraordinaire de chefs-d'œuvre rupestres a défié les millénaires.

Le comte Ludovico de Caporiacco, naturaliste envoyé en mission par l'Institut géographique militaire italien, a su calquer, avec une exactitude et une netteté parfaites, des centaines de peintures sur roche, ensuite étudiées et publiées par le préhistorien Paolo Graziosi.

Les œuvres d'art rupestre se trouvent dans le Carcus et Talah et à Aïn-Doua, dans la région orientale et sud-occidentale du massif.

Près du puits d'Aïn-Doua, il y a d'énormes éboules de roches granitiques, polies et arrondies qui, étant tombées les unes sur

...

* (En souvenir de mon regretté ami Paolo Graziosi)

les autres, ont formé entre elles des cavités et de profondes fissures sur les parois desquelles les artistes préhistoriques ont peint les armes, les vêtements, les animaux, les gens, les objets qui les entouraient quotidiennement. Ils ont laissé plus de 40 dalles gravées et une trentaine de voûtes dans les abris sous roches, couvertes de fresques.

Dans le djebel Aouénat aussi, on reconnaît deux phases dans cet art rupestre : une première phase à sujets surtout zoomorphes de la faune quaternaire et de style naturaliste semblable à celui du Fezzan, et une phase plus tardive et plus variée, de style schématiques, mais artistiquement décadente. Les couleurs employées dans les fresques naturalistes sont le violet, le rouge argile, le rouge pourpre, le rouge brique, l'ocre, le rose, le jaune très clair et le blanc. Il s'agit d'une coloration plate, par taches unies, sans alternance d'ombres en blanc et noir.

Ici les animaux représentés constituent une faune exclusivement domestique et qui devait exister encore après la désertification du Sahara, boeufs et vaches accompagnés de chèvres et d'antilopes. Les hommes sont presque tous représentés dans leurs cabanes. On y décèle assez clairement la vie économique et domestique de ces tribus de pasteurs proto-berbères. Sous les huttes, il y a des objets d'usage courant, des paniers et des récipients en terre cuite. Des figures féminines sont esquissées : une d'elles tient un enfant par la main. Du plafond d'une cabane, on voit pendre des objets suspendus par des liens. Les femmes semblent habillées d'un pagne blanc ou d'une petite jupe, et le reste du corps nu paré de nombreux ornements, colliers et pendentifs sur la poitrine, anneaux aux bras, aux genoux et aux chevilles, ceintures brodées, franges en-dessous du genou.

Les hommes, apparemment dévêtus, grands, les épaules larges, les bras et les jambes bien musclés, sont toujours armés d'un arc. Certains portent au milieu de leur chevelure abondante une ou plusieurs plumes blanches (d'autruche). Ici aussi, les affinités avec l'art rupestre hispano-cantabrique et l'art boschimon

d'Afrique du sud sont frappantes, ainsi qu'avec certaines gravures primitives de la Libye occidentale, du Sahara algérien et d'Afrique du nord, ce qui fait dire à Paolo Graziosi que les artistes préhistoriques de l'Europe occidentale ont répandu leur art à travers l'Afrique, jusqu'au fond du Kalahari.

1 500-5 000 avant Jésus-Christ.

Cependant, les personnages représentés au djebel Aouénat ont tous le type manifestement ancien libyque. Dans certaines scènes de combat, que le prince égyptien Kemal El Dine avait découvertes dans le groupe de Carour et Talah, sont visibles deux lignes de combattants, dont l'une était formée par les gardiens de troupeaux autochtones défendant leurs biens contre un rezzou venu du désert. Ce peuple n'était donc pas un peuple de grands nomades, mais avait fixé dans le djebel Aouénat un centre de vie semi-sédentaire, assez florissant d'ailleurs pour attirer la convoitise des pillards. Ces pasteurs étaient vraisemblablement des Nubiens au stade néolithique. D'après leurs objets, leur art et leur aspect, ils étaient plus primitifs que les habitants du Fozzan, donc ils doivent les avoir précédés ou, en tout cas, leur avoir été contemporains.

Enfin, H. Breuil, qui a commenté les gravures rupestres des bovidés et taureaux du djebel Aouénat, relevés par le prince Kemal El Dine, a considéré qu'une bonne partie de ces gravures, ainsi que leurs auteurs, nous reportent aux temps néolithiques de l'âge de Négadah (7 500-5 000 avant J.C.). En effet, d'après les observations purement ethnographiques qui nous sont permises en présence du groupe ethnique, auteur de cet art sur roche du Sahara oriental, on remarque bien les éléments d'une phase culturelle comparable à celle du Fazzan pré-garamantique et de l'Égypte pré-dynastique, donc une phase énéolithique ancienne si l'on veut s'en tenir au classement chronologique de A. Morat.

Chez les Nubiens, cette phase s'est prolongée d'ailleurs jusqu'à l'"époque chameline" et même au-delà. Ils étaient sans dou-

te de peau foncée, presque négroïde, ayant déjà certains traits de la
des Tebous actuels.

La reconstitution de ces peuplades anciennes de la Nubie n'aurait pas été facile sans l'aide d'autres découvertes archéologiques passées dans cette partie extrême du Sahara oriental, en vérité encore mal connue de nos jours.

Oeuvres des chasseurs et des pasteurs nubiens.

En 1933 et 1935 encore, Léo Frobenius parcourait, dans une expédition, qui fut même un grand exploit d'exploration, tout le Sahara oriental, égyptien et soudanais, entre le djebel Aouénat et la mer Rouge. Il visita le massif du Yerhanda, le Gif Kebir avec les oueds Hamra et Sora, l'oued Anag, l'oued Hussein, le Zolal-el-Hamad et, dans l'extrême sud du désert nubien, l'oued Hawar (sur la même latitude que Berbera et que l'Ennedi). Il découvrit partout des stations rupestres et les restes d'anciens habitants néolithiques, appartenant justement à ces peuples chasseurs, auteurs des gravures rupestres sahariennes, et pasteurs arrivés plus tard qui étaient des proto-berbères.

Malheureusement, le matériel recueilli par la mission Frobenius s'est perdu pendant la guerre, et les calques des peintures et gravures rupestres n'ont été publiés qu'en 1952, par l'université de Francfort.

Les peintures se répartissent dans le Yerhanda (100 kilomètres au sud du djebel Aouénat) et dans l'oued Sora, les dessins dans l'oued Sora, l'oued Hamra, Abu Ballas, Selima, Burg et Tuyur, oued Anag, oued Hussein et le Zolal-el-Hamad. Non seulement la découverte de ces stations paléographiques permet de compter les documents préhistoriques sur tout le Sahara, mais elle offre la possibilité d'examiner séparément les deux phases de l'art rupestre nubien, ailleurs superposées et mélangées.

Les premières pierres gravées grossièrement ou par martelage pré-

sentant la faune éthiopienne en grandeur naturelle et des figures anthropomorphes schématisées sont sans doute l'oeuvre des premiers chasseurs. Ceux des bovidés et des animaux d'élevage, ainsi que les scènes domestiques, seraient plutôt l'oeuvre des peuples pasteurs qui auraient non sans difficulté d'après ce qu'attestent certaines scènes de combat entre les deux groupes (abri sous roche de Kargur Iah, dans le djebel Aouénat), établi leur nouveau centre de vie dans les vallées et près des oueds déjà habités par d'autres. Ces gravures sont contemporaines et de style identique à celles de la vallée du Nil qui remontent aux premières dynasties pharaoniques.

Les peintures, dans le Sahara oriental aussi bien qu'ailleurs, se ressentent de l'influence de l'Espagne orientale.

Pendant le quatrième millénaire avant J.C., la Nubie a été en effet un carrefour de peuples qui ont joué un rôle capital dans les migrations du Sahara dans le sens est-ouest et dont semblent aussi issus les Berbères. Ces peuples, qu'on appelle indifféremment Kouchites ou Kouchito-Chamitiques, semblent avoir peuplé l'Égypte dans une vague qui se serait superposée aux Nilotes néolithiques et auraient fait entrer l'Égypte dans l'histoire avec ses premières dynasties pharaoniques.

Une immense galerie d'art préhistorique.

Paolo Graziosi, revenant en 1933 de son exploration au Fezzan, s'arrêta dans l'oued Marsit, près d'une petite localité ignorée du nom de Meïa Dib. Au pied de la falaise qui formait le bord de la Hammouda el-Hamra, jaillissait une source d'eau fraîche et limpide qui, ruisselant entre les rocs, donnait la vie à une petite palmeraie. Le lieu était inhabité et même les chameliers qui l'accompagnaient ne l'avaient jamais vu.

A brève distance de la source, parmi les blocs calcaires éboulés le long de la pente et presque recouverts par le sable, il découvrit deux masses gravées de figures. Le préhistorien floren-

tin venoit de trouver une station rupestre de la plus haute antiquité et ce qui était fondamental, la première où était représenté un ruminant aux cornes en forme de lyre, portait un emblème sphérique. Ce bovidé au disque solaire était semblable au symbole de la déesse égyptienne Hathor. Sans se donner de répit, Graziosi continua sa méharée à la recherche d'une autre localité paléontologique où il espérait voir ses espoirs confirmés après une si étonnante découverte. Et il ne fut pas déçu. Un an avant, ses collègues, les ethnographes Cipriani et Mordini avaient repéré, grâce aux indications des officiers en garnison à Brak, un oued le long duquel se succédaient des gravures rupestres à droite et à gauche, sur une longueur de presque vingt kilomètres !

Graziosi fut aussi incrédule et stupéfait que Lhote lorsque ce dernier se trouva en présence des merveilles rupestres du Tassili.

Les gravures étaient partout, sur les rocs isolés, sur les pierres dans le lit de l'oued, sur les bords rocheux de la Hammada, sous les voûtes naturelles des crevasses calcaires. C'était une interminable galerie d'art exposant, en dessins rupestres, presque tous les exemplaires de dix mille ans de faune saharienne éteinte. Et dans ce musée d'histoire préhistorique, parmi les girafes, les lions, les éléphants, les rhinocéros, les antilopes, les autruches, les bovidés, les chevres, les chiens, les chevaux et même les dromadaires, il y avait ce qu'il espérait passionnément trouver : l'image du dieu libyco-égyptien Ammon, sous forme de bélier portant le disque solaire entre les cornes.

Au tour de ce dieu du désert, qui avait son oracle à l'oasis de Siwa et dont le temple de Thèbes, en haute Égypte, aurait pu très bien figurer parmi les merveilles du monde antique, les berbérologues et les égyptologues ont émis des hypothèses contradictoires. Les premiers le prétendent d'origine libyque et les autres le rattachent dès le début à la mythologie égyptienne qui l'aurait apporté par la suite en Libye.

Toutefois, ~~xx~~ on a prouvé que son culte a été introduit à Carthage par les anciens libyques, qui par ailleurs constituaient la majorité de la population autochtone de la grande ville tyrienne.

PSICOANALISI DELL'ARTE PALEOLITICA: IL POZZO DI LASCAUX

GHEZZI Marco, Carate Brianza (MI), Italy

Antropologi, etnologi, e studiosi della Preistoria sostanzialmente concordano nel prestare fede all'interpretazione che la disciplina del profondo fornisce, in merito al significato che, per gli uomini del Paleolitico, dovevano assumere gli anfratti oscuri e le nicchie più riposte che gli specchi offrivano all'interno dei loro vani occupati dalle tenebre; di certo le grotte con i lunghi cunicoli dovevano rappresentare le viscere della terra madre¹, alma tellus, dentro le quali al visitatore solitario, che era forse in preda ad intense affezioni, veniva concesso di ripristinare, come già nel grembo materno, le ancestrali condizioni di beatitudine, o quantomeno egli poteva trovare in esse e sperimentare una sorta di illusoria protezione.

Tuttavia, la disciplina analitica può dirci molto di più sulla condotta degli uomini del Paleolitico Superiore, quando confezionavano utensili bellamente decorati, o quando erano impegnati a creare una suggestiva statuaria, in virtù di spinte che originavano dal profondo della loro psiche, oppure adornavano, sempre sotto l'influsso di forti impulsi emotivi, gli interni delle caverne con bestiari senza alcun dubbio ammirevoli.

Al fine di procedere con la necessaria cautela alla esplorazione dei significati sottesi alle raffigurazioni parietali occorre, in primo luogo, risalire alle fondamentali scoperte che Sigmund Freud ha saputo fare già all'inizio di questo nostro secolo; in particolare dobbiamo tenere conto dell'elaborazione dell'Oedipuskomplex, al quale è intimamente connesso il Kastrationskomplex; inoltre non è assolutamente possibile fare a meno di avvalerci della perspicua definizione di quell'ambito psichico vastissimo e profondissimo che va sotto il nome di Unbewusste, inconscio, al quale lo studioso viennese ha saputo più di altri fornire un assetto stabilmente scientifico².

E' proprio in questo territorio molto ampio della psiche che si agitano, a partire dalle lontane origini del genere umano, forse milioni di anni fa, quando ha avuto inizio il processo ancora oscuro di ominazione, quelle tensioni e quegli impulsi erotici che ogni individuo rivive con particolare vigore già in età perinatale, se diamo credito alle recenti ricerche di Melanie Klein, tensioni affettive ed impulsi che producono sia momenti di estasi gioiosa in chi è del tutto pago del nutrimento e dell'amore materno, sia momenti di angoscia quando egli teme una punizione da parte del fantasma paterno, che minaccia un'orrenda evirazione, o quando, ancor prima, la madre viene percepita come un crudele oggetto persecutorio, anziché rappresentare il bene primario, in ogni attimo pronta a donarsi³.

Grazie alle scoperte ed ai riscontri dell'analisi, ci è divenuto noto quanto siano universali ed importanti le primissime fantasie inconsce del piccolo nato che apprende così a percepire la dimensione esterna; siano state esse elaborate alcune decine di migliaia di anni fa, oppure oggidi, devono comunque misurarsi con una realtà che ruota attorno al nucleo genitoriale, realtà che potrebbe per di più dare origine a

lacerazioni psichiche che il progredire del tempo può in parte rimarginare o anche sventuratamente, aggravare.

L'esame di alcuni aspetti della cultura italiana ci consente di arguire, senza alcuna difficoltà, quali impulsi dei più grandi artisti partecipino a determinare la creazione dei loro capolavori: si tratta perlopiù di individui sofferenti che hanno esperito l'opportunità di alleviare il loro malessere, fuggendo da una realtà crudele ed ostile per trovare riparo e conforto in un mondo fittizio, costruito da loro stessi con grande abilità ed ammirevole maestria.

Insomma, Dante Leonardo Michelangelo Leopardi Manzoni, grazie alle loro creazioni, hanno saputo sanare, almeno parzialmente, quelle ferite che un'infanzia problematica aveva inferto nell'apparato psichico, con l'impedire a loro di soddisfare quelle richieste affettive che ogni piccolo nato pretende naturaliter di esaudire. In effetti, è proprio in questa fase delicata dell'età evolutiva che gli istinti, muovendo dagli strati più profondi dell'animo, pervengono a strutturare un assetto ordinato delle loro pretese fondamentali, quelle erotiche o sessuali, che Sigmund Freud designa con il termine libido, pulsioni che diversamente verrebbero a mancare la loro meta oggettuale e fatalmente andrebbero a declinare in una completa débâcle, con il risultato nefasto di compromettere definitivamente l'equilibrio mentale della personalità divenuta adulta.

Siamo certi che non ci discostiamo dal vero, quando ipotizziamo che le cause principali dello scatenarsi, sulla soglia della giovinezza, della nevrosi siano i comportamenti non di certo irreprensibili, nei primi anni di vita, di una madre abbandonica o di un padre violento, oppure eventi sconvolgenti come la perdita prematura dei genitori, o ancora il loro eventuale fanatismo religioso che potrebbe indurre una condotta distorta nei confronti dei figlioletti, o anche un comportamento apatico e privo di sincere effusioni.

Comunque la scienza freudiana dimostra che ai nevrotici è concesso di poter risarcire i desideri repressi dell'infanzia, non però soltanto in virtù della realizzazione di opere artistiche - mondi fantasmatici equivalenti a fantasie di desiderio; formazioni sostitutive di impulsi amorosi rimasti inappagati; reazioni allucinatorie che tradiscono un forte investimento erotico -, ma anche attraverso la produzione onirica, vale a dire il mondo solo apparentemente misterioso dei sogni che affollano il sonno di tutti gli esseri umani, sogni che, pur nella loro articolazione di sequenze spesso assurde e stravaganti, riattivano sovente il materiale affettivo dell'infanzia con le acute implicazioni edipiche ed i connessi fantasmi di lacerazione e di scissione, accompagnati sempre da un'angoscia profonda, responsabile per il solito del repentino risveglio.

Tenuto conto di queste connessioni e di queste analogie, è molto probabile che un senso di trepidazione, unito ad un moto di forte coinvolgimento, assalirà anche lo spettatore delle immagini istoriate sulle pareti degli specchi naturali frequentati dai Maddaleniani.

In verità abbiamo già saputo individuare, in precedenti scritti¹, la genesi onirica di alcuni capolavori, o più esattamente la sorprendente affinità di alcuni sogni di Dante, di Manzoni e di Leopardi con l'immaginario poetico presente nella Commedia, nei Promessi Sposi e nei Canti, così da poter approdare alla convinzione che le più suggestive creazioni artistiche sono assimilabili, quantomeno per il loro fondamento

psichico e per la loro natura squisitamente illusoria e fantomatica, a dei sogni poetici, in sostanza delle formazioni reattive, di natura allucinatoria, che hanno un carattere regressivo e per di più retroattivo, in grado pertanto di rianimare e riattualizzare i fantasmi dell'infanzia, con lo scopo primario di appagare quelle richieste della libido, che nella fase arcaica della vita dell'artefice sono state con crudeltà mortificate ed hanno anche dovuto subire l'amaro destino di soccombere alla Verdrängung, rimozione, pur mantenendo tuttavia nell'inconscio una energia costringitiva pronta a riemergere dal sommerso ed a riattivarsi, o già nella fase adolescenziale oppure nell'incipiente giovinezza, in congiunture particolarmente propizie.

Dopo avere acquisito e dopo aver avuto modo di sperimentare queste nozioni psicoanalitiche, abbiamo intravisto anche la possibilità di utilizzare il medesimo metodo euristico per tentare un approccio interpretativo ai prodotti dell'Arte Paleolitica e, pur consapevoli degli ostacoli che incontreremo, nutriamo tuttavia la speranza che i risultati a cui approderemo potranno ripagarci, almeno in parte, della temerarietà del nostro assunto.

Assimilati, quindi, i presupposti analitici sopra delineati, possiamo finalmente calarci, senza interporre nessun altro indugio, all'interno dei meravigliosi bestiari istoriati sulle pareti e sulle volte delle caverne, diversi millenni prima del tempo presente, e possiamo pertanto rivolgere, in particolare, la nostra attenzione al pannello dell'uomo e del bisonte del pozzo di Lascaux, una scena tragica la cui datazione al C14 permette di fissarne l'esecuzione a circa 17.000 anni fa.

Paolo Graziosi, André Leroi-Gourhan, Denis Vialou, Joseph Campbell⁵ e molti altri studiosi hanno subito il fascino di questo mitogramma che proporrebbe, secondo la loro lettura, una figura itifallica con testa di uccello, abbattuta da un bisonte sventrato, ferito a morte da una freccia, raffigurato con la sua possente mole corporea.

Consideriamo innanzitutto questa straordinaria composizione alla stregua di una fantasia inconscia, una formazione allucinatoria provocata da fortissime tensioni presenti nell'animo dell'autore il quale, nella penombra dello speco appena rischiarato da qualche lampada di pietra ricolma di grasso, con ramoscelli di ginepro per stoppino⁶, intendeva riprodurre sulla roccia un motivo iconografico che, con molta probabilità, aveva costituito il fulcro di un immaginario onirico pervaso di angoscia, un residuo dell'infanzia che doveva in qualche maniera essere rivisitato e proiettato all'esterno, al fine di allentare la stretta del turbamento interiore e fors'anco consentire all'autore l'approdo verso un esito catartico e solutorio.

Se queste considerazioni preliminari possono vantare qualche fondamento, possiamo per il momento stabilire che il nostro approccio esegetico interessa soprattutto i pensieri inconsci dell'artista, il latenter Inhalt, contenuto latente, della scena pittorica che propone, presumibilmente, nel suo manifeste Inhalt, testo manifesto, un messaggio di non eccessiva importanza, se non trascuriamo il fatto che le opere parietali non sono destinate ad un grande pubblico, ma sono bensì espressione di un bisogno del tutto personale, pur svolgendo sostanzialmente una tematica venatoria che riproduce, per certi rispetti, l'organizzazione economica esterna allo speco.

Dunque, dovrebbe con verosimiglianza trattarsi della espressione pittorica di una fantasia inconscia, notturna o diurna, innescata forse da un reale incidente di caccia,

elaborata in seguito dal nostro eroe, il quale deve avere vissuto in termini senza dubbio drammatici la propria emotività infantile e che ora avverte, sotto la spinta della coazione, la prepotente necessità di rimemorarla e di ridestarla per il tramite della simbologia pittorica, per tornare così ad esperire, perlomeno in ambito psichico, quella situazione arcaica di malessere con il proposito, sempre inconsapevole, di conferire ad essa uno sbocco del tutto diverso, onde esaudire l'impellente richiesta di affetto rimasta in illo tempore inappagata.

E' normale che le modalità esplicative del materiale affettivo infantile non possano avvalersi di una simbologia, la quale non presenti nessun legame con la pratica della caccia, che rimane l'economia di base dei cacciatori maddaleniani; questi, proprio in quel repertorio iconografico, hanno avuto modo di investire una quota molto elevata di energia psichica, in virtù di una prassi quotidiana che li coinvolgeva in battute appostamenti pause narrazioni ricerche inseguimenti fughe assalti, tutti momenti che li ponevano in un rapporto assiduo ed immediato con l'universo faunistico.

A questo riguardo, non c'è da stupirsi quando notiamo che nell'arte prodotta dai cacciatori detti "arcaici", secondo la suddivisione di cui si avvale lo studioso Emmanuel Anati nel suo Museo immaginario della Preistoria, ricorre con frequenza l'assunzione di allegorie animali, le quali esprimono per l'appunto delle funzioni che sono da ascrivere principalmente agli impulsi della psiche umana.

Un aspetto è del tutto ineludibile nella tragica sequenza che siamo in procinto di analizzare: la paralisi motoria dell'individuo steso al suolo, sotto lo sguardo feroce del bisonte; spetta ora a noi il compito di individuare le cause che hanno scatenato una reazione così singolare e che hanno provocato un siffatto atteggiamento di disarmata sottomissione.

Onde pervenire ad una corretta soluzione dei problemi sollevati da questa scena così enigmatica, è necessario introdurre alcune nozioni attinenti al Primärvorgang, processo primario, che regola il funzionamento del sistema inconscio; dobbiamo pertanto considerare soprattutto la spiccata predilezione della psiche inconscia a spostare ed a condensare gli elementi costitutivi delle sue rappresentazioni, le quali si propongono di realizzare il soddisfacimento virtuale dei desideri edipici colpiti dal divieto; queste operazioni di Verschiebung, spostamento, e di Verdichtung, condensazione, vengono compiute sotto l'influsso di un'istanza censoria, parimenti inconscia, alla quale Sigmund Freud ha dato il nome di Uber-Ich, Super-io.

L'utilizzo di questi espedienti assolve il compito di permettere all'inconscio di soddisfare le richieste pressanti dell'affettività infantile, rimaste mortificate in età arcaica, desideri rimossi nel profondo ma di certo non estinti, affezioni edipiche di natura incestuosa ed omicida assolutamente sconvenienti ed immorali, le quali ora sotto l'incalzare della maturazione sessuale e dei nuovi impulsi amorosi pretendono al proprio soddisfacimento, anche se l'autore rimane del tutto ignaro della natura di queste pulsioni, che diversamente non rivelerebbe se solo ne sospettasse in qualche modo il carattere di indecenza e di riservatezza.

Ebbene, l'abilità straordinaria con la quale l'inconscio utilizza le tecniche del processo primario nasce dalla volontà inespressa di sconfiggere nel profondo dell'animo le forze inibenti della resistenza, della Zensur, censura, che vengono in

questa maniera aggirate ed ingannate, proprio in forza degli astuti accorgimenti a cui ricorre la psiche bisognosa di amore.

Ora, la scena che stiamo esaminando è veramente drammatica, i protagonisti della vicenda sono in evidente posizione antinomica, lo schema oppositivo propone da un canto la figura umana con testa di uccello immobile a terra, sdraiata come un infante in tenera età, inerme ed esposto ad ogni possibile sopraffazione, dall'altro il bisonte gigantesco e fortissimo dotato di un genitale dalle dimensioni spropositate.

L'indagine analitica è in grado di rivelare il significato latente della simbologia ferina: si tratta in verità dell'immagine mnestica del padre dell'infanzia, rêverie che si è fissata indelebile nella psiche inconscia dell'autore quando, ancora piccolo, aveva potuto anche assistere alle manifestazioni erotiche del padre all'interno della capanna dove si raccoglievano nelle ore notturne tutti i membri del gruppo familiare, vicende sadico-sessuali che avevano verosimilmente potuto ferire il suo narcisismo e che avevano inoltre potuto generare moti di angoscia nel suo animo, anche per influsso del retaggio filogenetico sedimentato nell'inconscio, dal momento che la visione di un padre gigantesco e prepotente che gli sottraeva l'amore della madre poteva ridestare, nella psiche, l'archetipo del padre delle origini, il despota crudele e violento dell'orda primordiale.

Quelle vicende, dicevamo, per il fatto stesso di avere scatenato delle tempeste affettive non più sopportabili, dovevano presumibilmente essere allontanate e rimosse dal piccolo nel suo inconscio, per poi ridestarsi non solo nel mondo dei sogni dell'uomo divenuto adulto, ma anche nelle sue fantasie inconse, nei suoi deliri di desiderio, nelle formazioni allucinatorie, per poi trovare magari espressione, in individui forse anche espulsi o in qualche modo isolati dal clan per la loro condotta nevrotica e comunque dotati di una particolare inclinazione o attitudine artistica, in meravigliose iconografie istoriate sulle pareti e sulle volte delle caverne e financo negli anfratti quasi inaccessibili, immagini che sono il residuo e frammenti di un'infanzia crudele e che ancora oggi mantengono inalterato ai nostri occhi la loro carica emotiva ed il loro fascino originario; e per noi, che avvertiamo una certa commozione, di certo il loro contenuto rimane un fattore ancora perturbante, proprio perchè può riattivare quei nuclei psichici che non solo hanno un valore universale, ma sono sempre, anche dentro di noi, in uno stato di continuo fermento.

Invero, l'individuo itifallico sembra non volere misconoscere la straordinaria prestantza fisica del genitore, nei confronti del quale nutre una ammirazione illimitata, come si verifica per il solito nella condotta ammirativa di ogni infante, che vede sì nel padre un pericoloso rivale, contro il quale coltiva moti di ostilità, ma che pure rispetta ed ammira, vuoi per il suo sorprendente vigore, vuoi per la sua condotta abile e premurosa, proprio perchè gli viene così garantito un senso di protezione e di conforto: si tratta della Ambivalenz, ambivalenza affettiva, nota a coloro che hanno dimestichezza con la psicoanalisi, ambivalenza che riscontriamo di frequente all'interno della costellazione edipica, la quale può comunque rendere trasparente la complessità delle tensioni inconse sovente contrastanti, di odio e amore, che sono in uno stato perenne di interazione conflittuale.

Resta il fatto che in questa sequenza la stasi corporea, l'assenza di motilità dell'individuo steso a terra, il quale simboleggia il piccolo nato, è provocata dal

conflitto che si è scatenato all'interno della sua psiche; in effetti, l'amore per la immagine genitoriale, della quale il bisonte è un manifesto sostituto, contrasta con l'avversione nutrita contro un temibile rivale che interferisce nel suo trasporto d'amore verso l'oggetto materno: l'intensità di queste due affezioni di segno contrario, antagoniste, produce l'effetto di immobilizzare il piccolo, la sua psiche non è in grado di sostenere l'imperversare di un dissidio a tal segno acuto che la paralisi motoria rimane il sintomo di una totale disfatta della coscienza.

Una situazione analoga possiamo individuare nelle nostre allucinazioni notturne, quando vorremmo correre o vorremmo urlare per poter realizzare un desiderio inconscio di natura sicuramente incestuosa, del quale siamo però completamente ignari, e tuttavia una forza inibente di natura altrettanto inconscia impedisce il compimento di quelle azioni illecite, anche se sono di natura semplicemente illusorie e desiderative, provocando di conseguenza l'immobilità, la stasi e l'afasia del sognatore protagonista della vicenda onirica, così come nel mondo della produzione poetica è possibile verificare, in situazioni corrispondenti, una analoga matrice conflittuale; basti ricordare la paralisi che trattiene i protagonisti, nella prima minuta del poemetto manzoniano, sulla soglia dello studio del curato don Abbondio:

"Avanti". Fermo e Lucia ristettero dietro la porta: senza moversi, senza alitare, l'orecchio il più fino non avrebbe potuto ivi intender altro che il battito del cuore di Lucia.

Fermo e Lucia I 7

oppure i cedimenti subitanei che cadenzano la vicenda itinerale di Dante attraverso il regno infero:

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia.

IF III 133-136

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade.

IF V 139-142

Perdipiù la rappresentazione del bisonte presenta un altro aspetto degno di attenzione; oltre ad assumere il ruolo di un succedaneo paterno, in verità i suoi tratti delineano una figura che soltanto in apparenza è quella principale nell'intera scena: scena che peraltro occupa tutta la parete coinvolgendo anche l'intera fascia inferiore

del pozzo, dove si aprono profonde cavità che sono da mettere senz'altro in relazione con lo stesso enunciato iconografico.

Questo è, appunto, un espediente di cui si avvale l'inconscio, che Freud definirà poi come Es, in opposizione all'Io ed al Super-io, per rendere eccentrica una rappresentazione pittorica dal complesso significato latente, onde fuorviare la possibilità della rilevazione del suo intimo significato; in verità questa ha come fulcro la raffigurazione di un connubio amoroso proibito sulla quale del resto si impernano tutti i dettagli del dipinto con i loro significati simbolici, anche se l'intera compagine narrativa sembra essere incentrata sulla maestosa mole dell'animale selvaggio: si tratta in sostanza di un diversivo, di una dislocazione propiziata dall'inconscio, in virtù di uno spostamento praticato per aggirare la censura psichica e per dirimere eventuali sospetti intorno ad una situazione del tutto sconveniente.

Ci imbattiamo poi nella condensazione che è, dopo lo spostamento, l'altro meccanismo tipico del lavoro prodotto dalla psiche inconscia, essa viene applicata alla figura composita del protagonista, una formazione mista che presenta per l'appunto una testa di uccello conficcata su un tronco antropomorfo.

A questo riguardo, sappiamo che nelle molteplici espressioni e designazioni simboliche ogni volatile presenta una spiccata connotazione erotica; si può riscontrare la veridicità di questa indicazione osservando che ancora oggi, nei detti popolari, il volatile evoca il genitale maschile, non solo, ma nella stessa Arte Parietale tutti i vari segni aviformi hanno un indubbio significato sessuale: presumibilmente gli arcantropi nei primordi ed i paleantropi in seguito avevano notato una stretta somiglianza fra gli organi sessuali maschili e le sembianze dei volatili, questo anche perchè avevano potuto sovente osservare l'abilità e la facilità con le quali molti pennuti penetravano nelle nicchie e negli anfratti delle rupi rocciose o nelle cavità degli alberi, oppure avevano ammirato la destrezza con cui andavano a posarsi nei loro nidi, in analogia con le modalità del rapporto sessuale degli antropiani.

Questa verità trova conferma nel fatto che non solo molte espressioni popolari e vernacolari attribuiscono all'uccello un significato sessuale, tra le altre anche il cinese niao significa sia "uccello" che "pene", ma altresì numerosi miti e molte leggende sono, rispetto all'universo ornitologico, particolarmente ricchi di utilizzi in chiave erotica, così come avviene anche in sede poetica; è sufficiente ricordare a questo proposito i versi catulliani:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
Et quantum est hominum venustiorum.
Passer mortuus est meae puellae,
Quem plus illa oculis suis amabat.

Piangete, oh, Veneri e Amori,
e quanto v'è nel mondo di leggiadria!
Il passero è morto, della mia donna,
che lo amava più dei suoi occhi.

Liber III 1-5

oppure riandare al canto di Francesca nella Commedia di Dante, dove la simbologia ampiamente esplicitata, non senza un manifesto fondamento, nel cerchio dei lussuriosi

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena.

E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aere di sé lunga riga.

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate.

INF V 40-41 46-47 82-84

Con molta probabilità il simbolismo, il linguaggio figurato di cui si avvale l'inconscio per esprimere le sue istanze più sommerse, quelle che Freud indica come Verdrängen, il rimosso, insomma la capacità di simboleggiare, di istituire una relazione simbolica, nasce già in tempi memorabili, in condizioni che sono esistite prima dello sviluppo del nostro linguaggio mentale; il simbolismo dovrebbe pertanto essere una parte costitutiva del patrimonio filogenetico, presente nella psiche di ogni individuo, una tecnica espressiva molto arcaica, individuabile ad esempio nella relazione simbolica che ogni piccolo nato sa cogliere fra vari oggetti della realtà esterna, senza che nessuno gliela abbia mai insegnata⁸.

Teniamo quindi ben ferma la nozione che l'inconscio utilizza con estrema facilità e con grande frequenza i meccanismi dello spostamento e della condensazione per portare in superficie frammenti nascosti dell'infanzia, avvalendosi per di più di un codice espressivo molto arcaico che si serve del fondamentale apporto delle relazioni simboliche.

Vale la pena, ora che siamo giunti a questo punto del nostro lavoro, di introdurre una riflessione non più eludibile sulla sessualità, dal momento che essa viene qui trattata ed esposta in forme ampie e reiterate, ma anche e soprattutto per il fatto che da molti la psicoanalisi è reputata essere una disciplina monotematica che tutto riduce al sessuale; ebbene, si tratta certo di un giudizio erroneo che va energicamente respinto e confutato per il semplice motivo che questa scienza si limita a prendere atto di una presenza pervasiva della sessualità, sia nella vita di ciascun individuo, sia nella storia del genere umano, così da riconoscere che la sua funzione è determinante per la crescita equilibrata e serena di ogni uomo; del resto è sufficiente passare in rassegna tutto l'immaginario proposto dalla stessa Arte Paleolitica, per assodare il carattere intrusivo della sessualità ed il suo ruolo fondamentale nelle manifestazioni psichiche dei preistorici.

Inoltre, è opportuno apprendere che quella analitica è una disciplina che ha una concezione nobile e molto elevata della sessualità, che invero è da intendersi soprattutto come pulsione erotica ed affettiva, perchè questa è la peculiarità che le compete più di qualsiasi altra connotazione: è pertanto doveroso tenere ben ferma

questa verità, dal momento che sono ancora numerosi coloro che concepiscono il sessuale come una realtà ignobile e sudicia, come qualcosa di indecente che si deve assolutamente tenere nascosto: evidentemente chi è in possesso di una siffatta visione delle problematiche sessuali ha sopportato di necessità una infanzia disturbata e purtroppo potrebbe a sua volta rendersi, inconsapevolmente, responsabile della trasmissione alle giovani generazioni di nozioni distorte quando non anche della propagazione di comportamenti maniacali.

Acquisite queste conoscenze preliminari, torniamo ora al nostro lavoro esegetico, il nostro conato esplorativo potrà così con molta probabilità avvalersi di alcune buone opportunità per approdare ad esiti soddisfacenti.

Se ponessimo ora mente alla figura dell'individuo supino che ostenta il piccolo pene dinanzi alla immagine del padre, di cui riconosce ed ammira la prepotente virilità, potremmo anche osservare che la testa di uccello vuole certamente denunciare la presenza incontestabile della pulsione erotica, enfatizzata e corroborata per di più da diverse analogie morfologiche, indotte dallo spostamento e dalla condensazione operati dal lavoro pittorico, le quali interessano e coinvolgono non solo il pene ed il becco, ma altresì i due piedi visibilmente eretti: da un lato, abbiamo quindi nella figura supina una non trascurabile energia amorosa che viene però in buona parte mascherata ad arte e disorientata, indirizzata altrove, dirottata precisamente verso l'alto, in forza della stasi corporea del piccolo protagonista immobilizzato a terra, dall'altro, nel contempo, non è possibile omettere il riconoscimento di una eccezionale carica libidica presente nell'immagine mnestica del padre, l'antagonista per antonomasia, figura allegorica la quale appare al figlio con lineamenti terribili e minacciosi nelle sue fattezze gigantesche, poichè può crudelmente infliggere una feroce evirazione, timore che ha radici profondissime nell'inconscio dell'autore.

Purtuttavia il gigante paterno può anche essere placato ed inoltre può anche venire allontanato dall'oggetto d'amore muliebre proprio grazie ad una astuta e solo apparente sottomissione: insomma, il figlio rivela la sua arrendevolezza al potere paterno purchè questo sostituto teratomorfo non coltivi alcun interesse sessuale per la madre, della quale individueremo più innanzi una presenza simbolica.

Ricapitoliamo per il momento gli aspetti salienti dell'enunciato pittorico: sulla base del contenuto manifesto, possiamo ora arguire che il dipinto è la trascrizione di un probabile incidente occorso all'autore durante una battuta di caccia, l'incidente viene così rievocato e ripristinato perchè questo evento ha presumibilmente ridestato nella sua psiche una fantasia inconscia retroattiva che a sua volta ha potuto intaccare il nucleo edipico.

Si è così rianimato un flusso inestirpabile di emozioni dell'infanzia rimosse allora nel profondo, delle quali, sotto la spinta di una prepotente forza coattiva, si sente ora costretto a fornire una espressione visiva, meramente illusoria, su base psichica, che però può assolvere il compito graditissimo, anche se sottoposto a censura, di soddisfare le ancestrali richieste pulsionali: la riduzione della figura paterna ad un ruolo sostanzialmente innocuo, in altre parole la sua soppressione, ed il connubio amoroso, naturalmente esclusivo, con la imago materna; dovrebbe trattarsi, in estrema sintesi, delle due fondamentali istanze edipiche alla individuazione delle quali, molto probabilmente, approderà la nostra indagine.

Proseguiamo il nostro percorso analitico. Difficilmente potrebbe passare inosservata l'assenza di uno delle cinque dita dagli arti superiori dell'individuo disteso a maggior ragione se considerassimo che per la disciplina del profondo i piccoli dettagli sono solo apparentemente insignificanti, essi possono invece fornire per il vero un notevole contributo al fine di decifrare il messaggio dell'enunciato complessivo. La simbologia onirica ha più volte offerto situazioni analoghe, la caduta di denti o di un edificio, il taglio dei capelli, la cecità, la decapitazione oppure una ferita, una piaga, una lacerazione violenta, un ramo spezzato, per ricordare i traslati più ricorrenti, sono sempre dei sostituti dell'evirazione; in questo dettato l'Es dell'artefice riesce a dirottare con sagacia la supposta ferocia del padre su un dettaglio anatomico di secondaria importanza, rispetto al prezioso genitale; egli non solo riesce in questa guisa a salvaguardare la propria integrità virile ma, mentre mitiga l'orrore dell'evirazione isolandone e smorzandone l'effetto orripilante, può altresì usufruire nel contempo di una non irrilevante sovracompensazione, tenuto conto del fatto che l'energia erotica in qualunque modo di manifestarsi attraverso l'erezione del pene medesimo ed in virtù delle sue repliche figurali già in precedenza enumerate.

Tutta questa complessa operazione psichica, che fa leva soprattutto sul meccanismo dello spostamento, è frutto dell'appagamento del desiderio che è, a sua volta, il solo fattore responsabile della trasformazione della perdita delle dita in un sostituto della castrazione, minacciata dalla fiera gigantesca.

Tanto più plausibile diviene questa analisi interpretativa, quanto maggiore è l'attenzione che prestiamo all'intero complesso iconografico, dove il giovane rinoceronte, che pure evoca il protagonista, può da ultimo ostentare con baldanza non solo la coda fallica, bensì anche i due corni anteriori, che visualizzano il possesso orgoglioso e narcisistico del proprio membro, quasi a volere comunque sanare e reintegrare la precedente menomazione fisica di non rilevante significanza.

Pertanto, questa drammatica antitesi, una situazione di radicale contrapposizione, favorisce un'operazione acutissima che l'Es del pittore, di cui il piccolo individuo è il corrispettivo pittografico, pone in essere per sbarazzarsi del padre e prendere quindi con determinazione il suo posto accanto alla madre: si tratta della canonica costellazione edipica che oppone il figlio al padre, presunto rivale, nei confronti del quale il piccolo nutre un'avversione radicale, perchè vorrebbe possedere in forma esclusiva l'oggetto d'amore primario.

In effetti il lungo segno a bâtonnet, che da molti è stato assimilato ad una freccia, è in realtà un simbolo fallico, come risulta anche dai raggruppamenti dei vari segni pittorici individuati e raccolti da Leroi-Gourhan nello scritto Le religioni della preistoria⁹, sia in virtù delle sue caratteristiche morfologiche, sia a motivo della sua collocazione, nella scena istoriata, manifestamente contigua con il grosso membro del bisonte.

Esso esprime un'energia libidica di straordinario vigore che viene quasi sottratta all'immagine teriomorfa e, lungo una catena associativa, formata sia dal bâtonnet orizzontale, sia da quello verticale orientato all'ingiù, pare venire trasmessa al piccolo individuo, surrogato dal volatile, che rivolge il becco e lo sguardo in direzione della parte posteriore del giovane rinoceronte.

Veramente formidabile quest'ultimo bâtonnet, che possiamo considerare come la risultante di due componenti, la testa del protagonista ed il dardo che si sovrapponeva al ventre dell'antagonista, infatti vi si concentrano e si sommano due correnti libidiche che, pur originando da differenti radici, perseguono tuttavia una comune meta oggettuale.

Osserviamo inoltre che la figura del volatile sul bâtonnet è intera per il fatto che, se fosse stata riprodotta solo la testa, per effetto di una trasposizione omografica, essa avrebbe potuto evocare il temuto fantasma dell'evirazione.

Per intervento della censura repressiva, l'immagine del rinoceronte sembra non nutrire alcun interesse all'azione centrale dell'enunciato pittografico, ma in verità essa costituisce un elemento risolutivo nella fase terminale della fervida fantasia inconscia di desiderio, la cui articolazione procurerà sicuramente il soddisfacimento delle richieste che l'artefice ha vanamente vissuto in forme cruciali negli anni della prima infanzia, senza avere allora avuto la possibilità di soddisfarle, ma che ora esigono coattivamente di essere esaudite, pena la caduta in uno stato di profondo malessere.

Non è di certo fortuita la scelta del rinoceronte lanoso, Rhinoceros tichorhinus, operata dall'anonimo esecutore del dipinto, perchè si tratta di un animale che presenta caratteristiche tali da giustificare una opportuna inserzione nel contesto di una sequenza pittografica dal contenuto erotico molto marcato: in verità, la sua presenza è un ulteriore escamotage per superare il complesso di evirazione, in virtù di alcune spiccate peculiarità, in primo luogo perchè il corno della fiera, qualora venisse per un qualsiasi accidente perduto, può spontaneamente rigenerare, una modalità quindi che adombra il ripristino della preziosa integrità minacciata, in secondo luogo perchè nel Paleolitico di questo animale, con molta probabilità, erano già conosciute ed apprezzate le proprietà afrodisiache, capaci di potenziare la virilità, una credenza superstiziosa che però aveva potuto originare dall'osservazione, da parte degli antropiani, che la copula del rinoceronte ha una durata considerevole.

Il segno a bâtonnet o dardo che pare colpire il grande genitale potrebbe anche visualizzare la minaccia di evirazione che l'infante vorrebbe invece ribaltare ed infliggere al padre, proiettando sulla imago paterna l'angoscia che lo attanaglia; vale la pena pertanto di ricapitolare lo schema interpretativo di questo tracciato semantico: in questa proiezione fantomatica che prevede l'evirazione del padre si verifica uno spostamento della tremenda minaccia che l'eredità filogenetica conserva inalterata nell'inconscio di tutti gli individui, sia di sesso maschile che di sesso femminile; nella vicenda illusoria occupa un ruolo fondamentale il segno a freccia, una sorta di lunga zagaglia o giavellotto con arpone, che è raffigurato rasente la parte posteriore del succedaneo paterno. un segno che oltre a designare il grosso membro suggerisce anche la nozione di un movimento così veloce e di uno strappo così violento che esso può visualizzare e dare, per così dire, corpo al desiderio del protagonista di comminare al supposto crudele fantasma paterno un'orrenda punizione, troppo a lungo paventata.

Se poi il segno a freccia si ridimensiona nel corso della catena associativa, questo può accadere perchè, essendo un surrogato del pene, deve acconciarsi alle dimensioni anatomiche del piccolo, pur conservando la libido originaria paterna; anzi, la riduzione tradisce il passaggio di proprietà del genitale, che è diventato così appannaggio

dell'infante che ora, sotto le sembianze del giovane rinoceronte, può vantare impunemente le sue pretese preclusive nei confronti dell'amore materno.

Questa nostra esegesi si regge anche sulla interpretazione psicoanalitica del mito omerico del Ciclope, un racconto trasmesso oralmente da tempi immemorabili e messo per iscritto dal poeta greco circa ventotto secoli orsono; un mito che presenta delle interessanti corrispondenze con l'oggetto del nostro assunto: anche in quella sede mitopoietica Odisseo evira con raccapriccio il padre gigantesco, rovesciando una situazione di tremenda angoscia¹⁰:

ἄνδρ' ἐπέλευσε βίβη μεχάλην ἐπειμένον ἄλκην,
ἄχρην, οὔτε δίκης οὔ εἶδότε οὔτε λέμιστας.

che avremmo trovato un uomo vestito di poderoso vigore,
selvaggio, ignaro di giustizia e di leggi

Odissea IX 213-215

ἡμῖν δ' αὖτε κτεκλήσθη φίλον ἦ
δεισάντων φλόγγον τε βερὺν αὐτὸν τε πέλω.

Così disse, e a noi si spezzò il caro cuore
dalla paura di quella voce pesante e di quell'orrido mostro.

Odissea IX 256-257

e realizzando, nel frattempo, l'infantile proposito omicida a danno del fantasma teratomorfo, un'immagine mnestica orripilante e gigantesca:

σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν περιδ' ἔαχε πέτρην,
ἡμεῖς δὲ δεισάντες ἀπεσσύμεθ' αὐτὰρ ὁ μοχλὸν
ἔξέρυσ' ὀφθαλμοῖο πεφυσμένον λίμῃσι πολλῶν.
τὸν μὲν ἔπειτ' ἔρριψεν ὑπὸ ἑσσοῦ χερσὶν ἄλυσαν,

Paurosamente gemette, n'urlò tutta intorno la roccia;
atterriti balzammo indietro: esso il tizzone
strappò dall'occhio, grondante di sangue,
e lo scagliò lontano da sé, agitando le braccia.

Odissea IX 395-398

Non deve suscitare nessun stupore, né tantomeno nessuna reazione di sdegno questo odio omicida che spinge il figlio a voler evirare il padre, pur di poterlo allontanare dalla madre, non soltanto perchè si tratta di un semplice desiderio partorito dall'angoscia, una forma di difesa che ha un carattere fittizio, puramente psichico, e che muove tuttavia da una pulsione inconscia particolarmente virulenta, ma soprattutto perchè si tratta di un evento che ha pure un fondamento "storico", realmente accaduto, dal momento che in maniera verosimile delle lotte spietate si verificarono già nei primordi, producendo nella psiche collettiva tracce mnestiche indelebili; quei conflitti probabilmente si ripeterono per millenni, all'interno delle orde originarie, dominate da un padre terribile feroce dispotico, il quale rivendicava per sé l'assoluto dominio sull'intero gruppo, in particolare sulle femmine, mogli o figlie che fossero, mentre puniva i figli quando, divenuti adulti, si ribellavano minacciando così il suo strapotere ed egli, allora, con una crudeltà implacabile, li castrava e li espelleva dal gruppo o li uccideva per poi divorarli, come anche i ripetuti casi di antropofagia nella vicenda del Ciclope lasciano intendere.

Echi di queste vicende brutali che hanno un fondamento reale per la ricerca analitica, verificatesi in tempi immemorabili, difficili da individuare nello schema diacronico dell'evoluzione del genere umano, troviamo non solo negli strati più profondi dell'animo umano intrisi e ricolmi di una bruciante angoscia regressiva, in virtù dello sguardo temerario che Freud ha saputo gettare in quelle remotissime scaturigini, bensì anche nei miti e nelle leggende elaborate in epoche arcaiche e che sono pervenute fino a noi: "non si può non rammentare a questo proposito un antichissimo frammento della mitologia greca, che racconta come Crono, il vecchio dio padre, ingoiasse i figli e volesse divorare anche il più piccolo, Zeus: questi però, salvato dall'astuzia materna, più tardi evirò il padre"¹¹.

Torniamo ora al nostro compito per prendere nuovamente in considerazione la sequenza della triplice simbologia sessuale, il lungo bâtonnet in posizione diagonale, quello minore in posizione pressoché orizzontale ed infine quello verticale su cui è innestato l'uccello, come se si trattasse della traduzione pittorica di un desiderio represso del piccolo che qui, infatti, ottiene, a causa di questo enunciato mitografico, il ripristino di un frammento importante del materiale affettivo dell'infanzia: il desiderio di possedere il grosso fallo paterno per potere amare la madre con eguale ed appassionato trasporto, così come gli era toccato di percepire nottetempo, nei primi anni dell'infanzia, quando veniva brutalmente allontanato dal grembo materno per fare posto alle pretese erotiche di un padre gigantesco e dispotico non disposto, in quelle circostanze, a tollerare la presenza di un figlioletto ingombrante.

Le connessioni, peraltro, di questa allucinazione pittorica con la vicenda di Odisseo che acceca-evira Polifemo sono molteplici: si tratta in effetti del medesimo contenuto latente (il piccolo figlio, il padre gigantesco e mostruoso, qui il giavello*to opera sul pene mentre là il palo grava sull'occhio che è comunque un sostituto sessuale, le caverne in entrambi i casi sono simboli materni, etc.). anche se l'inconscio di chi ha dato vita all'immaginario mitologico, elaborato poi da Omero che certamente si è sentito in sintonia con quelle compulsioni ancestrali, ha operato delle deformazioni in misura relativamente differente rispetto al lavoro svolto dalla psiche inconscia del

nostro eroe, il quale, ripetiamo, resta del tutto ignaro del significato latente del iconografico che viene via via elaborando e che rimane comunque sovradeterminato dai moti compulsivi arcaici.

Dunque il genitale del succedaneo paterno deve essere da noi concepito come quella della libido, un'energia amorosa straordinaria che il protagonista, in questo suo delirio pittorico, intende catturare per appropriarsi poi in forma esclusiva dell'oggetto primario.

Si potrebbe sollevare qualche eccezione o perplessità riguardo alla frequenza con la quale si accampano e si affollano in questa indagine gli elementi sessuali, tuttavia è facile fugare ogni forma di imbarazzo se, come abbiamo già avuto modo di rilevare, consideriamo che sessualità ed affettività coincidono e se teniamo nel debito conto anche la seguente riflessione: mentre la sessualità infantile ha un carattere diffusivo ed interessa pertanto molteplici zone erogene del corpo, quella adulta invece viene strutturarsi in prevalenza nell'apparato genitale, in funzione dell'attività riproduttiva, così che il nostro eroe, nel momento stesso in cui conferisce espressione poetica alle pulsioni, elabora delle fantasie regressive che vanno a sommuovere un impulso affettivo smisurato, quello infantile, attivando però in termini fantasmatici quelle funzioni sessuali specifiche dell'uomo adulto.

Queste non a caso presiedono in misura sovrabbondante non solo alla produzione parietale, ma sono altresì adombrate in tutte quelle espressioni artistiche che hanno dato lustro alle diverse civiltà, reputate da tutti un prezioso retaggio da salvaguardare e trasmettere alle generazioni future.

Questa annotazione può rivelarsi non inopportuna se ci conforta nell'accreditare l'interpretazione delle cavità naturali, sottostanti alla sequenza iconografica, alla stregua di una simbologia vulvare, muliebre, dai tratti spiccatamente materni; in effetti il legame incestuoso viene realizzato in virtù della presenza del giovane rinoceronte, immagine filiale, succedaneo del nostro piccolo protagonista, la cui coda, un manifesto simbolo fallico, si eleva e si erige turgida per consentire il versamento dell'urina, che qui però designa il liquido seminale, il quale può così cadere e penetrare facilmente nella cavità materna. Non dobbiamo per di più scordare il fatto curioso che, quando il rinoceronte vuole delimitare il territorio di propria pertinenza, riversa sull'area interessata spruzzi di urina, secondo un rituale che gli zoologi hanno oramai da diverso tempo assodato; questo rilievo evidenzia un aspetto che si attaglia molto bene al complessivo significato latente del dipinto che intende emarginare ed escludere il fantasma paterno dalla zona in cui culmina l'azione principale della sequenza istoriata.

Ora, noi sappiamo grazie alla interpretazione dei sogni che ogni escreto del corpo, lacrime sudore urina saliva etc., può designare l'emissione del seme virile; ed infatti nel nostro caso le gocce sono sì allusive al flusso spermatico diretto verso il genitale materno, tuttavia possiamo anche riconoscere nella loro rigida simmetria le sorprendenti modalità operative dell'Es che condensa e trasmuta con abilità gli elementi di cui dispone, pur di raggiungere il fine desiderato, senza tuttavia allarmare l'istanza superegoica.

Ebbene, innanzitutto la triplice coppia delle gocce riproduce e ripete ossessivamente lo schema triadico già predisposto dalla simbologia ternaria delle zagaglie, non solo, ma la triade così reiterata, e duplicata nel caso delle gocce, riveste

un significato allegorico che richiama decisamente il genitale maschile, e pertanto il protagonista può inconsapevolmente mettere in campo tutta la sua straordinaria energia libidica, senza peraltro destare alcun sospetto nella immagine paterna, la quale è sostanzialmente assente, vittima dell'accorta strategia dell'Es.

Infatti, mentre in prossimità del grande bisonte le immagini falliche che affiorano sulla sagoma del protagonista steso a terra sono marcatamente orientate verso l'alto, qui, nella fase cruciale e più pressante della vicenda, tutti i simboli sessuali sono invece diretti verso il basso, verso il genitale materno.

Va da sé che l'utilizzo di una serie tanto ricca di trasmutazioni, di simboli, di allegorie e di traslati è propiziato dall'intervento di una forza psichica censoria, la quale inorridisce dinanzi alla prospettiva della consumazione di un atto fortemente trasgressivo della morale comune, evidentemente anche presso i gruppi dei Maddaleniani l'orrore per l'incesto era già stato introiettato nelle coscienze, a seguito di lotte di feroce efferatezza esperite dagli arcantropi, nel corso di una vicenda plurimillennaria, per assicurarsi il dominio all'interno dell'orda primordiale; si tratta dunque di una istanza inibente che mette in opera svariati tentativi per nascondere, alterare, deformare tutti gli indizi che potrebbero viceversa denunciare l'atto amoroso di natura incestuosa, il quale però, non dimentichiamolo, si verifica soltanto in un ambito psichico, illusorio, fittizio, fantasmatico, anche se produce un benefico sollievo.

Purtuttavia abbiamo anche avuto l'opportunità di osservare come pure l'Es si adoperi per attivare tutti gli accorgimenti possibili onde poter raggiungere l'obiettivo prestabilito, l'amore esclusivo della madre, nonostante l'opposizione delle forze repressive: si tratta, in sostanza, della versione pittorica di un residuo del materiale affettivo che l'autore riesce inconsapevolmente a rianimare per realizzare finalmente l'appagamento di quelle pulsioni non mai prima soddisfatte e che ora possono, perlomeno in termini illusori, fissarsi sull'oggetto primario rimasto troppo a lungo precluso alle sue richieste desiderative.

Scopriamo così, inopinatamente, un fatto molto singolare, cioè il Super-io e l'Es compiono le medesime operazioni psichiche per raggiungere finalità contrapposte, il loro antagonismo alla fine è produttivo di una similarità di artifici operativi: da questa vivida conflittualità, in analogia con il mondo dei sogni e delle fantasie inconse, provengono anche le stranezze, le bizzarrie e pure lo splendore di innumerevoli capolavori che riescono sempre, con il loro fascino, a catturare il nostro appassionato interesse.

Questo accade di certo anche all'interno dell'enunciato pittografico, che scaturisce dall'universo maddaleniano, sul quale peraltro confidiamo di avere aperto uno spiraglio che potrà consentire, in seguito, agli studiosi delle varie discipline che si occupano della preistoria, di gettare un fascio di luce sempre più ampio.

Le conclusioni alle quali siamo pervenuti, grazie all'analisi della scena del pozzo di Lascaux, sono varie e di diversa natura.

In primo luogo, abbiamo potuto, lungo l'intero percorso interpretativo, renderci conto dell'importanza che potrebbe assumere la disciplina freudiana, al fine di acquisire una maggiore conoscenza del passato arcaico, là dove sia però possibile disporre dei prodotti ammirevoli che la psiche umana è in grado di creare, in particolari frangenti di forte trepidazione.

Più volte André Leroi-Gourhan ha accennato, non senza ombra di perplessità, alla relazione forse ai tentativi maldestri compiuti in precedenza, alla prospettiva che la scienza del profondo potesse fornire una preziosa collaborazione alla conoscenza della preistoria; noi abbiamo sempre accolto con simpatia siffatte opinioni ed abbiamo affrontato con fiducia il non facile compito, per altri rispetti stupendo, di addentrarci nella selva oscura di un passato tanto remoto, onde fornire qualche apprezzabile contributo alla ricerca.

Soltanto lo studio assiduo di lavori autorevoli e condotti con rigore, come le opere di André Leroi-Gourhan, Emmanuel Anati, Denis Vialou, ha reso possibile questo nostro approccio analitico alla produzione artistica del Paleolitico.

La psicoanalisi può pertanto, per il ruolo che le è stato riconosciuto nell'ambito delle scienze umane, dimostrare che le pulsioni affettive inerenti al rapporto tra il piccolo figlio ed il nucleo parentale sono già nel Maddaleniano, circa due decine di millenni or sono, in tutto simili a quelle dell'uomo dei nostri giorni, anche se non è nota l'esatta organizzazione familiare di quei gruppi: nell'inconscio dell'uomo preistorico è già attivo peraltro il materiale arcaico, di provenienza filogenetica, che le lontananze primordiali hanno consegnato all'homo sapiens, determinandone la condotta, al fine della formazione di un nucleo familiare dominato sempre da un padre forte e geloso del suo possesso muliebre, che i nuovi nati non dovevano assolutamente compromettere.

In secondo luogo, possiamo registrare la tendenza da parte di taluni individui di rifugiarsi nelle profondità delle caverne per dare libera espressione alle compulsioni erotiche per il solito inibite, delle quali presumibilmente percepivano in maniera confusa la natura trasgressiva, così che solo in un recesso occulto e tenebroso potevano innalzare, in termini pittorici, un inno d'amore all'oggetto che nella realtà doveva fatalmente restare a loro precluso.

All'interno degli antri, comunque, si poteva placare quell'angoscia che sovente impediva loro di operare con il necessario vigore e con una coraggiosa determinazione, nella quotidiana pratica venatoria.

Con il sostegno di queste indicazioni, potremmo anche azzardare l'ipotesi che l'homo sapiens perviene alla realizzazione di encomiabili espressioni artistiche proprio nel momento in cui gli è preclusa, in forza di un divieto riconosciuto ed accettato da tutti gli appartenenti al gruppo, la possibilità di un rapporto sessuale con le donne-madri del clan; nel tempo in cui, viceversa, questa costrizione non era in vigore tra i paleantropi, forse ancora nel Paleolitico Inferiore, parecchie sue energie sia psichiche che fisiche sarebbero state impegnate nelle lotte feroci per il possesso delle donne che erano sottoposte alla prepotente e brutale condotta di un tiranno, il maschio più anziano del gruppo che si appropriava di tutte le femmine e castigava o scacciava i giovani, inclusi i suoi figli.

Nell'oscurità dei primordi proietta un sorprendente bagliore la congettura di Freud, che ipotizza un'alleanza dei fratelli per spodestare il crudele tiranno dell'orda, si sarebbe così consumato a più riprese ed in epoche del tutto inesplorate, nel corso dei millenni, il patricidio originario che ha lasciato tracce profondissime nell'umanità intera, segnata e lacerata da un bruciante senso di colpa che, spesso, anche le rappresentazioni religiose lasciano trasparire.

Dopo la tragedia dell'uccisione del padre primigenio, onde evitare il ripetersi di lotte spietate e per rintuzzare il rimorso che tormentava gli animi, i fratelli insediarono l'animale totemico in qualità di sostituto paterno, al quale riservare un tributo di onore e di totale sottomissione, e nel contempo venne istituita la pratica dell'esogamia, che evitasse il ripetersi delle occasioni che avevano scatenato quelle violenze orrende.

Se quindi in precedenza nessuno degli individui che costituivano il gruppo primordiale poteva esimersi dal sostenere duelli furibondi per accoppiarsi ad una donna verso la quale lo sospingeva un'attrazione molto forte, lotte combattute con una ferocia spietata, così che non era a lui consentito un ripiegamento nostalgico, di natura coatta e struggente, sull'oggetto d'amore della propria vita infantile, ora invece, insediato l'animale totemico ed introdotto l'istituto dell'esogamia, soltanto l'attività artistica aveva il potere di soddisfare, anche se in un ambito meramente psichico e virtuale, gli impulsi sessuali prodotti dall'amore bruciante per la madre mnestica dell'infanzia.

Se questa congettura potesse avere un fondamento, l'attività artistica verrebbe a coincidere con un indubbio progresso degli antropiani lungo il cammino che conduce alla civiltà, per il fatto che le espressioni artistiche potevano sancire la rinuncia reale alle lotte per rientrare in possesso della propria madre biologica e l'accettazione della volontà del padre, attraverso il riconoscimento delle norme preclusive imposte dall'animale totemico.

Il prodotto artistico si configurerebbe, dunque, come un sostituto residuale delle effusioni edipiche.

Del resto molti rituali che assecondano il passaggio all'età puberale e varie celebrazioni iniziatiche che sanzionano l'ingresso degli adolescenti nell'universo degli adulti, presso le civiltà tribali, si possono interpretare con questa stessa chiave, a motivo del fatto che essi vanno ad interessare ed a sommuovere lo strato delle affezioni edipiche che tanta parte hanno avuto nella evoluzione del genere umano¹².

In terzo luogo è possibile intravedere in queste manifestazioni pittoriche anche la via che conduce ad una progressiva organizzazione delle rappresentazioni religiose, con l'insediamento e con l'elevazione al rango divino di una formidabile figura fantasmatica, nella quale pare si possano compendiare tutte le attribuzioni del sacro, anche quelle di segno opposto: per comprendere questo dettaglio è sufficiente prendere in considerazione il ruolo ambiguo di Yahweh, ora vendicativo e terribile, ora amorevole e benigno.

Intendiamo con questo sostenere e convalidare l'identificazione del fantasma paterno, che nasce non solo in ambito ontogenetico ma che è anche frutto di una eredità arcaica, con quello di un essere forte, minaccioso, terribile, ma anche premuroso e protettivo, al quale saranno in seguito riconosciute ed assegnate tutte quelle funzioni che l'impotenza degli uomini avrebbe comunque saputo, successivamente, accreditare ad un essere supremo: la credenza di una siffatta divinità onnipotente, infatti, poteva permettere agli uomini primitivi di superare le limitazioni e le inibizioni, che le difficoltà dell'esistenza e le frammentarie ed insufficienti conoscenze del mondo esterno allora, più che non oggi, necessariamente comportavano.

Si può pensare che proprio gli autori di quegli ammirevoli bestiarî assumessero piano piano anche la funzione di gestire le diverse espressioni del numeroso, in virtù del fatto che gli impulsi di desiderio che muovevano dagli strati più profondi della psiche potevano trovare un soddisfacimento molto ambito, tanto nelle allegorie istoriate sulle pareti delle spelonche, quanto nelle presumibili manifestazioni canore e musicali osannanti all'onnipotenza ed alla magnanimità di una possente e minacciosa deità che si voleva propiziare, un essere fantasmatico riconducibile, per diversi tratti, alle tracce mnestiche della imago paterna.

Questa gioia effusiva avrebbe saputo anche lenire l'angoscia ed attenuare l'ardore delle richieste pulsionali dell'intero clan di appartenenza, fenomeni che possiamo riscontrare, all'interno delle primitive organizzazioni tribali, nei rituali che si celebrano in onore dell'animale totemico.

Da tutto questo è possibile arguire che nel complesso edipico si trova la radice del sentimento religioso, secondo le ricostruzioni teologiche che Freud espone in Totem und Tabu, congetture che verranno poi riprese e sostenute con argomentazioni ancora più solide negli scritti della maturità e che qui sono state ampiamente utilizzate¹³.

Da ultimo vorremmo introdurre, incoraggiati dalle risultanze della nostra incursione esplorativa, qualche nota sulla tecnica compositiva dell'Arte Parietale, di cui il pannello preso in esame è senza dubbio alcuno un eccellente paradigma.

Secondo il nostro parere, le immagini istoriate negli specchi, quando la loro stesura è sincrona, formano gruppi di figure, in prevalenza zoomorfe, che sono in intima connessione fra di loro; non solo, la lettura deve anche tenere conto della struttura morfologica dell'intera parete rocciosa e forse anche di tutto l'anfro, perché si tratta di parti non accessorie bensì essenziali dell'intera scena rappresentata.

Inoltre, per comprendere meglio il senso della collocazione delle figure, spesso strana e solo apparentemente caotica, occorre interpretare l'intera scenografia come se fosse una formazione onirica dove gli attori spesso non poggiano su un piano reale ma levitano bensì in uno spazio sospeso, come accade appunto alle figure fantasmatiche che popolano i nostri incubi notturni, sovrapponendosi o condensandosi e dislocandosi secondo le tecniche del processo primario.

E ancora, come abbiamo già avuto modo di rammentare, i piccoli dettagli, quei segni in apparenza trascurabili, svolgono al contrario un ruolo spesso decisivo, per poter leggere correttamente l'intera vicenda nella quale essi sono sempre opportunamente inseriti, siano essi stati elaborati dall'autore stesso in sede di esecuzione del testo pittografico, oppure siano essi stati introdotti da altri come inserti aggiuntivi.

Infine, anche se in talune raffigurazioni la sessualità sembra tacere, la sovrabbondanza dei suoi traslati nelle opere del Paleolitico lascia intendere che si tratta di una produzione dove, in realtà, vengono sempre affrontate tematiche affettive e vengono, perdipiù, coinvolte in forme perspicue quelle tensioni psichiche che, per il vero, sono sempre state, sull'intero pianeta, alla base delle più grandi opere artistiche che le disparate civiltà hanno saputo realizzare, considerate nondimeno alla stregua di un retaggio preziosissimo da salvaguardare e da consegnare integro alle epoche successive.

Introduciamo pertanto, a titolo esemplificativo, il confronto fra l'Arte Parietale ed un'opera di Leonardo, la grande pala che riproduce l'Adorazione dei Magi, conservata negli Uffizi di Firenze; l'analisi comparativa non vuole, in questa sede, superare i limiti di una lettura tesa soltanto ad evidenziare alcune sorprendenti analogie.

Innanzitutto anche questa complessa opera di Leonardo deve essere considerata, secondo la nostra interpretazione analitica, come una trascrizione pittorica dell'infanzia del pittore toscano, un residuo di quel materiale affettivo, all'interno del quale si sono scatenate delle turbolenze di particolare intensità, indotte nel caso di Leonardo dalla condotta abbandonica della madre biologica, Caterina, la povera inserviente costretta poi da Ser Piero, il padre carnale, ad affidare il loro piccolo nato alla giovane sposa Albiera, che lo allevierà amorevolmente, ma che sarà di lì a poco purtroppo ghermita da morte prematura.

Ora, l'assieparsi delle immagini in prevalenza paterne che circondano il protagonista posto in grembo alla madre, la presenza inoltre di numerosi cavalli che si impennano e si confondono tra la folla degli astanti, richiamano senza particolari difficoltà l'accumulo impressionante delle molteplici figure zoomorfe che possiamo osservare, per esempio, sulle pareti di Niaux, oppure a Les Trois Frères.

Anche le mani evidenziate con particolare cura paiono svolgere la stessa funzione di quelle, numerosissime, istoriate negli antri di tutti i continenti. Perdi più i simboli sessuali sia maschili che femminili sono ampiamente rappresentati. Insomma, la matrice psichica comune a queste differenti scene, siano esse istoriate sulle pareti e sulle volte degli specchi, oppure sulle tavole di una pala, pare non dare adito ad alcuna perplessità in merito alla loro connotazione edipica, anche se il divario di tempo che separa le esecuzioni è di svariati millenni.

Evidentemente Leonardo può attingere al copioso repertorio della mitologia cristiana, là dove i Maddaleniani invece potevano utilizzare un altrettanto vivido immaginario imperniato sul mondo faunistico, all'interno del quale era loro consentito di evocare animali giganteschi che, presumibilmente, non erano più presenti sul territorio, o se ne erano temporaneamente allontanati, ma che tuttavia potevano assumere il ruolo di leggendari protagonisti nei racconti di antiche vicende venatorie, che gli antenati avevano esperito, magari in termini eroici, e che poi erano state rimemorate presso le generazioni successive.

In un altro capolavoro dell'Arte Rinascimentale possiamo rintracciare considerevoli corrispondenze con i lavori dell'Arte Parietale. Si tratta dell'imponente affresco realizzato da Michelangelo sulla parete della Sistina, il Giudizio Universale, al di sopra dell'altare.

In un vortice apocalittico si addensano grovigli di corpi umani, sospesi in uno spazio solo apparentemente confuso, ma che riflette invece un ordine che aderisce intimamente ai pensieri latenti dell'inconscio dell'autore: anche qui pare allo spettatore di muoversi in un ambito onirico, dove reclamano il proprio soddisfacimento gli impulsi edipici dell'artista fiorentino, che sopprime volutamente la figura del padre e si identifica con il giovane eroe, immerso nel grembo di una madre dolcissima, al centro della composizione, figura che riproduce l'immagine mnestica della donna che l'ha

partorito e trastullato, mentre è nel contempo attorniato da una miriade di simboli sessuali e di traslati, che evocano ed isolano il fantasma dell'evirazione.

Se sostituissimo alle figure dell'immaginario cristiano quelle del simbolismo maddaleniano, otterremmo degli esiti artistici dalla sorprendente affinità con le scene istoriate sulla volta di Altamira o nei corridoi di Lascaux.

BIBLIOGRAFIA

ANATI E., 1983. Gli elementi fondamentali della cultura. Milano. Jaca Book
1989. Origini dell'arte e della concettualità. Milano, Jaca Book
1995. Il museo immaginario della Preistoria, Milano, Jaca Book

DARWIN C., 1972. L'origine dell'uomo e la selezione sessuale, Roma. Newton Compton

FREUD S., 1969. Totem e Tabù, Torino. Boringhieri
1969. Introduzione alla psicoanalisi. Torino, Boringhieri
1973. L'interpretazione dei sogni. Torino, Boringhieri
1977. L'uomo Mosè e la religione monoteistica, Torino, Boringhieri

GRAZIOSI P., 1987. L'arte dell'antica età della pietra, Firenze, Le Lettere

LEROI-GOURHAN A., 1977. Il gesto e la parola, Torino. Einaudi
1980. I più antichi artisti d'Europa, Milano. Jaca Book
1986. Le radici del mondo. Milano, Jaca Book
1991. Dizionario della Preistoria. Torino, Einaudi
1993. Le religioni della Preistoria. Milano. Adelphi
1993. Il filo del tempo. Firenze. La Nuova Italia

REIK T., 1977. Il rito religioso. Torino. Boringhieri

SEGAL H., 1987. Introduzione all'opera di Melanie Klein. Firenze. Martinelli
VIALOU D., 1992. La Preistoria. Milano. Rizzoli

¹ Cfr. A. Leroi-Gourhan. I più antichi artisti d'Europa. Jaca Book, Milano. 1980. p. 29

² Questi fondamenti della psicoanalisi si possono rintracciare nell'opera freudiana *Traumdeutung* composta negli ultimissimi anni del secolo scorso ed edita nel 1900.

³ Oltre agli scritti di Melanie Klein editi da Boringhieri, è possibile stabilire un primo approccio al suo pensiero ed alle sue ricerche attraverso il lavoro di H. Segal. Introduzione all'opera di Melanie Klein. Martinelli. Firenze.

⁴ Vd. M. Ghezzi. Il motivo dell'incesto nei Promessi Sposi. Riva, Besana Brianza. 1994

⁵ P. Graziosi. L'arte dell'antica età della pietra. Le Lettere. Firenze. 1987. pp. 180-181.

A. Leroi-Gourhan. op. cit., p. 58

D. Vialou. La preistoria. Rizzoli. Milano. 1992. P. 319.

J. Campbell. Il volo dell'anitra selvatica. Mondadori, Milano, pp. 122-124

⁶ Vd. A. Leroi-Gourhan. op. cit., p. 58

⁷ Cfr. E. Anati. Il museo immaginario della preistoria. Jaca Book. Milano. 1995. Per il vero questa suddivisione è già presente nell'opera dello stesso autore: Origini dell'arte e della concettualità. Jaca Book. Milano. 1989, tuttavia in questo lavoro ricorre un più ricco corredo iconografico che comprova la congruità della classificazione

⁸ Scrive Freud: "Ciò che oggi è legato simbolicamente, in epoche remote era probabilmente legato da identità concettuale e linguistica. Il rapporto simbolico sembra un residuo e un contrassegno dell'identità di una volta. Si può qui osservare che la comunione simbolica in numerosi casi va oltre quella linguistica...": *Traumdeutung*. Boringhieri, Torino, 1973, p. 325.

⁹ Cfr. A. Leroi-Gourhan. Le eligionidella Preistoria. Adelphi, Milano, 1933. p. 113.

¹⁰ Vd. la tesi del Dott. Marina Cazzaniga. Interpretazione psicoanalitica del mito omerico del Ciclope, presso l'Istituto di analisi Immaginativa della Scuola superiore di Formazione in Psicoterapia e Psicosomatica di Cremona, Anno accademico 1991-1992

¹¹ Citazione tratta da Freud, Opere. Boringhieri. XI, 560: questa fa riferimento alla Teogonia di Esiodo (vv. 176-184) e sovrappone e condensa due vicende separate, quella di Urano e quella di Crono. come se si trattasse di un unico episodio.

¹² Vd. Theodor Reik. Il rito religioso. Boringhieri. Torino. 1977.

¹³ Qui si fa riferimento soprattutto al saggio: L'uomo Mosè e la religione monoteista. Boringhieri. Torino. 1977.

**PREHISTORIC AND TRIBAL ART:
COMMENTS ON CONCEPTS WITH FOCUS ON INDIA**

GHOSH Asok, Calcutta, India

Summary - Riassunto

Prehistoric art made a breakthrough immediately after its discovery. On the other hand, tribal art had practically nothing to do with discovery, *senso stricto*. The latter was already very much in existence, but seldom any attention was paid to it. In course of time, through ups and downs, both forms of art, prehistoric and tribal, have gained status and entered within the fold of academic. This has given rise to systematisation with logistic and technological precision. Albeit, more works have been carried out on rock art than tribal art, the reason for such imbalanced selection is not really known, nor spelt out.

Tribal art and rock art are provided with basic commonness. The major difference between these two sets of art may be indicated with regard to disproportionate quantum of information - more with tribal art and least with rock art. But from various kinds of considerations, the distinction between the two sets of art is revealed from chronology, spatial coverage, technology of reproduction, motifs and style, ideas and beliefs. In case of tribal art, a great part of information may be culled directly. But with rock art, such information are mostly speculative or conjectural. This specific point has seldom been endeavoured to clear out in apt form.

For proper clarification of the problem, it is suggested to find out the temporal spectrum, of both rock art and tribal art. With such exercise, the upper and lower limits of both the sets of art may be identified. Both the specific points on respective sets of art are to be compared in details. Processes are carried out, for understanding the genesis of rock art and the development of tribal art and to determine the spectrum of continuum.

ARTE RUPESTRE IN AFRICA E IN EUROPA
TRA IL 10° MERIDIANO W E IL 40° EST
CONFRONTI TRA I VARI SITI

GRISERI Carlo, Centallo (CN), Italy

E' molto interessante il confronto tra le varie zone di Arte Rupestre comprese nella fascia del Globo tra il 40° Meridiano Est e il 10° Ovest, comprensive dei territori dei Continenti sia Europeo che Africano.

Andando alla ricerca di paralleli tra le varie zone, si nota che in quella fascia è molto predominante, quando non è esclusiva, un'Arte Rupestre figurativa, realistica e descrittiva su quella simbolica, geometrica ed astratta.

Va considerato inoltre che la parte centro-meridionale dell'Africa, oltre che averci dato i primi reperti dell'Uomo primitivo di due e tre milioni di anni fa, va pure ritenuta la culla dell'Arte Rupestre.

SEGNOTAMENTE LA TANZANIA Centrale, con una sequenza di oltre quarantamila anni (forse la più lunga sequenza cronologica nella storia dell'Arte Rupestre) e la registrazione di oltre trecento siti con un migliaio di grotte e centinaia di migliaia di raffigurazioni, è considerata la Terra che ci ha dato le prime manifestazioni di quell'Arte; diffusa di là alle altre parti del Continente Africano, e poi all'Asia e all'Europa.

Prenderemo quindi a trattare per prima della Tanzania come la Terra che ci dà in un lunghissimo ciclo l'Arte Rupestre più antica.

Qui, in una ristretta zona compresa nel triangolo segnato dalle cittadine di Shinyanga - Arusa - Dodoma, sono concentrate una ventina di aree con siti di Arte Rupestre con i caratteri di arcaicità: anche se quelle raffigurazioni sono spesso disturbate da sovrapposizioni più recenti.

Così da nord a sud, le località di Manga, Isanzu, Kitulu, Kisese, Masange, Musia, Kintasi, Sanga, e varie altre località a sud di Kondoa sono siti o aree con più siti d'Arte Rupestre.

Nei più antichi, le "Pitture dei Cacciatori arcaici" raffigurano massimamente animali isolati e statici (per lo più elefanti e giraffe) di dimensioni assai grandi, in tinta marrone con varie gradazioni, bianco, di rado in al-

tre tinte, coi contorni ben segnati.

Le rare figure umane sono di solito molto stilizzate e lunghe, formate da linee o da fasci di linee verticali parallele, con ricche e abbondanti capigliature o copricapo che nascondono il volto (che non viene comunque quasi mai raffigurato).

Le più arcaiche sono statiche; le successive, più raffinate e in movimento, sono impegnate in scene di caccia con bastoni, archi e frecce, trappole e lacci (Kondoa, Kolo, Irangi, Pahi ecc.).

Altre scene si riferiscono alla raccolta spontanea: con ricchezza di elementi vegetali e abbondanza di frutti, in una gaia atmosfera di danze, riti o rappresentazioni di feste, in scene allucinanti come di drogati.

Branchi di animali liberi e scorrazzanti, incuranti dei pericoli della caccia, denotano interesse per la raccolta vegetale, in un vago preludio all'allevamento e alla coltivazione.

Nelle fasi che si riferiscono ai cacciatori più evoluti si hanno scene di caccia organizzata: con figure umane assai piccole in gruppo e in movimento, armate di arco.

Più recenti sono le scene di raggruppamenti di animali forse già addomesticati, con figure umane solitarie che usano armi e strumenti di lavoro come asce e zappe.

Questa fase corrisponde forse già all'insediamento Bantu in Tanzania 2000 anni fa, e oltre.

Troviamo Arte Rupestre figurativa delle fasi Tanzaniane più evolute in tutta l'Africa a sud della Tanzania; nonché abbondanti scene di battaglie che si protraggono fino alle lotte tra Boscimani e Bantu.

Nel Malawi, e in aree a nord della Tanzania, come nel Kenya alle pendici del monte Porr (lago Turkana) e sulle coste del lago Vittoria (a Bwunga, Bucombe e negli isolotti Lolu e Mfangano) troviamo un'Arte Rupestre arcaica del tipo Tanzaniano, con figure umane stilizzate e filiformi sormontate da abbondanti capigliature, affiancate ad animali non stilizzati.

Ma in genere si trova qui Arte Rupestre schematica, geometrica ed astratta: a cerchi concentrici o a raggiera.

Il SAHARA ci dà L'Arte Rupestre più simile a quella della Tanzania.

La sua produzione nelle aree montagnose ci dice che l'immensa distesa di quelle sabbie un tempo era piena di vita.

Le più antiche manifestazioni d'Arte R. si riferiscono al periodo Bubalino, che inizia 7 mila a. C. e ci dà grandi animali (di specie spesso estinte) isolati e statici, destinati a preda di caccia. E' rappresentato da graffiti nelle regioni dell'Hoggar e del Tassili.

Il periodo successivo, delle "Teste Rotonde" (6000 a.C.), ci dà soltanto pitture nel Tassili e nel Fezzan.

Le figure umane, stilizzate (tranne la testa a tutto disegno), abbondano in quelle scene descrittive; non si conosce ancora l'arco, ma solo armi rudimentali. L'attività quotidiana si svolge in scene immaginarie o irreali, con danze e con la partecipazione di spiriti o divinità mostruose, in atteggiamenti spesso allucinanti: scene che si riscontrano pure in Tanzania.

Più ricco di scene descrittive è il successivo periodo Pastorale (6000 a.C.) nell'Hoggar, Tassili, Iforas, Air: espresso con incisioni ovunque, e pitture molto importanti nel Tassili.

Vi si trova attività quotidiana in collettività e con branchi di animali.

Grandi mandrie vagano tranquillamente indisturbate: come già in Tanzania.

Nel periodo Cavallino (1300 a.C.) dal narrativismo descrittivo si passa allo schema colla rappresentazione del cavallo e del carro, anche al "galoppo volante"; e si trovano graffiti in tutto il Sahara.

Alcuni secoli dopo abbiamo il periodo Cammellino: con scene varie, anche di guerra, e scene di vita nomade.

In EUROPA il parallelo dell'arte arcaica africana si trova nell'Arte Paleolitica in grotta, espressa con pitture nelle Regioni Franco-Cantabrica e della Spagna Orientale, ove si contano oltre 170 siti.

Vi sono rappresentati quasi sempre elementi zoomorfi in un buon figurativismo a tutto tondo; senza figure umane (che abbondano invece nella sola grotta di Le Marche). La presenza dell'uomo è espressa dai Lanciastrali che rivelano la sua attività di cacciatore.

Quell'arte compare in Europa 30.000 anni fa.

Ventimila anni dopo, nel periodo Maddaleniano, abbiamo, specialmente in

Dordogna con pitture policrome, un'arte che raggiunge le più alte vette di spontaneità e di freschezza, colla rappresentazione di animali a vivi colori e con maggior cura di particolari e di movimenti.

Arte più arcaica si trova in grotte profonde e buie; più evoluta in grotte abitate dall'uomo.

Si trova arte paleolitica zoomorfa in grotta (fuori dell'area Cantabrica) specialmente in Italia: nella Sicilia occidentale (Levanto, Niscemi, Addaura), e in Puglia (Romanelli, Paglicci). Anche ai Balzi Rossi (Ventimiglia-Mentone) si vede la figura ^{di} un equide.

All'aperto troviamo Arte R. diffusa in molte regioni nel Neolitico: quando vengono abbandonate le grotte come abitazioni per la mutazione del clima. Ma quell'arte si fa viepiù schematica e stilizzata. E' espressa con incisioni e graffiti.

Le tematiche sono legate alla vita e all'attività dell'uomo: così troviamo in Val Camonica rappresentate capanne, in Scandinavia imbarcazioni.

Nell'area ALPINA la Val Camonica annovera il 90% degli esemplari d'arte rupestre delle zone alpine, con le sue 3.000 raffigurazioni in un arco di tempo di 10.000 anni, del periodo Neolitico e seguente. Le figure umane sono rappresentate qui per lo più in un figurativismo schematico.

Grandi complessi di figure occupano vaste aree; vengono rappresentate con due "U" una capovolta e sovrapposta all'altra "A", "U".
Più tardi non mancano scene di lotta con la raffigurazione di armi: scene di danza o erotiche, e ideogrammi.

Nell'area del MONTE BEGO si trovano, in ben 40.000 esemplari, figure umane e zoomorfe schematiche, raffigurate simbolicamente con teste cornute o con sole corna. Le rare figure umane complete raffigurano capi tribù o persone oranti con le braccia alzate, danzanti o intente al lavoro.

Gli animali sono raffigurati, come visti dall'alto, spesso da una sola linea mediana, muniti di lunghe corna.

Due versanti del monte ci danno due tematiche diverse; in quello di Fontanabba è espressa maggiormente la vita e l'attività umana; una di queste caratteristiche è formulata dalle punte dei piedi rivolte in fuori.

Nel versante "Valle delle Meraviglie" è espressa la Divinità e la Morte: qui

le punte dei piedi sono rivolte in dentro. Ma altre caratteristiche segnano queste differenze.

L'Arte R. del monte Bego inizia col Neolitico, e non va oltre l'Età del Bronzo. Mentre in altre località delle Alpi, compresa la Val Camonica, va oltre l'Età dei Metalli; talora arriva fino all'occupazione Romana.

Nella SCANDINAVIA l'Arte Rupestre più arcaica ci dà grandi animali isolati e nei soli contorni, in forme e pose naturali e statiche, come nelle aree già descritte. Si notano anche ferite provocate da bastoni o dardi.

L'arte meno arcaica ci dà uomini intenti alla caccia (o alla pesca) di animali isolati o in gruppo.

In siti più meridionali della penisola l'arte R. è più realistica; ci dà già il culto del sole e riti mitologici o magici, con figure antropomorfe oranti o intente alle attività giornaliere.

Talora sono presentate in forme mostruose, irreali, o con le corna, con capigliature o copricapo strani o enormi, con occhi grandi e sproporzionati: come a personificare gli spiriti o le divinità venerate da quelle popolazioni.

Gli animali sono rappresentati non più coi soli contorni, ma a tutto colore. L'uomo è posto al centro di quelle scene, a differenza del settentrione che presenta come elemento centrale l'animale da catturare.

In alcuni siti della Svezia un'Arte più recente rappresenta gli animali con varie figure nel loro interno, come se fossero radiografati.

Nel Bohustan (a nord di Göteborg), regione assai ricca di graffiti, troviamo un'Arte R. arcaica e statica associata ad una più recente, più scenografica e dinamica; con strumenti da taglio (asce e coltelli), musicali (trombe), e da guerra (lance e scudi): assai simile all'Arte Rupestre delle Alpi dell'Età del Bronzo.

Una particolare attenzione va rivolta ai graffiti preistorici siti presso la cittadina di ALTA nella Norvegia settentrionale, scoperti solamente nel 1973, proclamati dall'UNESCO monumento internazionale della Scandinavia.

Il sito si estende su di un lastrone di roccia levigato dai ghiacci che sovrasta il Fiordo nella "Baia delle Foche" (Hjemmeluft Jepmaluokta); si trova poco distante da Capo Nord, la punta più settentrionale d'Europa.

Quei graffiti, in circa 3000 esemplari, di dimensioni da 5 a 50 centimetri ciascuno, si trovano in numerose scene o vignette sparse su poche migliaia di metri quadrati in una striscia molto ristretta di costa, ad un'altitudine che va da 8 a 25 metri sul livello del mare.

Sebbene queste vignette siano molto vicine fra di loro, risultano eseguite in un arco di tempo che va da 6200 a 2500 anni fa; furono incise sulla roccia che man mano emergeva dai ghiacci, da popolazioni molto anteriori ai Lapponi, le quali, favorite dalle condizioni ambientali create dalla corrente del Golfo che spinge alle latitudini sub-polari le tiepide acque tropicali, giunsero (forse ad ondate successive) in quel fiordo insediandosi sulla costa; vi costruirono capanne di cui si vedono tutt'ora le tracce, con i residui di scheggiatura dei pochi attrezzi scoperti sino ad ora: punte di lance e di frecce, coltelli dalla strana forma a stivale, che si vedono in un piccolo museo poco distante.

Gli esemplari di Graffiti sono distribuiti a diversi livelli; i più antichi, posti più in alto in quanto eseguiti sui tratti di roccia emersi per primi dai ghiacci. (raggiungibili con apposite scale fissate alla roccia) rappresentano animali isolati.

Più sotto si vedono animali in branchi, persone intente alla caccia o alla pesca con attrezzi ora rudimentali, ora sofisticati (bastoni, lance, archi, trappole, barche); animali (renne, alci, orsi) raffigurati di profilo, in atteggiamento statico o in movimento, sovente sono disegnati i soli contorni del corpo. Di alcuni è dipinta a pieno disegno la testa o la parte anteriore del corpo, e a soli contorni o a strisce la parte posteriore; altre volte è dipinto tutto il corpo dell'animale. Le scene si riferiscono all'attività di cacciatori e di pescatori dell'Età della Pietra in varie fasi di evoluzione: dalla caccia isolata con armi rudimentali o con trappole singole ad un solo animale, si passa all'organizzazione della caccia in gruppo con lance, archi e sistemi di recinzione a trappola dove vengono spinti i branchi di animali. (Recinzioni chiamate poi "Corail", adottate nei millenni successivi dall'indigeni dell'Antartide; tutt'ora usate dai Cukci, eredi degli Eschimesi della Siberia orientale, per ammassare branchi di renne).

ben descritta è pure la caccia ad uccelli piuttosto grandi.

Così dalla pesca singola con piccole reti manuali si passa alla pesca di gruppo con barche dapprima rudimentali, ma già atte ad inseguire e catturare pesci di grossa taglia, uccelli acquatici ed altri animali rappresentati mentre cercano di fuggire nuotando.

Altre barche, più rifinite, presentano la prua scolpita a forma di teste zoomorfe: forse trofei di caccia o simboli rituali.

Oggetti non meglio identificati a forma di "T" che vengono issati a bordo, fanno distinguere il capo-gruppo o forse sono anche qui simboli rituali; tali prue così scolpite presentano peraltro una singolare somiglianza con le future imbarcazioni o "drakars" dei Vichinghi.

Si vedono pure simboli della fertilità e della fecondità, sempre naturalistici, rappresentati da donne o da animali in evidente stato di gravidanza, che si trovano per altro in molte altre località. Non si vedono in questo Sito le figure simboliche di sole corna o di teste cornute umane o zoomorfe che si vedono in altri siti (come nelle nostre Alpi: sul monte Bego ed in Val Camonica).

E' interessante notare che l'arte rupestre di Alta ha carattere nettamente naturalistico e figurativo; e alcune scene di caccia che raffigurano piccoli uomini stilizzati a caccia di animali in proporzioni molto più grandi e non stilizzati, rassomigliano ad altre scene venatorie e pastorali, dalle stesse caratteristiche, di siti di Graffiti figurativi del Nord e del Sud del continente africano, nonché della Tanzania centrale.

Sono degne di nota le raffigurazioni di grossi branchi di animali liberi e scorrazzanti sia nel Sito di Alta che in altri territori africani. Questi animali, sebbene insidiati dai cacciatori, ci parlano di un grande amore per la natura e per la vita libera, e dell'abbondanza che tiene lontana la carestia e la fame in paesi dove questi flagelli sono rari.

Sul lato ovest del Sito di Alta, a 18-20 metri sul mare, si nota un tipo particolare d'incisione a pieno disegno (e non colorate) di animali non coinvolti in scene di caccia come in altre raffigurazioni, ma tranquillamente vaganti o intenti alla ricerca di cibo; caratteristiche che si riscontrano pure in Siti d'arte rupestre sul lago Onega in Russia, e in nu-

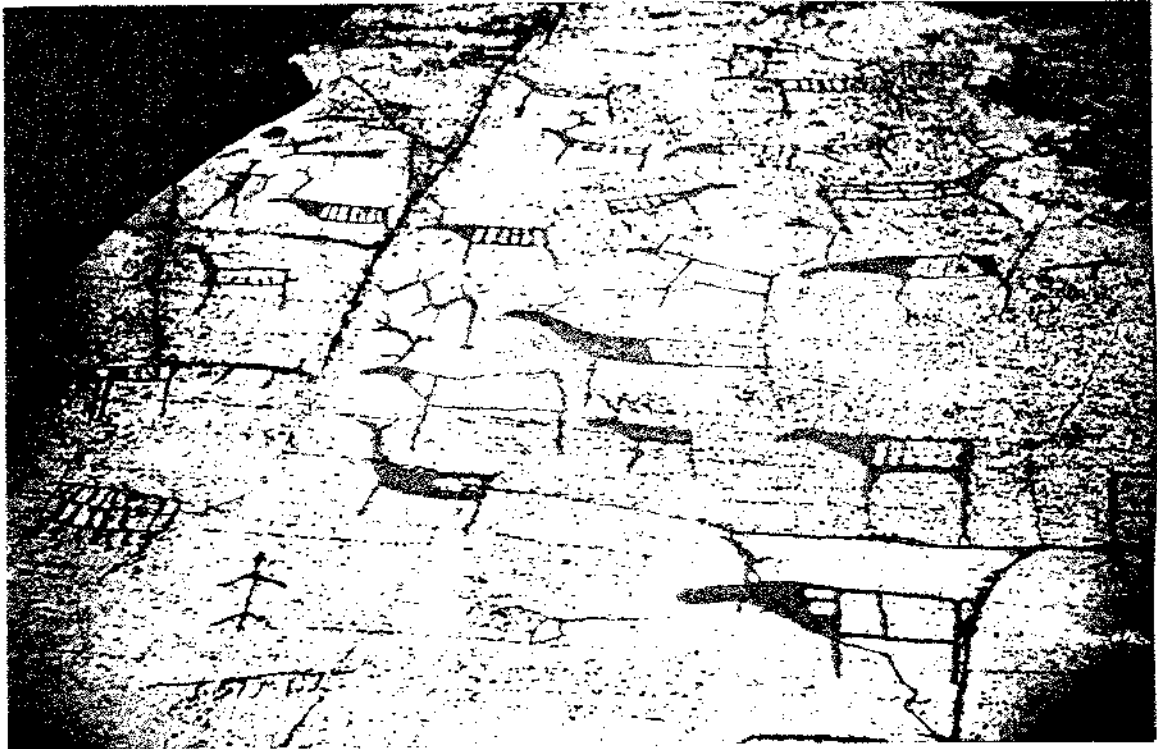
merosi Siti nella Siberia.

Và notato altresì che l'Arte Rupestre di Alta si limita all'attività venatoria. Non vi sono ancora raffigurati nè l'allevamento nè la coltivazione; e non si hanno altre tracce dell'uso dei metalli.

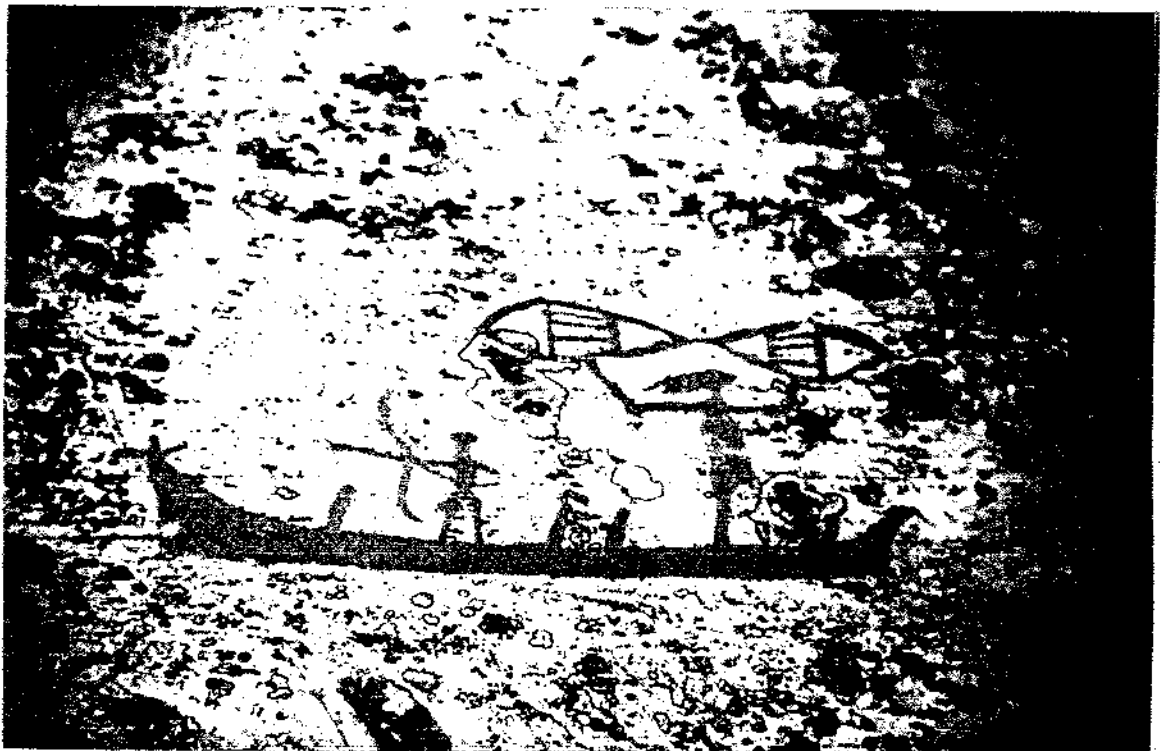
Quell'arte cioè non v'è oltre l'Età della Pietra, stando almeno alle scoperte attuali; soprattutto non si vedono qui uomini armati contro altri uomini armati o inermi.

Carlo Griseri

Centallo (Cuneo)



Alta (Norvegia)



Alta (Norvegia)



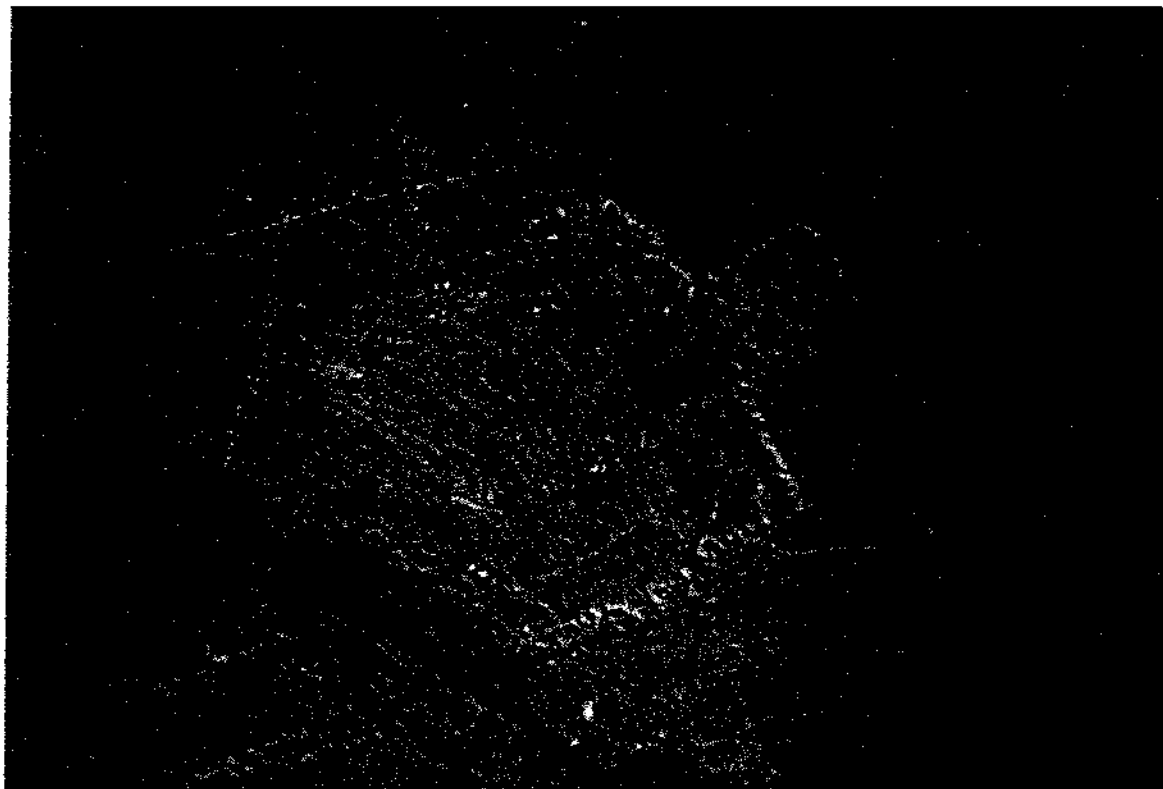
Tanzania



Grotta di Niaux (Francia)



Grotta di Lascaux (Francia)



Monte Bego

THE DATING & ETHNIC ORIGINS OF MIDIANITE OF THE NEGEV INSCRIPTIONS

1

HARRIS James & HONE Dann, Provo, USA

Part I, The Early Inscriptions:

The earliest inscriptions, and consequently the beginning of West Semitic History by West Semitic scribes, begins at Serabit el-Khadim with the Midianite turquoise miners and their rudimentary efforts in the selection and modification of Egyptian signs allowing them to express their Canaanite Language in a reformed Egyptian alphabetic script.

West Semitic History Begins at Serabit el-Khadim:

Samuel Noah Cramer, appropriately popularized the phrase "History Begins At Sumer." It is equally true that West Semitic history began at Serabit el-Khadim where Semitic miners (most likely Kenite/Midianites) reformed Egyptian Hieroglyphic signs to record their Old West Semitic (Proto-Canaanite) language.

Early in this century (1915), Sir Alan Gardiner made the most probable identification of the language of the Proto-Sinaitic inscriptions and from that time to the present, a number of scholars have made contributions that are helpful in the specific naming of the language and script as well as the dating of the Negev Inscriptions.

When we have increased our corpus of Midianite of the Negev material and extended our search to other areas of the Negev, we will hopefully be able to construct a sign table that will enable us to recognize sign variations peculiar to use in a particular area at a particular time. With such a tool more accurate determinations of the time (of composition) can be extrapolated for an individual inscription.

In the mean time there are some general indicators of age as well as ethnic identity that should bring us closer to confirming the identity of the people that inscribed on these rocks of the Negev. The ancient occupants of the Central Negev southward to the area of Har Karkom appear to have been Midianite and during the

centuries of the monarchy Israelite with a Midianite mix.

Some major contributors [to our knowledge of the origin of West Semitic writing] and their findings are listed below. (1). H. Grimme, who along with van den Branden, was impressed with the antiquity of this Negev script and postulated that it expressed "Old Hebrew" or "Old Thamudic."

(2). Wm. F. Albright who worked over the entire corpus of Proto-Sinaitic inscriptions (known up to the time of his publication, 1966).

(3). Itzaq Beit-Arieh who enlarged the corpus and corrected some of Albright's poor transliterations. Beit-Arieh also identified the window in time in which the Proto-Sinaitic inscriptions were produced. Specific dating by Beit-Arieh (from Mine L in the Sinai) has made the study of the artifacts and inscriptions found in the mine of major importance for dating the emergence of the West Semitic alphabet.

Mine L, and the Dating of Associated Inscriptions:

Important conclusions reached by Beit-Arieh (in his Winter/1981, Biblical Archaeologist article, p. 14 ff.) include the following: "in the opinion of most experts this 'Sinai script' or 'Proto-Sinaitic' script is one of the earliest forms of the Canaanite alphabet. . . . The best-known inscriptions are those that remain in situ in Mines L and M (Albright 1969)."

Beit-Arieh then described his work with the Ophir Expedition of the Tel Aviv Institute of Archaeology from 1971 to 1978. The latter years of this period were aimed at the problem of dating the Proto-Sinaitic inscriptions.

After a careful examination (twice) of every stone found in the mine other Proto-Sinaitic inscriptions came to light. "One side of a slab of sandstone had been

smoothed and on this two signs, 'aleph and lamed, had been cut, one above the other, like other inscriptions found on the mountain (p.15)." Beit-Arieh suggested that the "el" appeared to be a complete inscription representing El, the name of God, and it may be the oldest such inscription in a West Semitic script.

The pottery, buried at the same time as the chisels and stone inscriptions, was dated between the 16th to 14th centuries B.C., and regarding the artifacts in total Beit-Arieh reached the following conclusion. "The many finds of the Late Bronze Age discovered during the clearing of Mine L together with the Proto-Sinaitic inscriptions discussed here strongly suggest that the mine was worked and the inscriptions carved in this period." He had stated earlier in this article that "the dating of the above finds is a key issue in the present study, because only archaeological evidence of this kind can bring us closer to solving the problem of [identifying] the period of the Proto-Sinaitic inscriptions (p. 16)."

Another important step forward was made in 1990, by B. Sass, (4) in very carefully structured language. Sass wrote;

"It is possible to define the language of the texts (Proto-Sinaitic) as Northwest Semitic on the bases of their closeness in date and form of the letters to Proto-Canaanite inscriptions" (Sass, 1990, p. 50).

Sass worked back from the known Canaanite language to make an identification of the unknown Proto-Sinaitic language and script. The introduction of an equally as early [if not earlier] Midianite script used by a people with strong ties to Israel and Yahweh adds strength to the probabilities suggested by Sass. To paraphrase;

It is possible to define the language of the [Midianite] texts as Northwest Semitic on the bases of their closeness in date and form of the letters to Proto-Canaanite [and Proto-Sinaitic] inscriptions (Sass, 1988, p. 50).

Sass was a student of Beit-Arieh and former deputy officer of Sinai Archaeology, he wrote an extensive and detailed dissertation on the Sinai material. The charts compiled by Sass and Albright (also H. Grimme) are very helpful in identifying sign origins and relationships with the offspring alphabetic systems. The (5) contribution of Shea (some of which resulted in reasonable translations) will be considered below. The work of Beit-Arieh and Sass have laid the foundation for our observations.

With the help of B. Sass, H. Grimme and W.F. Albright (all of whom regarded the Proto-Sinaitic alphabet as a most ancient parent of the Proto-Canaanite alphabet) we wish to demonstrate that as close as Proto-Canaanite was to Proto-Sinaitic that Midianite of the Negev was considerably closer (i.e. the Negev script exhibits more points of correspondence to Proto-Sinaitic). The chart (below) will identify points of correspondence between Proto-Canaanite and Proto-Sinaitic and also the Negev script compared with Proto-Sinaitic. [We suggest that the Negev script should be appropriately labeled Archaic-Midianite or Proto-Midianite.]

After B. Sass had weighed and reweighed the pros and cons verbalized by his predecessors, he came up with the following suggestion;

Why should we not suppose hyperbolically that the alphabet was invented in Sinai about 1500 [B.C.E.] and was brought to Palestine in the course of the following century? (1988, p. 141, note 96).

Dated artifacts as well as letter forms favor a L.B.A. date for the emergence of a West Semitic alphabet.

It is probable that the Midianite alphabet went through a similar pattern of emergence as did the Proto-Canaanite alphabet. The earliest appearance of Proto-Canaanite may have been at Lachish. We suggest calling this period Early Formative 1600-1400 B.C. To date only four inscriptions have been found that have been

dated to this early time. They are the Lachish dagger (M.B.A. II, Hyksos), the Nagila sherd (L.B.A.), the Gezer sherd (L.B.A.) and the Shechem plaque [probably the plaque M.B.A. the inscription L.B.A.). All four inscriptions were composed with just ten signs nine of which have a close correspondence to Proto-Sinaitic signs.

A second stage of development (of the Proto-Canaanite script) might be called, Late Formative (1300-1100). There are six major contributors to a near complete alphabet displayed with thirty-five signs (only twenty sounds). Ten out of these twenty signs show a close correspondence to Proto-Sinaitic signs. [The six inscriptions referred to include four items from Lachish the Beth Shemesh ostracon and the 'Izbet Sartan ostrcon.]

Most important to this study was the Lachish Ewer described on page 60 of Sass (1988), also in the appendix of the above plates No. 157 to 160 which show several views of the reconstructed ewer. The ewer was discovered by Starkey's excavation of 1933 in the Fosse Temple, Phase III. In 1954, F. Cross read the text from left to right as follows:

mtn ... shy [irb] 'lt [3 dots as a
Sass..... mtn... shy [xxx] 'lt word break]
H. & H.; mtr...shgh yh gt 'lt,[3 dots, as #3].

We do not accept the notion that all the inscription material must be read from left to right but suggest that the reader's concentration would naturally come to rest on the large iconic figures (like the tree and the ram). From the ram the eyes would move to left picking up a familiar Midianite script ligature (𐤊) y-h (𐤍) the shortest form of Yahweh, continuing to the second ligature g-t (𐤅) a place name (the ram is Jah of Gat). Then the eye of the reader moves back to the ram and to the right to encounter the word 'Elat above the tree, as the word Jah is above the ram. The above inscription consists of thirteen Midianite signs of which six are in ligatures of two signs and one, the resh, is never found in this form in Proto-Canaanite while eleven signs are found in both scripts.

The Lachish Ewer, (1220 BCE):

Icon connection, a menorah and a ram:
It is also possible to begin reading at the ram's head, left to right then right to left over the same line of signs across and down to the last two signs g-t.



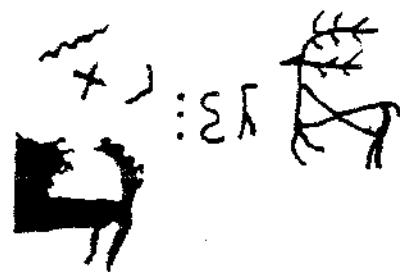
Midianite: 𐤊 𐤍 𐤅 𐤋 𐤍 𐤅 𐤋 𐤍

Hebrew: גת יה [אלה] תלא [אשרה]

Lexical analysis: 'Elat (אלה the feminine form of El) 'Elat is directly above the tree and Jah (Yahweh) is directly above the ram; t-l-' (תלא) = a place of suspense, uncertainty; y-h (a short form of Yahweh); g-t (גת) = a place name, Gat.

Translation: The tree [of] 'Elat, a place of suspense, the ram Jah of Gat.

Inscription and icons to the left of the above material, a large well horned stag and "lion" (?) Read from the top left Mem (𐤌) downward and to the right to the final letter He (𐤅) (upside down to signal the end of the composition).



Midianite: 𐤌 𐤑 𐤅 𐤌 𐤅

Hebrew: stag שגה [# 3 (fold)] מותר [lion]

Lexical analysis: m-t-r (m = pref. t-r, def. of t-w-r) = travel, move about, [like the great lion]; sh-g-h = become great, increase [3 fold].

Translation: Move about [like the lion] increase [3 fold]. [From Ruth Hestrin, "Understanding Asherah" BAR, Sept./Oct. 1991, pp. 50-52-59.

The extended translation is ours.

Differences in the transliteration and consequently in the translations between Cross, Sass, and this presentation are justified because we approach translation with the Midianite script guiding our determination of sound values. Fourteen of twenty two sound signs are shared in both alphabets but several have different sound values in one script than they do in the other script. For example a Midianite "He" may be a Canaanite "Waw", a Midianite "Yodh" may be a Canaanite "Resh", and a Midianite "Cheth" may be a Canaanite "He", but no fewer than eleven signs have an alternative form that carries the same sound value in both alphabets. At this early period it is very likely that Midianite and Canaanite were equally familiar with both alphabets and shared many of the archaic forms.

A reconstruction of the "Late Formative" period script is based on a very small sample the longest inscription of which is the Beth Shemish ostrakon and only one sign form appears to be exclusively a Proto-Canaanite form.

The Lachish Ewer has been dated to the beginning of the "Late Formative" period (by Sass, 1988, pp. 60-61) and all the signs could be Midianite more reasonably than all could be Canaanite. This is especially true of the two important ligatures that people accustomed to working with these scripts at a later stage of their development are inclined to miss-read [i.e. reading them as a single sign with a flourish]. We refer to the y-h (𐤎) and the g-t (𐤎).

Regarding the three dots thought by some to be word separators "unique to this period" (Sass, *ibid.* p.61). In connection with his discussion of the Beth Shemish ostrakon Sass suggested another possible use for the dots. He wrote, "The dots are reminiscent of the recording of workdays beside the names and signs of laborers on Egyptian ostraca from Western Thebes at roughly the same period" (1988, p. 65). The above explanation favors our interpretation of the dots as representing the number three.

Comparing the Midianite of the Negev inscriptions [from the Central Negev] with Proto-Sinaitic twelve sound positions out of twenty exhibit one or more archaic signs [a total of 21 archaic (i.e. Proto-Sinaitic) signs]. Keep in mind that some signs have several alternative forms that may be archaic. The above represents a very strong tie to an ancient script since our collection indicates that these archaic forms continue in use for about one thousand years.

A fourth comparison was made with Midianite of the Negev signs from the Araba and from the Edomite Escarpment. Nine out of eighteen (sound positions) show a close correspondence to Proto-Sinaitic, also a total of eighteen archaic signs appeared. The above was from a small sample of about thirteen inscriptions.

The geographic proximity of the central Negev to the Sinai along with the high level of sign correspondence of Midianite to Proto-Sinaitic suggests that the Midianite Alphabet may have emerged earlier than the Proto-Canaanite and its important role in preserving and perpetuating the worship of Yahweh insulated it from excessive change. Especially signs that may have taken on a sacred significance.

At Har Karkom the Midianite of the Negev inscription of El is nearly identical to Sinai 377 and 378 (see illustrations below). The ox head with a slightly abstracted Lamedh would suggest a time close to Serabit el-Khadim but sufficiently removed for abstraction to occur. There are other reasons for retaining archaic forms when writing the name of God which are discussed elsewhere.

Considering the small amount of evidence available for analysis during the MB to LB periods no hard numbers should be attached at present but we can say that the emergence of these alphabets was "Early." (c. 1400 B.C.).

of
is,
ce
ce
ss
nd
-

The Translation of Gerster's No. 1, (by Shea):

"And for the congregation and Hobab a mighty furnace."

Our Correction of Shea includes the "law" at the top of column two (second from the readers left)
 "The mark (or sign) Hobob."
 The two column's further to the right are impossible to read [in our estimation].



Sass also noted that Butin and Beit-Arieh agreed on all but one "unknown" sign. Transliterations of the long vertical column by Beit-Arieh, Butin, and Shea are repeated below in the above order:

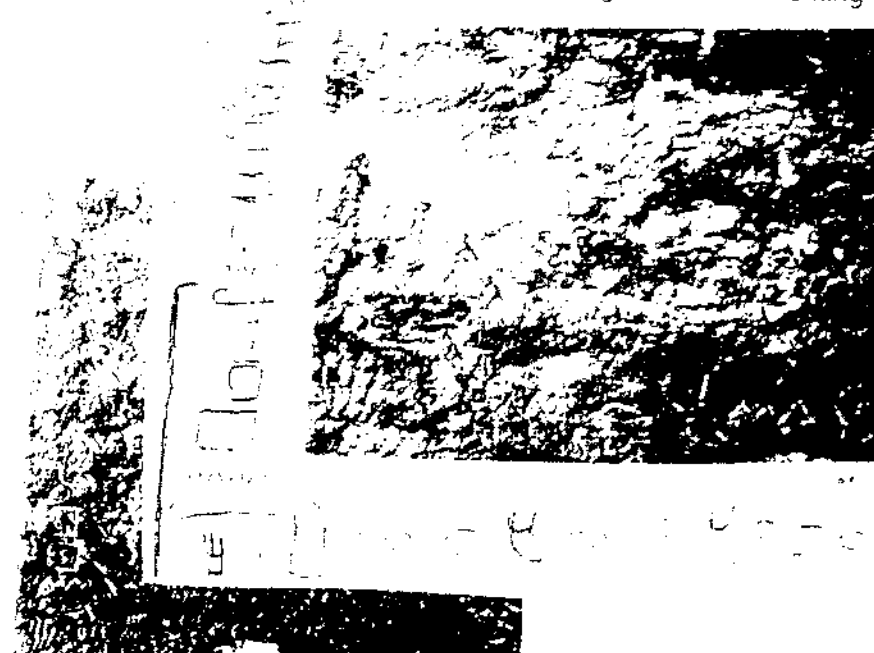
Beit-Arieh, `nttpndkml`bbmlk
 Butin, `nttpndkml`bbmlk
 Shea, `nytpndkml`bbmik
 [Possible word separations] `ny tpn dkm l`bb mlk

אנת תפן דכס לאבב מלך
 אנת תפן דכס לאבב מלך
 אנת תפן דכס לאבב מלך
 אנת תפן דכס לאבב מלך

Only one letter difference appears (in the long vertical column) and that difference does not effect the last seven letters at the end of the vertical column which read: "for Aviv the king." = לאבב מלך

Proto-Sinaitic Inscription No. 357, (translation by Shea):

Translation: "We continued mining for Abib. The king [Thutmoses] heard and said, 'Four



A smoother English paraphrased version was then provided: "We continued mining for (the month of) Abib. The king [Thuthmose heard and ordered], four (months of mining)."

Shea continued his commentary and conclusions by pointing out that the mining season was usually from January to the end of March, but the king now required them to work an extra month (a fourth month) into the season of intense heat (Shea, *Ugarit-Forschungen*, Band 20, 1988. pp. 301-306).

The two vertical columns, on the reader's left (Gerster No. 1, above), are representative of physical organization in which each column is a unit that separates two phrases w-l-'d = "for the congregation" and w-kh-b-b = "and Hobab."

A Comparison of Midianite of the Negev, With Proto-Canaanite and With Proto-Sinaitic:

B. Sass compared the earliest Proto-Canaanite script with Proto-Sinaitic forms and his conclusions were as follows:

It is generally accepted that comparisons between the letters of these inscriptions and those of the Proto-Sinaitic texts indicates the lower date, around 1500 B.C., for the latter group. . . .

The earliest of the Proto-Canaanite series gives the impression of being more archaic or at least as old as [emphasis mine B.S.] the pictographs from Sinai (1988. pp. 139-140).

The two vertical columns, on the reader's left (Gerster No. 1, above), are representative of physical organization in which each column is a unit that separates two phrases w-l'-d = "for the congregation" and w-kh-b-b = "and Hobab." of Passover, a term found only in the Torah. [And from Gerster's No. 1.] w-l'-d, conjunction and preposition, w-l, ="and for" followed by '-d, from '-d-h, (𐤌𐤎𐤏) = together forming the phrase "And for the congregation," a Book of Exodus word for congregation. Also the name Hobob (𐤁𐤏𐤁), the Kenite brother in law of Moses. Georg Gerster discovered this panel in 1960 at Wadi Nasb. above Beer Nasb (in situ). [See the illustrations on the following page.]

Above is our comparison of Midianite of the Negev with with Proto-Sinaitic and with Proto Canaanite scripts. Points of correspondence between each of these two early offsprings of Proto-Sinaitic are indicated below the chart in a brief explanation. Midianite of the Negev has more points of correspondence to Proto-Sinaitic than the Proto-Canaanite alphabet and both Proto-Canaanite and Midianite of the Negev are early offshoots of Proto-Sinaitic.

The one hundred plus inscriptions we now have is only the beginning. We expect that hundreds more will yet emerge

from the high places and wadi walls of the Negev.

Observations of Two Early Inscriptions, One At Mine L & The Other At Wadi Nasb:

The recent work of Shea (1988) was unconvincing in his treatment of the short vertical line of Proto-Sinaitic Inscription # 357, which he identified as the "name of the king, Tuthmoses." But three other words in Shea's translation (the transliterations of which have not been challenged) include terms that indicate a possible Kenite/Israelite presence in the turquoise mining activity of Sinai. These words are Aviv (𐤁𐤎), first month and time

Only the left two vertical lines are sufficiently clear to substantiate a translation. These are the columns that read, top to bottom, "For the congregation and Hobab."

A major criticism regarding any of the translations offered for the below inscriptions was that although there is considerable agreement on the transliteration (as indicated below) there is no way to determine where word or phrase breaks should occur. Consequently a variety of translations are possible.

Working with the Midianite script we have observed some persistent techniques that have enabled us to identify word breaks, phrase breaks and the intended direction of language flow in a Midianite composition. The same techniques appear to be in use with Sinai No. 357 and Gerster's No. 1.

We discovered that the rotation of a letter can signal the end of a word or phrase, such as when a sign is used as a preposition at the beginning of a phrase or placed in an upside down position at the end of a word. Changing the size of a letter (to smaller or larger) and using an altered form of a letter could signal the end of a word or phrase. And as with Gerster's No. 1, the physical organization of signs can indicate a breaking point. The inscriptions

below provide us with examples that involve the very words and phrases we are concerned with in this translation.

A more perfect rendition would include the "taw" at the top of the column and would read t-w kh-b-b = "the mark (or sign of) Hobab."

In the inscription No. 357, the last seven letters begin with a Lamedh/Aleph ligature thus calling attention to the phrase "to Aviv" [the first beth (b) [pronounced as a "v" in the word `Aviv] is an open square the second beth (b) is a larger closed rectangle that by changing size signals the end of a word] and the column continues down to the last word ending with the "k" in m-l-k = "the king." The above "K" is the last letter in the column and therefore the end of a word. For these reasons Shea's translations (of these particular words and phrases) are not arbitrary but soundly reasonable. All of the above are more archaic characteristics that link Proto-Sinaitic to Midianite of the Negev both in time (age) and technique. [See the above illustrations.]

Regarding the above transliterations, B. Sass, Butin, and Beit-Arieh, all have the same transliteration (showing that Albright was in error, see the middle illustration on page 6). Sass made the following comment:

The copies made by Butin and Beit-Arieh are the most accurate . . . Beit-Arieh's is preferable to the earlier one, since it depicts the shape of the signs exactly as they appear on the rock surface (Sass, 1988, p.27.).

The Bible and The Ethnic Ties of the Sinai Miners:

Decades before the work of Beit-Arieh was published, Nelson Glueck made the following comment.

The Kenites who were native to these mining regions and whose very name reveals that they were smiths, were evidently among the craftsmen who furnished the skilled labor in

connection with the various mining, smelting, and manufacturing operations . . . The Kenites were the ones in all probability who introduced the Israelites to the arts of mining and metallurgy ("Kenites and Kenizzites" *PEQ*, 1940 January, pp. 22-24).

As the most probable miners of the Sinai, the Midianites also qualify as probable carriers of the modified Sinaitic script to the Negev. While much of Israel and the north and west of Judah may have eagerly accepted the Canaanite script, the descendants of the fervently nomadic tribes of the Negev heartland would understandably be more reluctant to give up their sacred script.

The close alliance of Israel with the Kenites is stated in the Bible and is in harmony with the observations of both Nelson Glueck and Benjamin Mazar. (B. Mazar, "Arad and the Family of Hobab the Kenite" *JNES*, Vol. XXIV, No. 3, July, 1965, pp. 297-303; and N. Glueck (1940) pp 22-24). The composition of that population is described in the following passages from the Bible:

And the children of the Kenite, Moses father-in-law, went up out of the city of palm trees with the children of Judah, into the wilderness of Judah, which lieth in the south of Arad; and they went and dwelt among the people (Judges 1: 16-17).

Intermarriage and integration (of the two peoples) continued and built on the foundation that began when Israel wandered for forty years in the wilderness, both peoples accommodating the promises recorded in Numbers.

Such a Kenite kinship to Israel is expressed in the words of Moses to Hobab:

And he said, Leave us not, I pray thee; forasmuch as thou knowest how we are to encamp, in the wilderness, and thou may be to us instead of eyes. And it shall be if thou go with us, yea, it shall be that what goodness the Lord

shall do unto us, the same shall we do unto thee (Numbers 10:31-32,).

Under the United Kingdom the integration of these peoples seems to have been completed. Arad became a fortified city with the approval of the royal House of Judah, (see the quotation from B. Mazar below).

Summarizing his article on Arad, the temple and the family of Hobab the Kenite, Benjamin Mazar made the following comments.

From all the above, it may be concluded that Hobab the Kenite, the father-in-law [brother-in-law] of Moses, was the eponym of a clan which dealt not only in the traditional craft of the Kenites (that of the smith) but which also delved into priest-craft and ritual. From their nomadic period on they were intermingled with Israel, and in the period of the settlement they gathered in Negeb Arad, among the tribes of Judah and Simeon, and their leaders may have been known as possessed of the Spirit of God and as holy functionaries. . . . It is also likely that they were joined by Kenites of other clans from nearby regions . . .

And when one of the early Israelite kings constructed a fortress on the site there was also built within the holy precinct, a house of God, according to a plan normal for the period in Palestine, including an altar and standing Masseboth, and the sons of Hobab continued to function within it as priests, . . . [the sons of Hobab] being righteous with Israel (B. Mazar, 1965, pp. 302-303).

The above should not be taken to infer that all Midianites, or even that all Kenite Midianites, were integrated into Israel. It is suggested that the Hobab clan and all that joined with them became assimilated into Israel.

The Ethnic Tone of the Proto-Sinaitic Inscriptions:

Ties of the Israelites with Midianites do not end with Moses but include families of Caleb, and Kenaz. Other Canaanite/Israelite mixes are also numerous such as the Zerah family of Judah (originally Edomite), the Perez family of Judah (Perezites). Since the tribes of Judah and Simeon settled in southern Judah there appears to have been a free disposition to absorb their friendly neighbors into the covenant.

Ephratah is the name of the Canaanite founder of Bethlehem. One of the distinguished Hur family is called the first born of Ephratah, the father of Bethlehem (1 Chron. 4:4). The conquest of the land was not totally by the sword but also by friendship, persuasion, and marriage. For more on this subject see, B. Mazar *The World History of the Jewish People*, vol. 3, pp. 102-109.

Summary & Conclusions:

1. The Biblical record strengthens the probability of strong ties between some Kenite/Midianite and Israelite peoples.
2. Kenites are the premier miners of the ancient Sinai and Negev and the ones most likely to have brought the script north to the Negev and southern Canaan.
3. The archaeological reconstruction of mining activities in the Sinai reveals a pattern compatible with a Kenite presence.
4. Words found on Sinai inscriptions are terms and names used among Midianites and Israelites.
5. Artifacts at Mine L indicate a LB Age time period for the mining activity.
6. The emergence of Proto-Canaanite, and Midianite of the Negev inscriptions appearing at Lachish, Nagila, Gezer and at Har Karkom, suggest the early arrival of these scripts.
7. A comparison of sign forms in Proto-Canaanite, and Midianite of the Negev with Proto-Sinaitic indicates that Midianite of the Negev has a closer tie to Proto-Sinaitic and is older than Proto-Canaanite.

Part II, The Later Inscriptions:

The Period of the Later Inscriptions:

With the unification of the tribes of Israel under king David and king Solomon there was growing awareness of the part the new nation could play in international commerce. The international port established at Ezion-Geber (Eilat) gave new significance to the protection and maintenance of the northwestern branches of the Frankincense trail (1 Kings 9:26-28). Also the Royal House of Judah authorized the construction of a string of fortified villages, such as Arad, to insure the continued use of the trade routes.

In a summary of the archaeology of Arad, Avraham Negev stated that the evidence indicates a mid tenth century time when the Kenite village became a royal citadel, founded probably by Solomon (1972, p.28). The temple is patterned after the temple of Solomon and is the oldest such structure found in any excavation.

Both U. Cassuto and E. Anati have observed that the name Reuel means "shepherd of God," (i.e. priest) a lofty title for the man whose personal name was Jethro (U. Cassuto, 1974, p. 30; & E. Anati 1986, p. 202).

This intermingling with Israel, should not be taken to infer that all Midianites, or even that all Kenite Midianites, were integrated into Israel. It is suggested that only the Hobab clan and all that joined with them became assimilated into Israel.

The activities mentioned above resulted in flooding the Negev with the largest population boom in its history. According to Y. Aharoni the tenth to sixth centuries B.C. was the period when the Negev held the largest numbers of inhabitants. Aharoni wrote;

In David's time, conversion of the semi-nomadic zones to the south district of the Kingdom of Judah with

permanent settlements [represents] more than a natural development. . . . The Negev of Judah, the Negev of Caleb, and the Negev of the Kenites reached a height of development unparalleled in all its history ("The Negev of Judah," IEJ, Vol. 8, pp. 26-28).

The population and the centuries needed to produce the large assemblage of inscriptions we are uncovering in the Negev is both plausible and probable. The Negev setting was favorable to preserving its Kenite past and perpetuating its Kenite/Israelite mix.

Why the Persistence of Archaic Forms in Later Periods?

When the inhabitants of the more sedentary northern regions of the Land had universally accepted a Canaanite (Phoenician) script, as did their Moabite, Ammonite and other neighbors, why did these still semi-nomadic inhabitants of the Negev persist in the use of their archaic script and language?

At this point in time we can only make an educated guess. We suggest that the strength of their covenant with Yahweh made them extremely conservative and resistant to change. The maintenance of the script, the language and the life style of the desert may well have been perceived as a shield against the corruptions so prevalent in the north. We suggest that the most religious of the Kenite/Israelite people would not risk offending their God by adopting the script of the corrupt north for a religious composition. If they used the Canaanite script for any other purposes we should find evidence of the same on the rocks of the Negev.

Their conservatism is reflected in the structure and content of their inscriptions, particularly those that contain the name of their God, Yahweh. Out of one hundred plus inscriptions, mainly from the Central Negev, the name of Yahweh appears

over thirty-five times and it appears only in its most respectful forms. Respect required that the sacred name never be written out in full [except at the Jerusalem Temple and on scrolls of the Law and the Prophets]. But the writing of its abbreviated form was appropriate in other places. The short forms leave out one or two letters of the name (y-h = Jah, y-h-h = Jahh, or y-h-w = Jahu). The latter are the only forms of the name found in the Negev thus far. The sacred name is at times represented with an appropriate icon or symbol, such as a serpent, a tree of life, or a star of David.

Inscriptions found at Har Karkom and elsewhere in the Negev and Sinai, along with their translation, and involved icon interpretations, indicate the sacred nature of the activities carried out at Har Karkom, and reinforce the probability that the ethnic identity of these early inhabitants of the Sinai, the central Negev and the Har Karkom area, were of a Kenite/Israelite mix, with a strong tie to Yahweh.

Jah and El-Jah Inscriptions in the Negev Are Significant Indicators of Ethnic Identity:

The worship of Yahweh by Israelites and their associated Kenite kin took on the stature of a national faith as Moses and his successors molded the tribal federation into a nation. The following translations indicate that the name of the God of Israel occupied much of the thoughts of the occupants of the Negev during the centuries preceding the Babylonian captivity.

The distribution of our "One Hundred Plus" samples suggest a reasonably even distribution of the divine name compared with the number of inscriptions included from each area of the Negev (the Winnett collection (see Winnett, 1959) must be considered "general Negev" because at this point in time we have not been able to identify the location of most of the inscriptions in his collection). In our collection as a whole there are thirty two Yahweh inscriptions in which the sacred name appears thirty-five times.

The collection of Emmanuel Anati, made over a span of three decades [and some time out for a few wars], has been the major contribution to our corpus of material. Add to the above the collection published by Winnett in 1959, [see "Bibliography"] which also consisted of inscriptions collected by Anati in the earliest decade of his work in the Negev, and it is apparent that 75% of our corpus was photographed and organized by Anati and his associates.

Of the sixty-four (mostly unpublished) inscriptions of the Anati collection several that had been excellently photographed appear in Anati's, *Har Karkom the Mountain of God* (1986) and *Har Karkom In the Light of New Discoveries* (1993), providing an excellent second reading for our transliterations. Fifteen are inscriptions of the name of the God of Israel and have been identified on Har Karkom, another eight in the area close by and two more from the Egyptian East Desert. It is a mark of authenticity that all four of the appropriate ways of spelling the sacred name are found on this mountain (see illustrations below). The examples include numerous y-h (Jah) inscriptions, a y-h-h (Jahh), a y-h-w (Yahu) and also two that feature the 'l-y-h (El-Jah) sequence. Har Karkom also has two El inscriptions that tastefully use archaic signs to write the name El (without Jah).

Only thirteen of Y. Lender & M. Halloun's photo's were clear enough for us to attempt a translation. Halloun's translations were based on the traditional view that these inscriptions were made by wandering nomads from Arabia and consequently were approached as if they depicted a pre-Arabic dialect. Because of the similarity in the abstract sign forms of Thamudic and Midianite of the Negev leaping to such a conclusion is understandable. It is also clear that Halloun had some serious reservation about attributing this script to wandering nomads and stated that "this assemblage of inscriptions, as well as additional inscriptions published and unpublished, now calls for a reevaluation of the subject" (M. Halloun, 1990, p. 36).

Jahweh ligatures are presented in a style that began in the Sinai and continued in the Negev for comparison and to demonstrate the antiquity of this form of writing. Some suggest the anthropomorphic perception of the God of Israel (our Father figure). Five of Halloun's thirteen inscriptions include the name of Jah and one of the five consists of two archaic ligatures that spell El-Jah (see pp. 12-15).

Winnett's fifteen inscriptions only contained two possible Jah inscriptions (one of which is only tentative). The second makes up for any uncertainty in the first. It is a fabulous inscription with the word "Bamah" at the top most position and the continuation of the inscription in a descending diagonal line that includes the words "House of Jah."

The very first inscription to appear in Winnett's publication was a fairly long poem (three long lines). The first two lines begin with identical phrases that include the word Eli (my God). The name of god is again written with archaic (Sinaitic) forms. The persistence of this practice is one of the distinctive features of the Midianite of the Negev scribes and this practice is not demonstrable in the later pre-Arabic Thamudic inscriptions.

J. Naveh's three inscriptions contained no trace of Jah. Of the ten selections made from Jobling's Edomite Escarpment collection two contained Jah inscriptions in which an identical phrase that included the name of Jah was found at two sites. The phrase l-h-y j-h b-t = "Lament (be humble) in the house of Jah."

The illustrations below also depict icons compatible with the divine natures of El and Jah. The ram as a creature of the high places often silhouetted by the light of the sun and both the ram and the sun have been identified with the God of Israel's celestial presence. In Egyptian symbolism the fluid of life flows from the rams nostrils and his right eye is the sun, his left

eye the moon. [He is Khnemu also known as Ba-Neb-Tatau, (Budge, *Gods of the Egyptians*, Dover, 1969, pp.64-65).]

Of greater significance is the presence of eighty-six verses of the Law, the Prophets and the Writings that feature the "ram." Sixty-four of these verses are found in the Law and fifty-three of the sixty-four are in the books of Leviticus (17) and Numbers (36). The context indicates that the ram was a sacrificial offering whose blood represented the blood of atonement, as was the blood of the ram in the thicket offered by Abraham as a substitute for the blood of Isaac (Gen. 22:13 ff.).

The name of the Genesis ram also suggests an interesting play upon words, the ram is called `yei- similar to El (אל-איל). Wilson wrote, "the rams horn was used apparently as an early and simple form of trumpet. Thus its sounds might serve to remind the Israelite of Abraham's substitute sacrifice on Mount Moriah (Wilson, n.d. p. 339).

The names Jah and El are also identified with the menorah as a tree of life and light. A link and sometimes a ladder between the heavens and the earth. From the time of Moses to the present the menorah has retained the position of a powerful symbol of life, light, and the renewal of lives, that appear [to mortals] to have been lost. Beginning in the garden of Eden it continued and was an essential part of the portable temple called the tabernacle (Exodus 26:35). During the Roman period both Jews and Jewish/Christians represented the menorah on their tombstones (E. Kedourie, 1979, p.97). The first temple preserved the menorah as a symbol of life that entered the presence of God. A. Negev wrote: "Instead of the one menorah of the tabernacle Solomon ordered ten, also made of gold, for his temple, five to stand on each side in front of the Holy of Holies (1 Kings 7:49) (A. Negev, 1972, p. 205).

Jah, Yahh, Yahu, & El-Jah

Har Karkom
& Surrounding
Area:

HK 45 E 14
294 xxvi 12
Our 6536

General
Negev
Our 6481

HK 130
B-13, 90
XXXII-20
Our 6547

The most used
form with
scores of
examples.

א יח יו

א יח

א יח



Midianite of the Negev:

Hebrew:

North Central Negev:

אל-יה

יהא

יה

יה

HK 277
1982
LXV-23, 24
Our 6557

General
Negev
Our 6483

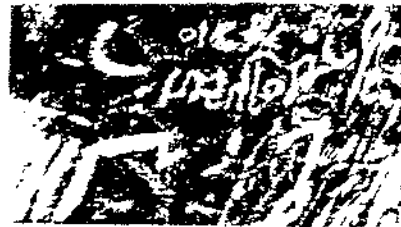
General
Negev
Our 6423

א יח

א יח

א יח

א יח



Midianite of the Negev:

Hebrew:

אל-יה	אל-יה	יה	יה
אל-יה	אל-יה	יה	יה
אל-יה	אל-יה	יה	יה



North Central Negev:
(Nahal Avedot)

Halloun's
#22:2.

General
Negev
Our 6470

Israel
1982 Eag.
Our 6519

Jah & El With Appropriate Icons

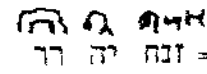
HK 227 Ea 32 LXV 30-31
(OUR 6558):



HK 277, 1982, LXV,
23-24 (OUR 6557):



Israel 85, 1982, XI, 30-31
(Our 6568):



Two rams, one larger and in a dominant position above the other, on the right of which is the name El and on the left of the two rams the name Jah. Draw your own conclusions.

Above the ram with power coming from eyes or nostrils the name El, in archaic signs & the name Jah with Yodh on the left and He on the right (the sacred name frequently disguised is often displayed this way).

יה יה יה = pl. name in Judah. Jah flows (his power from the heavens).

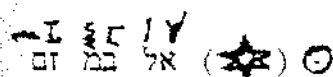
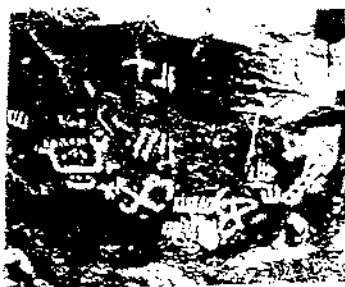
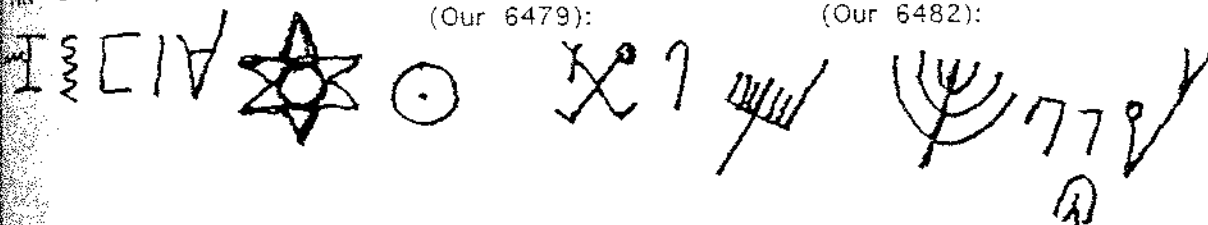
The ram as a sun symbol (at home in High places) with the name of Jah (יה) also in the shape of a setting or rising sun. Below the name of Jah (r's or b's) oriented so that they have the appearance of an Egyptian ideogram for heaven or sky.

Jah and El Icons, The Menorah, the Star of David And the Brazen Serpent

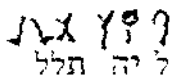
HK 37, ERB XXXII-33

Central to South Negev
(Our 6479):

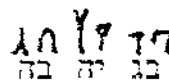
Central to South Negev
(Our 6482):



Star of David followed by
El in their intent.



Menorah plus | Jah tell

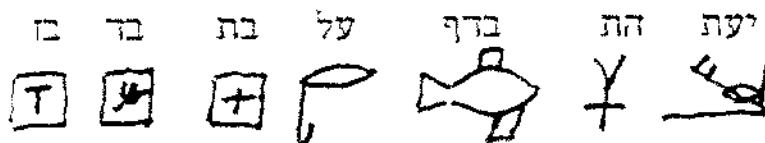


Menorah plus b-g y-h b-h =
Food (is) in him (i.e.) Jah .

The serpent panel HK 32 b. Negev 62484 (our 6503) will be considered below.

Ligatures of Jah and El From the Sinai to the Negev

Old Hebrew:



Serabit el-Khadim Ligatures:

Old Hebrew:



Midianite of the Negev Ligatures:

Joblings Inscriptions from the 'Aqaba Ma'an Area:

(Jobling's identification numbers are in use).

Fig. 5 Am. 83, 36 B 126, p. 272:

Read from left to right.

יגזח + חגז

Fig. 5 Am. 83, 36 B 29, p. 273:

Read from the top right down and right

יגזח
+ חגז

Midianite of the Negev: יגזח + חגז

Midianite of the Negev: חגז + יגזח

Proto-Canaanite: להי יה בת בן אבל
English: Lament (in) the house of Jah (for) Ben 'Avel (son of the meadow).

Proto-Canaanite: להי יה בת תכך
English: Lament (in) the house of Jah (for) the injured.

[Notice that the beginning phrases are identical].

The Name of God, and Possible Dating from Archaic Signs & Sign Sequences:

The absence of a stratigraphic sequence at Har Karkom makes an identification of the petroglyphs with the

relatively sterile but surviving paleolithic surface unconvincing. Anati wrote, "One element is missing: stratigraphy. Paleolithic and Bronze Age implements may be found on the same surface" (E. Anati, *Har Karkom, In the Light of New Discoveries*, Edizioni Del Centro, 1993, p. 36).

Since these petroglyphs cannot be identified by inference with the Paleolithic surface, the ages of the inscriptions must be estimated from the characteristics of the inscriptions, such as letter forms, how letters are used, words peculiar to a period of time and compounded phrases peculiar to a particular period of time. The examples given below will demonstrate how such observations can be utilized to structure a chronological sequence for the inscriptions at Har Karkom and at the same time establish that area of Har Karkom as a place of sacred pilgrimages for ancient Kenites and Israelites. This sequence appears to have spanned over a thousand years.

1



At the reader's left is a sketch of Itzhaq Beit-Arieh's, Mine L., rock slab inscription of the name of God, that may be the oldest representation of the name of God in West Semitic script (Arieh, et. al. 1977, p. 179). At the same area of Serabit el Khadim inscription No. 357 was found to contain a complaint by turquoise miners that they had to continue working through the month of Abib (Shea, 1988, pp. 301-306).

2

יגזח

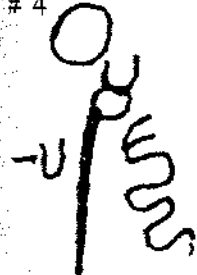


Again at the reader's left (above) is a sketch from Anati's collection at Har Karkom. The name of God is identical to the above Sinai inscription but is preceded by the letters He, Lamedh, (| Y) ה ל, an article followed by a preposition = "to the - God." This too seems to be early to the latter half of the second millennium BCE.

The pottery and other finds at Mine L. are, according to Beit-Arieh, "Late Bronze Age" (BA, Winter 1992, p. 18). Arieh explained that the pottery was ubiquitous in the Near East between the 16th to the 14th centuries B.C. The "El" inscription, the pottery and other artifacts were all buried together in Mine L.

3 Winnett's #907, lines a. & b. begin with the phrase "Beloved my God" **יהוה אלי**, (wdod Ely). Two differing Aleph signs are used for the name of God, both are archaic forms (thus in keeping with the tradition of spelling the name of God with the most archaic signs known to the scribe) spelling His name as it was "spelled in the beginning." These lines of poetry appear to be tenth to ninth century BCE.

4



Anati's R32, from Har Karkom combines artistic balance that is visually powerful with an ability to weave script and symbol together into a continuous flow of language reading right to left and back across the same line of signs left to right (boustrophadon on a single line of symbols and signs). Also the Biblical overtones in this inscription are obvious (Numbers 21:9, possibilities observed by Anati in several earlier publications) the *Brazen Serpent* to heal Israel in the wilderness. The good healing serpent and the destructive, deadly *fiery serpents*.

In Exodus 4:1-4, Moses complained to God that the Egyptian Pharaoh would not believe him. "And the Lord said unto him, What is that in thine hand? And he said, A rod. And he said cast it on the ground, and *it became a serpent*; and Moses fled from before it."

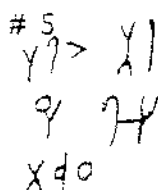
And the Lord said unto Moses, Put forth thine hand, and take it by the tail. And he put forth his hand, and caught it, and *it became a rod in his hand*. That they may believe that the *Lord God* of their fathers, the God of Abraham, the God of Isaac, and the God of Jacob, hath appeared unto thee (Italics added).

In the above paragraphs words were italicized that are symbolized in the petroglyph composition. The glorious Brazen Serpent is the rod with a sun above it. The serpent on the right of the "rod" is the evil serpent and also a ligature that spells out a negative result. We will begin reading at the lower right; **שבה (שכז)** = to lead captive, carry away, therefore "the evil serpent will lead captive." The English translation of Exodus 4:4, reads, "And the Lord said unto Moses." The Hebrew line reads, **ויאמר יהוה אל** = And he said, Yahweh -El. When we read our staff line down and back up it reads El -Jah, (**על יה**) **יה אל**, continuing to the left from the middle of the staff **צל** (-ע) = protection, shade. The entire line reading, "The evil serpent will lead captive those not in the protection of El-Jah."

Notice that the "Rod" spelling Jah is between the evil serpent and the word for protected or "in the shade of."

Reading left to right (**על**) **ל** = scorners, then to the top of the staff reading down and back up we have (**על יה**) = El-Jah, therefore "scorners of El-Jah," (**ל כז**) **ה** = which, who is, that which, **ש** fr. **ש** = to be ashamed, confused, perplexed; Kal. pret. 3p. s. m. Therefore the line reads, "Scorners of Jah will be ashamed." At this point in time Jah is clearly the name of the God of Israel.

5



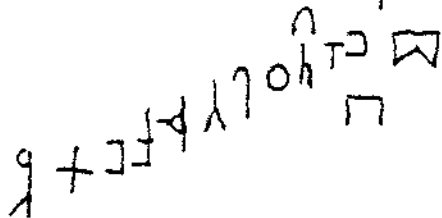
M. Halloun's Nahal Avedot #22 shows a strong 8th to 7th century BCE affinity as well as a strong tie to Yahweh. At the beginning of line two of a four line inscription and reads right to

left אליה עדת = "God Jah in the time or season." In the context of the top line the inscription reads,

לא עליה אליה עדת = "Gather to him, God Jah, at the season -"

The name of God again is expressed in archaic signs and monograms from the 8th to 7th centuries in harmony with a wide spread practice of ending personal names with (yhw or yh) יהו or יה.

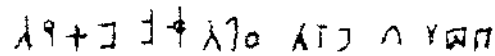
#6. Winnett's No. 11052; γ



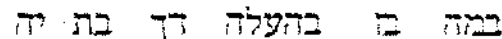
Not only the word "bamah" (במה) = high place of worship, but also the phrase, (בת יה) = House of Yahweh. On page 15 of Anati's, *Har Karkom In the Light of New Discoveries*, (1993) Anati mentioned other clues that indicate (much more subtly) things "which the Bible refers to as bamoth, are all clear indications of religious activities."

To be read from right to left:

Midianite:



Proto-Canaanite:



Transliteration:

h-y t-b k-d h-l'-h-b z-b h-m-b

Lexical analysis: b-m-h, = Bamah (במה a high place dedicated to religious worship) b-z, (ז) = spoil (booty); b-h-'-h, (בהעלה) [hiphil imperative verb with ב prefix - notice position above the line] = bring up by; ; d-k, (כד) = the door; b-t, (בת) = the house [of]; j-h. = (יה) Jah (Yahweh).

Translation: "Bamah (place of worship), spoil bring up by the door of the house of Jah." Or "Bring thou up spoil by the door of the house of Jah."

A Note of Interest; This inscription is particularly interesting since it demonstrates the probable grammar of the Midianite script. Note that the Beth above, and a little to the left, of the first up-side-down He is a prefixed preposition attached to the hiphil imperative of the verbal root עלה (עלה) meaning "bring thou up by". Also this inscription shows a consistent use of turning the last letter (or first letter) in a word or phrase up-side-down [see the Midianite line]. This practice is characteristic of Midianite of the Negev but is not characteristic of North Arabian, pre-Arabic Thamudic scripts.

Summary & Conclusions:

A script with a large representation of archaic features has been traced from the Sinai (Serabit el-Khadim) during the Late Bronze Age (1600-1400 B.C.) to the Negev. The persistent appearance of this script in the Negev continues well into the Iron Age and at some time between the Assyrian conquest and the Babylonian captivity, the script and the language it expressed fell out of use. [Discoveries, such as the water jars marked with this script found in Old Jerusalem's Burnt

House, 600 B.C., may have been family treasures from a dimming past.

(1). This window in time, 16th century to 14th century B.C. in the Sinai has been identified as a most probable time for the composition of the Proto-Sinaitic inscriptions. (2). The work of Grimme, Albright, Beit-Arieh and Sass has demonstrated that the Proto-Canaanite alphabet is an early offshoot of Proto-Sinaitic. Building upon the model set up in the charts of Albright and Sass, we have demonstrated that Thamudic/Midianite of

the Negev is also an early alphabet and has more archaic (Proto-Sinaitic-like) forms than the Proto-Canaanite alphabet.

(3). Shea's translations of two Proto-Sinaitic inscriptions adds support for the time frame suggested above and the ethnic affiliation suggested by the content of the inscriptions, the artifacts found with the inscriptions, and the text of the Bible.


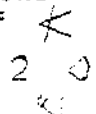
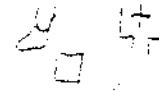
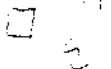
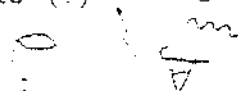
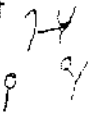
(4). Translations of several Negev inscriptions from Har Karkom to Nahal Avedot suggest a chronological sequence ending in the 8th to 7th centuries B.C.

The above sequence has provided us with a beginning point at Serabit el Khadim near the time of the Exodus. The Midianite name of Hobab (חבב), the widely used Canaanite name for God El (אל), and the more exclusive Jah (Yahweh) support the possibility of a Kenite/ Midianite presence in the Sinai.

And Old Hebrew words, Aviv (the pre-captivity name for the first month of the year) and the phrase, "for the congregation" (עדה) including an early word for congregation (found in Exodus, Num. & Lev., from עדה) supporting the possibility of an Israelite presence in the Sinai at this early period.

This is followed by a Har Karkom inscription that appears to be an early export from the Sinai (אל). Then a later version appears at Har Karkom but not so late that the El name of God is used without mention of Jah (אל יהוה). A still later panel at Har Karkom features Jah without mention of El. And finally at Nahal Avedot #22, both El and Jah are combined in an 8th to 7th century identification of the God of Israel (אל יהוה).

A Chronological Chart Showing Most Probable Emergence And Demise of the Midianite Script

Early Formative 1600 B.C.	Late Formative 1400 B.C.	Distinct Ethnic Alphabets 1100 B.C.	600 B.C.
Pictographic Signs Canaanite  Several Ligatures	A Generic Alphabet Regional Variations Various Mixes of Archaic Signs & Abstract Signs, Some Ligatures. 	Canaanite/Phoenician A Few Archaic Signs Survive A Few Ligatures Survive	Falls From Use In the Age of Aramaic
Proto-Canaanite Language		Early Hebrew	
Midianite  Israelite  Edomite (?)  Proto-Sinaitic Script	A Generic Alphabet Regional Variations Various Mixes of Archaic Signs & Abstract Signs, Some Ligatures. 	Midianite of the Negev Substantial retention of Archaic Signs. Substantial Use of Ligatures Continues. Falls From Use In the Age of Aramaic	

Bibliography

- Aharoni, Y.
 1967 Forerunners of the Limes: Iron Age Fortresses in the Negev. *IEJ* 17:1-17.
 1958 The Ancient Desert Agriculture of the Negev, III; Early Beginnings *IEJ* 8:231-268.
 1960 The Ancient Desert Agriculture of the Negev, V; An Israelite Agricultural Settlement at Ramat Matred. *IEJ* 10:23-36, 97-111.
 1981 "The Negev of Judah" *IEJ*, Vol. 8, pp. 26-38.
 1981 "The Arad Inscriptions," *IES*, Jerusalem.
- Albright, William F. "The Proto-Sinaitic Inscriptions and Their Decipherment." *Harvard Theological Studies*, XXII, Cambridge, p. 29.
 1957 *From the Stone Age to Christianity*, Doubleday AnchorBooks. New York.
- Anati, Emmanuel *Har Karkom In the Light of New Discoveries*, Studi Camuni, Volume XI, 1993 Edizioni Del Centro.
 1986 *Har Karkom The Mountain of God*, Rizzoli, New York.
 1955 "Rock Drawings In the Central Negev," *Palestine Exploration Quarterly*, pp. 49-57.
 1956 "Rock Engravings From Jebel Ideid," *Palestine Exploration Quarterly* pp. 5-13.
- Beit-Arieh, Itzhak "New Discoveries at Serabit el-Khadim." *Biblical Archaeologist*, Winter/1982
- Bernal, M. G. "On the Transmission of the Alphabet to the Aegean Before 1400 BC," *BASOR*, 1987 #267, pp. 1-19.
- Budge, E. A. Wallis *The Gods of the Egyptians*, Dover, 1969
- Cohen, R.
 1978 Tel Esdar, Stratum /V. *IEJ* 28:185-189.
 1982 New Light on the Date of the Petra-Gaza Road. *BA* 45:240-247.
 1985 Qadesh-Barnea et les Forteresses du Negev Central. *Le Monde de la Bible* 39:9-48.
- Cross, F. M. "The Origin and Early Evolution of the Alphabet," *Eretz-Israel*, 8: 8-24. 1967
- Dykstra M. "Notes On Some Proto-Sinaitic Inscriptions, Including an Unrecognizable Inscription of Wadi Rod el- Air," *Ugarit Forschungen*, 15: 33-38. 1983
- Finkelstein, Israel "Raider of the Lost Mountain--An Israeli Archaeologist Looks at the Most Recent Attempt to Locate Mt. Sinai, *BAR*, July/Aug., pp.46-50. 1988
- Giveon, R., I. Beit-Arieh, and B. Sass, "Explorations at Serabit el-Khadem," *Te/ Aviv*, Vol. 5, pp. 170-175-182-187.
- Glueck, Nelson "Kenites and Kenizzites" *PEQ*, January, pp. 22-24. 1940
 1955 The Third Season of Exploration in the Negeb. *BASOR* 138:7-29.
 1956 The Fourth Season of Exploration in the Negeb. *BASOR* 142:17-35.
 1957 The Fifth Season of Exploration in the Negeb. *BASOR* 145:11-25.
 1958 The Seventh Season of Archaeological Exploration in the Negeb. *BASOR* 152: 1 8-38.

- Grimme, Hubert and Aller Volker, *Althebraische Inschriften Vom Sinai, Alphabet, Textliches, Sprachliches mit Folgerungen*, University of Munster, 1923, Biblio Verlag, Osnabruck.
- 1988
- Halloun, Moin & Moshe Sharon, "Ancient Rock Inscriptions, Supplement to *Map of Har Nafha* (196) 12-01, Archaeological Survey of Israel, Israel Antiquities Authority.
- 1990
- Jobling W. J. "North Arabian Inscriptions and Rock Art From the Aqaba Ma'an Area of Southern Jordan," *ADAJ*, Amman, Vol. XXX, pp. 261-283.
- 1986
- Kedourie, E. *The Jewish World*, Crown Publishers, Harrison / Abrams House, New York, 1986
- Linder Y. *Map of Har Nafha* (196) 12-01, Archaeological Survey of Israel, Israel Antiquities Authority. Vol. 1. Supplement to the Map of Har Nafha, *Ancient Rock Inscriptions*, M. Sharon, M. Halloun, Vol. 2.
- 1990
- Lebovitch, J. "Deux nouvelles inscriptions protosinaitiques," *Le Museon*, 74: 461-466. 1961
- Mazar, Benjamin "Arad and the Family of Hobab the Kenite" *JNES*, Vol. XXIV, No. 3, July, 1965
- 1957 "The Campaign of Pharaoh Shishak to Palestine" *VT*, Suppl. IV; 57-66 pp. 297-303.
- 1971 *The World History of the Jewish People*, Rutgers University Press, Vol. 3.
- 1981 "Yahweh Came Out From Sinai" *Temples and High Places in Biblical Times*, Jerusalem, pp. 5-9.
- Nakhai, Beth Alpert *Biblical Archaeology Review*, "What's a Bamah," Volume 20, Number 3. 1994 May-June, pp. 18-19].
- Naveh, Joseph "Thamudic Inscriptions From the Negev," *Ha Eretz*, Vol. 12, pp. 129-131. 1986
- Negev, A. *Archaeological Encyclopedia of the Holy Land*, The Jerusalem Publishing House, 1972
- 1981 "Nabatean, Greek, and Thamudic Inscriptions from the Wadi Haggag-Jebel Musa Road," *IEJ* 31 :66-71.
- Oxtoby, Willard Gurdon, *Some Inscriptions of the Safaitic Bedouin*, American Oriental Society. 1968 New Haven.
- Rabin, Chaim *Ancient West-Arabian*, Taylor's Foreign Press, London. 1951
- Rainey, A. F. "Notes On Some Proto-Sinaitic Inscriptions," *IEJ*, Vol. 25, pp. 106-116. 1975
- Sass, Benjamin *The Genesis of the Alphabet and Its Development In The Second, Millennium B.G.* 1982 Agypten Und Altes Testament, Band 13, in Kommission bei Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- 1988 "Sinai Notes," *Scripta Hierosolymitana*, Pub. of the Hebrew U., Jerusalem, Vol. 28, pp. 360-367.
- 1991 *Studia Alphabetica, Orbis Biblicus et Orientalis 102, On the Origin and Early History of the Northwest Semitic, South Semitic, and Greek Alphabets*, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

- Shea, William H. "New Light on the Exodus and On Construction of the Tabernacle:
1987 Gerster's Proto-Sinaitic Inscription No. 1," *Andrews University Seminary Studies*, Spring, Vol. 25. No. 1, pp. 73-96.
- 1988 "PROTOSINAITIC INSCRIPTION NO. 357" *Ugarit-Forschungen*, Band 20, Darmstadt, Germany. pp. 301-308.
- Winnett, Frederic V. "Thamudic Inscriptions from the Negev" *Atiqot* 2, p.146-149.
1959
_____, *A Study of the Lihyanite and Thamudic Inscriptions*, U. of Toronto,
1937.
_____, & W.L. Reed, *Ancient Records from North Arabia*, U. of Toronto Press
1970.
_____, & Lankester Harding, *Inscriptions From Fifty Safaitic Cairns*, U. of Toronto Press,
1978.
- Wilson, William *Wilson's Old Testament Word Studies*, H Hendrickson Publishers, Peabody,
1995 Mass.

CULTURAL IMAGES: THE PETROGLYPHS OF A SANDSTONE QUARRY NEAR HELEN SPRINGS, NORTHERN TERRITORY, AUSTRALIA

MULVANEY Ken, Darwin, Australia

For the Australian Aboriginals of northern Central Australia the sacred site known as *Kurutiti* is of major sacred and ceremonial significance. Linked to the exploits of two snake sisters, the mythology recounts the formation of the sandstone blocks and the creation of the engravings at this location. To the Aboriginal custodians of the site, their lore and sacred knowledge is encoded in the rock art. Rituals are performed that bind the Dreaming actions of these two snake sisters with the present day lives of the Aboriginal people of the region. This current study involved the documentation of the engravings and assesses the relationship between current Aboriginal traditions, the archaeological pattern of the art and the reality of past associations.

Situated on the ephemeral Helen Creek and bisected by the Stuart Highway, this site complex extends over an area of some 84 ha (c. 1200 m by 700 m). Adjacent to Kurutiti is the main access road into the pastoral lease of Helen Springs. The town of Elliott is 110 km to the north of the site, and the larger town of Tennant Creek lies 160 km to the south. The site lies within the periphery of both the sub-tropical and semi-arid zones of Australia, at latitude 18° 27' South and longitude 133° 52' East. Kurutiti is located within the north-north-west trending Ashburton Range, with the distinct geomorphic zones of the Tanami Desert to the west, and the Barkly Tablelands to the east (Figure 1), a region within the southern limits of monsoonal influence. It is characterised by a distinctive wet season from December to March, though early storms and winter rains do occur outside this period. The average annual rainfall for the area is in the order of 340 mm (13 ins), but surface water is temporary and sparse due to the seasonal and unreliable nature of the rainfall. There are no perennial streams, and the few permanent and semi-permanent waterholes are on the larger creeks flowing from the Ashburton Range. The Ashburton Range and the Whittington Range to the south (Figure 1), are composed mainly of resistant silica-cemented sandstones of the folded Tomkinson Creek Beds (Precambrian age) forming strike ridges and plateaus. These remnant hills rise up to 90 meters above the surrounding sandy plains. The less resilient beds are eroded into valleys, and exposed within some of these are Palaeozoic volcanic and sedimentary rocks, and Lower Cretaceous sediments (Randal & Brown 1967: 5). The non-perennial streams draining the ranges mostly terminate in floodouts in the sand plains bordering the ranges, but some continue further and terminate in large temporary swamps. Here, where these streams disgorge their load of silt, sand, and gravel, vegetation growth is more marked than out on the sand plains proper. The streams and creeks are lined by lush vegetation than adjacent areas, with large eucalypts growing along the banks affording a haven for birds and smaller animals. Sand and sandy soils have formed in the more recent Cainozoic Era, derived mainly from the Tomkinson Creek Beds. These occur on the flanks of the Ashburton Range and in the valleys within. These are mainly colluvial deposits, but some transportation by wind and streams is likely. Out on the grassy plains are the black soils formed by colluvial as well alluvial deposition, derived from the Cambrian, Lower Cretaceous and more recent Tertiary rocks. Vegetation diversity and species dominants within this region are important in providing habitat and food for the range of fauna. Both fauna and flora abundance oscillates under the changing climatic systems, with some areas such as the well watered creeks providing habitat refuge for animals and a predicable food resource for people.

Spencer and Gillen (1904: 9) reported that, "In these parts, except in very dry seasons the natives have no difficulty in regard to food supply." The floral community of the Helen Springs area of the Ashburton Range is characterised by low open-woodland dominated by eucalypt species and spinifex grassland understorey. Vegetation densities and communities vary in relation to the localised drainage, the character of the soils and slope formation. Grevillia, acacia and turpentine belts of varying density are interspersed between more open areas of the eucalypt, spinifex and other grasses.

Aboriginal Associations

Situated in Walmampa country, Kurutiti is associated with the two quiet snake sisters tradition, known as *Milywaru*. Warumungu people generally use the name *Milwayi* for this Dreaming, a term sometime used by Walmampa people also. The Walpiri name for these sisters is *Pirutina*, which again may be used by Walmampa and Warumungu speakers. Quiet snakes are non-poisonous snakes in Aboriginal English. Identification of the snake species of the Milywaru women is not definitive, though the custodians of this tradition have described the snake as having a black head and a copper-yellow belly with black strips. Custodians confirm that the species is not that of the Black-headed Python (*Aspidites melanocephalus*), which also is a major tradition across the top of Australia. These two quiet snakes have been said to be Carpet Snakes (*Morelia spilota*), as *kuwarlija* the Common Bandy Bandy (*Vermicella annulata*), and a Childrens Python (*Bothrochilus childreni*), as variously identified by researchers working in this area (Koch et. al 1981: 71, Sutton et al 1993: 24, Nash pers. comm.). Senior custodian Peter Toprail is adamant that the Milywaru are not Carpet Snakes, which are known by the Walmampa name *Bununggula*.

The Milywaru Dreaming track (song line) with its associated mythological tradition is extensive, passing through Jingili, Walmampa, Walpiri and Warumungu country. Aspects of the Milywaru Tradition are linked in ceremony, known as *Kankarlu*, which involves associated song, dance, and painted body designs. There exist also a number associations with restricted men's ceremonial business. Specific and detailed knowledge of these sacred aspects are restricted to initiated males. However, women may be present during the performance of part of the song and may see the body paintings. A number of published texts deal with the same or similar rituals (eg. Berndt 1951, Meggitt 1966). Other terms for analogous ceremonies include *galwadi*, *gadjeri*, *Kunapippi* and *kurangara*; they may also be referred to by the Aboriginal English terms 'big sunday' or 'high school'.

Kankarlu is a complex of ceremonies forming part of male initiation concerned with the gaining of knowledge (songs and ceremonies). Initiates are kept out of public contact for extended periods, often referred to as "prisoning the young fella." In Central Australia the general term *marliyarra* is used for the participant males, and for fully initiated (graduate) males, *ngarrka*. Marliyarra are post-circumcision novices who may or may not have also been sub-incised. Sub-incision may be performed at the conclusion of *Kankarlu* ceremonies. Attendance at a number of these ceremonies is a prerequisite for one to achieve the status of a 'full man', regardless of being sub-incised. There are a number of stages to this process, each having a specific name (symbol). Of a *marliyarra* attending his first *Kankarlu*, the term *wapakuru* (literally nulla-nulla) is used. Later the participant is termed *wirla* (necklace) after a neck tie of hairstring and usually bustard feathers, which is worn during the ceremony. Finally the term used is *kirntingirri*, when the male is painted up with certain designs (Robert Graham pers. comm.). Custodians of *Kurutiti* interpret a number of the engraved petroglyphs at the site as direct correlates to

the body designs and status paraphernalia of *Kankarlu* ceremony. The pit and mounded rubble features of the sandstone quarry also are regarded as manifest actions of the Dreaming performance of certain aspects of the *Kankarlu* ceremony.

Site Description

Kurutiti lies in a slight basin surrounded by low hills. Between these hills extend scrub covered expanses of gravel and sandy soils, an area bisected by the eucalypt lined Helen Creek. Visually the site is dominated by an extensive exposure of fragmented sandstone slabs and rubble with the main formation axis (290° to 300°) running north-west to south-east (Figure 2). The site consists of a large cultural complex, with a central area containing the main quarry and most of the engravings (some 80% of the 2249 motifs), and three peripheral areas with lesser numbers of engravings, flaked stone artefacts, and quarried sandstone. *Kurutiti* may be separated into a number of areas that exhibit distinct aspects of this industrial activity, although not discussed in this paper.

Passing through the site area is the seasonally flowing channel of Helen Creek. The bed and banks of which alternate from sand, gravel and pebbles, to sandstone bedrock and detached blocks, boulders and cobbles. The major concentration of rock art occurs on areas of exposed bedrock, both in the creek channel and adjacent sides. Petroglyphs are also present at four locations to the south of the main quarry associated with low stony rises and small rocky outcrops. These are at 300 m and 500 m south south-east of the main quarry, and 500 m and 530 m to the south-east respectively. The northern limit of the survey area (recorded site complex) is defined by a high stony ridge located some 200m northward of the main quarry. At the eastern extent of this ridge numerous petroglyphs occur, some of recent origin (graffiti). Engravings and a few grinding hollows were found between this ridge and the creek on a small exposed sandstone sheet. Petroglyphs abound on the exposed bedrock and loose boulders adjacent to and within the quarry, as well as on material associated with the reduction of sandstone.

In all 2,249 engraved motifs were recorded in the area of *Kurutiti*, this being a minimum number for what existed here when rock art ceased to be produced. Regrettably, there is evidence of the deliberate removal of engraved sandstone slabs and the destruction of some art. It is probable given the distribution of the art, that some remains as yet unrecorded, especially within the quarry area, where motifs may be on the undersurface of the loose blocks, or buried below the surface rubble. In fact one panel of seven bird tracks was found on a boulder within the quarry subsequent to the initial recording programme. Evidence on the boulder indicates that an attempt had been made to split the engraved surface from the main body of the sandstone block, the rock being abandoned at its present location when this failed.

With over two thousand engravings, *Kurutiti* represents one of the largest concentrations of rock art in the region. Most of the petroglyph sites in the area range from tens of motifs to several hundred, though to date no systematic rock art survey has been undertaken. There is the possibility that other large bodies of rock art exist in the Ashburton Range, although if so, they are unknown to local Aboriginal communities with detailed knowledge of their country. Further afield, there is no suitable rock out on the Barkly Tablelands, and the Tanami Desert to the west, with the only known art focused in the area of rockholes, the likelihood of major art repositories in the region is limited.

For the purposes of recording the site complex, survey divisions were made across the site (Figure 3). These were based on the recording sequence of the field work

programme, the perceived pattern of the archaeological components, and in reference to dominating physiographic features. This alphabetical identified zone system was adopted to distinguish the sub-divisions within the site. These survey recording Areas were labelled as the work progressed, the relative sizes of the recording Areas vary corresponding to the relevant physiographic and archaeological character.

Recording of the rock art comprised each identified engraved panel being assigned an identifying alpha-numeric code. A photographic record was made of the main panels, and unusual or representative motifs. The allocation of the code was based on the recording divisions developed over the site and the sequence in which the art panels were recorded. The Areas were systematically walked over and all engraved rock surfaces (panel) allocated an identifying number (for example A1, A2, etc). Some of the engravings within the quarry were found by turning over rocks while investigating sandstone pieces that retained evidence of the extraction or reduction technology. It is conceivable, therefore, that other engraved surfaces remain lying face down and are undetected. Panels are defined by natural parameters such as boulder face or the extent of smooth bedrock surface suitable for the production of engravings. Every panel identified was measured and sketched, with all complete motifs and discernible fragments drawn to their approximate size in relation to the panel and their position in regard to the other motifs. The maximum size of each motif was recorded to the nearest half centimetre.

The Petroglyphs Of Kurutiti

A total of 2,249 motifs have been classified during this archaeological investigation, of these 1,239 may be described as of geometric depictions. The remainder are of non-geometric form. Although certain animal and bird tracks may be geometric in shape, they are usually classified within a separate group. At *Kurutiti* the track category comprised 916. A further 54 motifs were grouped as in the figurative class, with only 14 petroglyphs classed as abstract (or non-classificatory). There are the fragmented remains of a further 26 engravings, occurring on broken pieces of sandstone where it is evident that the original motif has been truncated. Most of the fragmentary petroglyphs were classified within the geometric 'Motif Type' categories, either as 'amorphous geometric' or 'line'. The discussion provided here is of a general nature, the intention is to provide a descriptive image of the character of the rock art at *Kurutiti* and does not pertain to issues regarded as secret-sacred to the Aboriginal custodians of the site.

The site complex which comprises *Kurutiti* can be sub-divided into five distinct physiographic units, these also corresponded to the nature of the archaeology associated. These are the sandstone rubble of the main quarry, the channel of Helen Creek, the exposed bedrock flanking the creek, the open sandy expanses associated with the reduction areas surrounding the quarry, and the various sandstone outliers which were surveyed (Figure 4; Table 1). It is the bedrock adjacent to the creek and along the western side of the main quarried rubble (Areas F, M and R) which contains the largest number of petroglyphs, 979 motifs on 210 panels. Opposite this, on the exposed bedrock and jointed blocks along the western flank of the creek (Areas H and K) a further 288 motifs occur on 53 panels. Between these bedrock areas within the creek channel a further 57 motifs on 14 panels were recorded (Area G). This concentration represents 58.8% of the total recorded corpus of rock art at *Kurutiti*. Comprising 277 engraved bedrock surfaces and faces on sandstone blocks, this represents 42.9% of all panels containing petroglyphs. The majority of the art occurred within just two

locations, Area F with 886 motifs (39% of the site total) and Area H containing 271 motifs (12%).

Within the geometric group of motif there are eleven motif types identified, which include 'dot/s', 'bar', 'line', 'arc' and 'circle' which are simple geometric designs conforming to the mathematical shape. However, the circumstance of how curved a line is to be classed as an arc or the length/breadth ratio to differentiate a dot from bar is subjective. Dot motifs occur singly and as clusters (N=144), a number of these may have their origins in the quarrying of the sandstone blocks, though in size and placement on the engraved surface enabled separation between art and functional pitting.

The difference between the classification of 'bar' (N=245) as opposed to 'line' motif (N=121) is in the relative length to width ratio. This was not accurately measured, though as a rule where the length/width ratio was 1:2 or less this was placed within the 'bar' category. Line motifs include straight or simple linear forms (slight angle variations), hooked or bent forms, and meandering, irregular and wavy forms. Arc (N=185) and 'arc sets' (N=69) are noticeable components of the total art corpus of *Kurutiti*. Variation is exhibited with these motifs in the degree of curvature of the arc. Within Australian research studies, the arc form is often interpreted as depictions of boomerangs, the curved wooden throwing stick and musical instrument of the Aborigines.

Circles, 'concentric circles' (N=121) and 'spiral' (N=111) make up 19% of the geometric class of motif. These similar types include a range of form within each motif group. Of the circles, 75 instances (67.5% within type) can be said to be regular in shape, forming a geometric circle (constant radius). At the other extreme of this motif type are the seven irregularly formed circle motifs. Concentric circle motifs are depicted with relatively evenly spaced rings, though not exact. The gap between each ring in the motif may exhibit some variation. A double ring is the most common form, with an eight ring concentric circle motif the most produced. A feature of both the concentric circles and the single circle is the occurrence of a secondary motif incorporated within the design. The inclusion of a centrally placed dot being the most frequent, though in one case a bird track was at the centre.

Spiral motifs are depicted with the spiralling clockwise (N=17) and engraved anti-clockwise (N=15). Two other motifs are engraved with a reversal of spiral direction. Both spiral clockwise on the inner portion (3 and 2.5 loops), then with an enclosing outer loop (2.5 and 1.5) spiralling the other way. The count of the loops is given from the origin point (inner) for the line to complete an encirclement to be aligned with the initiation point. Three loops within the spiral are the most frequent depiction, with 13 counts (38% within type). The range displayed is from 1.5 loops up to eight loops, with the loop finishing either aligned with the origin point, or on the opposite side. In only one case was it recorded that the outer loop did not end at the normal place, continuing a quarter turn past the origin point.

Within the more complex of the geometric forms, the 'rayed geometric' (N=84) is the easiest to classify (Figure 5). Based on the number of rays (arms) and symmetry of configuration, they are depicted either radiating from a central area or bi-directional off a common axis. 'Amorphous geometric' by their nature challenge precise classification, though some general observations are possible. Of the 104 motifs recorded within this type-group, 60 remain as abstract forms (defying description). Pecked formless areas (as opposed to scatters of dots) were recorded in 21 examples. These stippled patches do not appear to be associated with the surface preparation in grinding of foods, though

they may still be of economic rather than artistic purpose. Seven motifs resemble stylised or abstract representations of the human foot, and one is a possible macropod track

Within the category of 'linear geometric' (N=86), five broad stylistic divisions may be discerned. The more standardised of these are the motifs that resemble a curved capital letter E, five examples of which were recorded. Similar in form, though with varying and greater number of bars off the base curve, is the motif form which is referred to as a 'rake' or 'pubic tassel' design (Davidson 1952: 97; Forbes 1982). Nine examples were documented, ranging from four bars/lines to seven, the base line either straight or curved. Sets of parallel lines and bars occur 27 times, from pairs to a set of 13. Lines with varying attachments account for 31 of the linear geometric motifs. Stylistic form of these is relatively standard, with line and dots, or tassels on the ends, with more complex lines with several linear appendages. The variation within the more complex combinations of lines and loops enclosing space (10 cases) is much greater.

At *Kurutiti* 'track' motifs comprise 41% of the art corpus, with six broad categories identified within the track type of motif: 'hand' (N=4), 'foot' (N=99), 'paw' (N=51), 'macropod' (N=361) and two forms of bird prints (N=399). Hand and foot motifs are those that resemble human palm and foot prints (Figure 5). Paw motifs concern those that resemble animal prints such as dogs (dingo) and lizards (goanna) in the main but can also include others like the echidna, possum and the various marsupials and rodents.

Within the human hand three are of the right hand (or possibly the left as depicted from palm up), one of these (F77) is paired with the other hand print slightly offset. Of the motifs depicting what look like human feet, only four are as pairs (left and right). Why there should be this overwhelming proportional difference between hand and foot print motifs is unclear, though a number of motifs classed as rayed geometric or paw type motifs may be engravings originally intended by the artist to depict human hands, though are to stylised for such classification in this current analysis. Of the remaining 95 foot motifs, 33 (34.7%) are right foot depictions, 30 as left foot and 32 which are not definite. As with other example within Australian rock art, the number of toes depicted in the *Kurutiti* art is variable (ranging from 3-9).

'Bird track' motifs were sub-divided into two stylistic categories, one is the 'trident' form, which is also labelled 'emu track' in many publications (Figure 6). In total, 333 motifs of this category were recorded at the site. The second broad group, labelled 'bird ex', are those tridents with a fourth line opposing the other three. This category occurred less frequently (N=66, 16.5% of bird tracks). As stated, custodians at *Kurutiti*, as with Aborigines elsewhere that have been present during discussions on rock art motifs, consistently identify all trident forms as bird tracks. In some cases species are associated with particular features. In this regard custodians recognised four types at *Kurutiti*, emu, pelican, brolga and bush turkey (Figure 7). Their identification is based primarily on the shape and arrangement of the toes. Most common is a single track depiction, though on some boulders and bedrock surfaces, offset pairs or trails occur.

Macropod track motifs account for 38.6% of all track depictions (Figure 6). Of the 361 motifs, pairs are depicted 278 times (77% within macro class), the right track 49 times (13.6%) and the left track in 34 cases. There is variability in the style of execution of the motifs, though 15 generally distinct forms are identifiable. These range from the simple line with side bar to petroglyphs which resemble detailed anatomical features of the toe/track. McDonald (1983) indicated the potential for speciation in engravings through her analysis of motifs from the Sturt's Meadows site. In a later paper, McDonald (1993: 114) stated that engraved Panaramitee depictions of macropod tracks

are naturalistic. It is possible that the variation exhibited at *Kurutiti* relates to species representation, though artistic competence and physical character of the rock surface may also be involved. What is constant is that in most cases it is the hopping pads and fourth (main side) toe that are depicted. In only two examples does a line extend further than the hopping pad, interpreted as representations of the full macropod pes, a track left when the animal is stationary. There is also one example with a line between the two foot tracks. Such spatial associations are generally interpreted as a representation of the tail.

In total, 54 motifs are classified as 'figurative', 14 are 'picks' (see below), a further 16 resemble other 'implements', ten are grouped as 'snake', with another seven classed as 'other zoomorphic'. In addition there are motifs which appear to be intended of figurative forms though lack distinguishing attributes which would enable better classification, these have been classed as 'figurative geometric', (N=7). Identification of snake motif, though subjective, is based on a number of features which separate them from being classed as linear motifs. The pertinent properties are the form and frequency of wave, inclusion of a 'head' and tapering of the body (Figure 5 and 7). Not all features need to be present. Supporting this classification was the fact that the Aboriginal custodians of *Kurutiti* interpreted all these motifs as snakes, and in the case of those on one panel (F30) stated these were the two *Milywaru* snake sisters.

Within the group of seven motifs classed as other zoomorphic, two have resemblances to lizards in form, though not sufficient by detailed to positively ascribe such a classification. Two others are more squat or without a defined 'tail'. Depicted in spatial association with 'emu track' motifs are a pair of solid pecked oval shapes. Based on the relationship of these two motifs with the tracks, they are interpreted as representations of emu eggs, and so are included within the other zoomorphic class. One other figure resembles to some degree the form of a long-neck tortoise, although they are not recorded from this far south. Within the group classed as figurative geometric are a number of forms which do not fit easily within the other categories. Some may be uncompleted or weathered zoomorphic motifs, others resemble stylised forms of lizard or anthropomorphic shapes. One engraving suggests a bent limb with a four digit hand/paw.

A distinctive feature of the rock art at *Kurutiti* is the depiction of a form of hooked line which resembles the profile of stone-bladed fighting picks recorded in the ethnography of the region (Spencer and Gillen 1904). These are stylistically different from the hooked boomerang or spear thrower depicted in the western Arnhem Land art (Chalopka 1993; Lewis 1988). There is some range exhibited within this class of fourteen motifs, though generally the 'handle' is straight with the 'blade' perpendicular and tapering (Figure 8). In ten examples, what might be the depiction of the spinifex resin hafting is also evident. Of the other 'implement' forms, two may also be of stylised picks (both right facing). Hooked sticks or hooked (No. 7) boomerangs are probable mental templates for eight other motifs within this category. An interpretation pertaining to four other motifs is that they represent clubs or stone axes, the position and angle of the appendage to the line (handle) suggesting this. Two other motifs are included within the implement category by spatial association with other implements, though equally they could be placed within the 'arc' category.

It is evident that the range of motif forms which appear among the *Kurutiti* rock art is similar to that recorded from other sites containing petroglyphs in the semi arid and arid parts of inland Australia. Davidson (1952: 92), writing about Western Australian rock art, makes the comment that "In a culture which attaches so much

importance to the tracking of humans and animals as the Australian, it should not be considered strange that the footprints are selected for depiction". The dominance of bird and macropod tracks as compared with other species may be a reflection on the relative economic importance of these as food sources. However, it is known from other sites that the dominance of certain types of tracks or the depiction of the animal is linked to the specific Dreaming association of the location. In the case of *Kurutiti*, this is the *Milywaru* snakes.

What is of note is the presence of engravings within the sandstone quarry and reduction areas. This appears to be directly associated with the rubble produced through the grindstone production process and not simply reflecting a fortuitous use of available rock surfaces. In total, 223 motifs (9.9% of all art) were located on surfaces within the quarried rubble. A recorded 257 motifs occur within the reduction areas, this is 11.4% of the total number of engravings recorded at *Kurutiti*. It is within the reduction area on the west side of the creek to the south of the main quarry that most of these engravings (182 on 63 individual stones), within an area of 30 m by 20 m. The occurrence of engravings on small portable sandstone pieces is a feature particular to this site.

The main rock art focus of the site is the area of exposed bedrock and adjacent section of Helen Creek, within an area of 1710 m². It is in this location that the large panels densely covered in petroglyphs occur. To an extent the magnitude and the relative proportions of the art subjects depicted in this location, which distinguishes this part of the site, containing 54% (N=1214) of the 2,249 recorded art corpus. Some of the motif categories which are over represented in this area are: 'foot' at 78.8%, 'hand' at 100%, 'macro' at 69.2% and 'rayed geo' at 82%. 'Spiral' motifs are the only category which are more evenly spread throughout the different parts of the site complex, with 23.5% on bedrock, 29.4% along the creek channel and a further 29.4% in the reduction areas. The only part of *Kurutiti* where spiral motifs were not recorded was within the quarry.

Although the associated archaeological context of the *Kurutiti* art is diverse (quarry, reduction areas, camp sites), the form and composition of the petroglyph assemblage is remarkably similar. All motifs are produced by the pecking of the rock surface (direct or indirect percussion), most are formed by interlocking (co-joined or overlapping) pits of 1-3 mm diameter and 1-5 mm deep. There are 35 cases where the motif is formed by an arrangement of spaced pecks, all but six occur in the main rock art area of the bedrock, within the quarry and the reduction Area A. Most images produced in this style are of geometric forms, some complex others simple circles and arcs.

The extent to which a given panel may have been used as a canvas for the rock art is variable and does not appear to relate to the size of the panel or the relative size of the motifs produced. Many large panels have one or a few small motifs present while other panels, whether small or large are crowded with motifs or a motif fills the surface space. As stated previously, there are 2,249 motifs recorded on 646 surfaces, in many cases within the reduction scatters, both faces of a sandstone piece was engraved. Panel H19 and across Helen Creek including panels F28-30, are the few examples where the density of motifs produces a visual crowding. The rock art of *Kurutiti* exhibits little superimpositioning. Even on panel H19, with 99 identified motifs on a panel of approximately 270 cm by 200 cm, there is minimal overlap of motifs. In other cases there is what is taken to be the deliberate intention to avoid masking other motifs, or possibly all were done as a composition.

Visual compositions at *Kurutiti* fall into two forms, those that are trails (generally tracks in sequence) and aggregates of motifs in spatial association (Figure 9). In total

306 motifs produced on 84 panels are identified as occurring as compositions in spatial association involving at least one other motif. Of these a large percentage involve macropod or bird tracks in a series across the rock surface. Human feet appears in eight cases, four times in combination with other track motifs. The paw motif is present in four trails, only one of which is not in combination with macropod tracks. Spatial association of implements and picks as a group on a panel were recorded in three cases. While groupings of geometric designs occurred six times, most common were clusters of circles or concentric circles. An additional 13 panels were documented where geometric motifs were linked with other motifs, generally a motif contained within a circle.

Perceived compositions are not limited to arrangements of trails or clustering, but may be in the singular placement of the motif on a given panel, or the form and situation of the panel itself. Panel H19 on the bank of Helen Creek is one such example, where evidently its situation has attracted the production of petroglyphs. A number of other panels are set on angles, especially within the creek channel, and contain striking compositions, although fluvial action may have shifted these from their original position. Visual composition in motif placement central to the panel is also a feature of the *Kurutiti* rock art, though this situation is more common with the engraved small sandstone pieces found in the reduction areas of the site. Also a feature that is particular to *Kurutiti* is the placement of motifs either in spatial association with, or utilising features formed in, the process of quarrying. Within the quarry Area N, is a sandstone block which retains the isolation pits (aid in splitting the rock) and a macropod pair and bird track are focused on them. Other examples were recorded where the motif actually incorporated the isolation pit. To an extent, such cases are a form of isomorphic congruence (see Rosenfeld 1991: 137), the utilisation of an existing feature in the rock (though usually natural). There are only two recorded examples of the incorporation of the natural form or structure of the rock surface. Engraving N33, comprises three pecked lines (not interlocking pecks) positioned between the natural ripple curves on the surface of the sandstone block. The other case (H28) is a linear geometric motif formed by a series of curved, spaced, pecked lines, linked at each end. This motif is situated within an area confined by the angle change in the surface of the stone.

There remains at *Kurutiti* a number of features associated with the rock art which appear to be specific to this location. These relate directly to the character of the other prehistoric activities which took place at the site. A particular feature of the *Kurutiti* sandstone extraction areas is this occurrence of petroglyphs, with 183 engraved blocks and bedrock panels recorded within the main quarry. In addition, 33 panels featuring 58 motifs occur within the quarry rubble of Area N, and 15 motifs are recorded from Area HH across Helen Creek from the main quarry. Although there is no discernable pattern to the occurrence of petroglyphs amongst the quarried rock, there remain a few anomalies. In one quarry excavation pit situated near the southern part of the main quarry, occur the only snake-like motifs within the quarry. One pair of macropod tracks also are located within this pit, with no other such motifs present within the quarry rubble. In an adjacent pit occur six blocks, each with a single bird track motif. In Area W are the only two panels within the quarry that comprise a hooked arc and curved line in combination. Located in other parts of the main quarry are particular motif subjects which do not occur elsewhere. It is possible that the occurrence of these engravings on quarried blocks within the extraction area have more than an aesthetic intention. Such a scenario may relate to the marking of individual ownership, possibly relating to the identification of blocks of sandstone for subsequent reduction in the grindstone manufacturing process.

Potentially, although less probable is that these engravings resulted from people doodling while they worked within the quarry.

That there exists some association between the rock art and other activities at *Kurutiti* is suggested by the distribution of engraved stone which also retain features linked to the grindstone production. Within the quarry rubble are 48 blocks with features linked to the extraction process which also have petroglyphs. Within the adjacent area of bedrock, 13 panels were recorded which also retain these quarry features. Two examples occur within the creek channel and a further eight within the reduction area. No features associated with extraction or reduction were noted within the engravings on the surrounding sandstone outcrops. Twelve examples were recorded within the reduction areas where engravings actually occur on sandstone implements, not just sandstone reduction material, that is on grindstone fragments or blanks.

It is within the reduction areas that a high percentage of the petroglyphs occurs on small fragments and tabular pieces of sandstone (81% of engravings within these areas). This production of petroglyphs on the small sandstone fragments which occur in spatial association with the reduction working in the production of sandstone artefacts is particular to *Kurutiti*. At no other site in the region are engravings produced on portable pieces of stone, nor has any been identified during field work as part of the research for this current study. It is evident that for what ever reasons the occurrence of petroglyphs on small sandstone pieces is directly attributable to the abundance of stone present within the reduction areas linked to the *Kurutiti* quarry. The motifs appear to have been produced *in-situ*, utilising available surfaces and not been transported from the site. It is apparent that the utilisation of both faces of the sandstone pieces also seems particular to the reduction areas.

Kurutiti in an Australian Context

Maynard (1979: 84) observed that throughout South and Central Australia ancient engravings have been incorporated into the traditional religious beliefs pertaining to sacred sites and their associated Dreamings. This same situation exists at *Kurutiti*, where Aboriginal custodians place specific interpretations on certain of the engraved motifs and believe that all the art was created by the two sister snakes (*Mihywaru*). Contemporary Aboriginal interpretations and explanations may bear little if any relationship to the original artists' intentions. While this does not diminish the current Aboriginal custodians spiritual relationship to the site, it also may provide some insight into the significance of association between past and present. There are clear cultural links ascribed by the Aboriginal custodians for certain motif forms on the rock surfaces and those used as body decorations during ritual performances. However, at *Kurutiti* the custodians provided no specific advice concerning the significance of the placement of the engravings throughout the site, including engravings on portable fragments of sandstone and on blocks within the quarry deposit. Within the recent period of Australia prehistory, it is evident that in the construction of their art people took as subjects the physical world around them or borrowed from the mythological/ceremonial realm. That such circumstances existed into the past can only be inferred, though the similarity in subject range and positioning of figures over time in such areas as Eastern Arnhem Land suggest that the principles in art production are relatively constant.

Mountford (1929:340) described intra-site variation between a number of art localities in South Australia, and commented that some are sacred sites, with the art ceremonial in character, while some sites were produced idly during leisure hours. All of the art, he felt, had definite meaning attached to them by the local people regardless of

the purpose behind their production. There was a general similarity in the style and subjects depicted, one aspect of which was that no figures were executed in plan view. In his work in south-eastern South Australia, Edwards (1966, 1968, 1971) added greatly to the number of sites recorded and art documented. He more firmly identified a consistency in the style and subject of engravings throughout this region and regarded the sites as an cohesive assemblage. However, it was Maynard (1976: 181-99, 1979: 92-9) who presented the notion of a single cultural (pan-Australian) art style relating to engravings in South Australia and elsewhere. This she termed 'Panaramitee', the name of one of the classic sites (1976: 193). Certain elements are identified by researchers as indicative of this artistic package. As Maynard comments "Each site contains several thousand individual figures. All appear to have been made by pecking (indirect percussion); they are composed of bands and solid forms; most figures measure up to 10 centimetres in height, and there is a very narrow range of motifs, dominated by macropod and bird tracks and circles, with smaller numbers of crescents, groups of dots, human footprints, radiating lines, 'tectiforms' or line mazes, and a tiny fraction of other non-figurative designs." (Maynard 1979: 92). A not surprising feature of these art sites is their proximity to water, a feature first noted by Mountford (1929:342).

Edwards (1966: 7) suggested that the South Australian and other recorded sites may represent a, "simple engraving culture [that once] prevailed over a wide area of the Australian continent". Since Maynard (1976, 1979) formalised the concept of a pan-Australian rock art style, the 'Panaramitee', research during the past decade or so has tended to be centred within this concept of a tradition (eg. Clegg 1983, 1987, 1992; Franklin 1984, 1991, 1992; Gunn 1994; McCarthy 1988). Whether or not this body of petroglyphs constitutes a single style or tradition has yet to be resolved, though it is clear that certain elements are consistent. The origin of the Panaramitee style appears to be late Pleistocene, older than 10,000 years old, and possibly in the order of 30 to 40,000 years old (Nobbs and Dorn 1988, 1993; Dorn and Nobbs 1992). In Central Australia, Smith (1988) found evidence of occupation extending back 22,000 years during excavations adjacent to an engraved boulder at Puritjarra rockshelter. Though given the position of the engravings on the upper surface only of the boulder, and that no petroglyphs were uncovered in the excavation, an age of less than 6,500 is suggested as more probable for the production of the engravings (*ibid.*, p. 129). At the Early Man site in north Queensland, engraving appears to have continued at least up to about 4,500 BP (Rosenfeld et al 1981: 86-88). Flood and David (1994: 17-18) have found that Panaramitee engravings near Willeroo (some 400 km north-west of *Kurutiti*) have a maximum age of 3,000 to 4,000 years. While Forbes (1982, 1983) and Gunn (1993, 1994) have also shown that in Central Australia the Panaramitee style continued into recent times. Rosenfeld (1991: 137) has raised doubts concerning the notion of the widely dispersed art tradition of the Panaramitee, and questions Maynard's inclusion of sites from south eastern Australia and Queensland because there are marked differences in the art corpus between these sites. Nevertheless, the striking trait of the 'Panaramitee' style is the depiction in track form of the fauna, rather than naturalistic representation. It is this aspect more than any other that lends support to the notion of a culturally discrete art style implied by the term 'Panaramitee'.

Recording of art sites within the general region of *Kurutiti* has been confined so far to a few observations made by staff of the Museum and Art Gallery of the Northern Territory (Smith and Cundy 1985), and in records pertaining to documentation of Sacred Sites (Aboriginal Areas Protection Authority). No systematic rock art study has been undertaken. This contrasts with Central Australia to the south (Edwards 1966 and 1968;

Forbes 1982, 1983; Gunn 1993 and 1994), and the Victoria River Region and Arnhem Land to the north (Brandl 1973; Chaloupka 1993; Lewis 1988), where numerous studies have been carried out. Less work has occurred along the western portion of Queensland, though some research has taken place in the Lawn Hill and Mount Isa areas (Dymock 1993). Paintings as well as engravings occur in all areas, though there may be regional dominance of one art form. Petroglyphs of the Ashburton/Barkly area appears not to fit with the northern painted art traditions, nor does it conform with the Central Australian material, which also has a painted art component. Nevertheless, there are similarities with the many pecked engraving sites which occur throughout the arid regions of Australia and that these invariably contain comparable proportions of motif types (based on subject categories), though each site may contain figures that are specific to that site. This engraving component is the distinctive "style" of the Panaramitee.

Within the general location of *Kurutiti*, Aboriginal sites with an engraving component are known on Muckaty and Helen Springs Pastoral Leases. These sites are all sandstone formations which hold significance within the *Milywaru* tradition for local Aboriginals. *Nyanya*, located in the vicinity of the present Helen Springs homestead, just four kilometres down-stream from *Kurutiti*, comprises the largest body of known art, apart from *Kurutiti*. No systematic recording programme has been undertaken to date at this site, though it is estimated that between one and two thousand motifs occur. A sample recording set indicates that there is a higher proportion of arcs and concentric circles/spiral at this site than occurs at *Kurutiti*. Also some of the hand, feet and animal track motifs appear in a more naturalistic style. The interesting feature of this site is that on some surfaces less patinated engravings of 'snake' like forms overlay the earlier art work. Snakes are the principle association of the *Milywaru* tradition, *Nyanya* being one of the chief sacred sites for the Warlmanpa linked to this tradition. A few engravings have been recorded at two other sandstone outcrops between *Nyanya* and *Kurutiti*. Both locations contain less than twenty motifs, subjects comprising arcs, concentric circles, spirals, bird and macropod tracks, and at each is an extended wavy/meandering line. One of these sites comprises several hills formed (in part) by outcropping sandstone, which is associated with limited quarrying activities, technologically comparable with that at *Kurutiti*. To the east of Helen Springs homestead within a sandstone formation, are several track motifs, and within a small alcove numerous incised lines are present. This is the only recorded site in the general region at which such petroglyphs are known to occur. An interesting aspect of this is that the mythological association of the site and even its Warlmanpa name pertain to nose bone ornaments, *Marrapinti*, forming these ornaments was done by grinding the point ends on an abrasive rock such as sandstone, forming longitudinal grooves by this process. A formation of six low sandstone outcrops comprise the sacred site Warlga, located 24 km south south-east of *Kurutiti*. Engravings are present on them, though concentrated on the western formation. One hundred motifs are recorded at this site. Within a kilometre of *Warlga* (east) is a low formation of siliceous sandstone, on four rock surfaces are engraved six 'bird tracks', several concentric circles and two meandering line geometric forms.

From the data available, the pattern indicated at each of these local art sites is that there is a consistency in the subjects and style of depiction. Tracks and circle motifs are dominant, the relative proportion of the two being similar, comprising 40-60 % of the total site corpus. Although, there appear to be some motifs forms unique to a site, such as the incised lines at *Marrapinti*. At other locations the relative frequency of depiction of specific motif forms varies between these sites. This is no more apparent than the

extended wavy lines ('snake' motifs) which overlie heavily patinated engravings at *Nyanya*. All sites within Warlmanpa country so far visited have all been associated with sacred sites with the specific Dreaming association of the Milywaru sisters.

Kurutiti in the context of the Panaramitee

Davidson (1952: 90) comments "the same narrow range of naturalistic subjects and techniques of execution are among the most striking feature of Australian art, for they demonstrate that the continent shares a basic art tradition". The subjects depicted in the petroglyphs at *Kurutiti* may be seen to reflect the world around the artists, with engravings of macropod and bird tracks, and the portrayal of images that match current ceremonial body decorations. It is true that there is an abstract form to much of the art, and that interpretation of the motifs by researchers is subjective, though in part such interpreted meaning is patterned by the Aboriginal custodians' understanding of various motif designs. Considering the basic similarity of the Australian Aboriginal society it is not surprising that there appears general conformity within the subjects and style of art across large areas of the continent.

One aspect often noted concerning the engravings of Central Australian (Panaramitee) style is the relatively small size of the individual motifs, most less than 10 cm (Franklin 1991; Maynard 1979). The rock art of *Kurutiti* would seem to conform to this pattern, with 58 % (N=1178) falling below 10 cm, the mean size of recorded motifs is 12 cm, and range 1-110 cm (Table 2). The more complex geometric motifs tend to be bigger and it is within the linear geometric motifs that some of the largest motifs recorded are grouped

In fact only 33 (1.7%) of the motifs are within the size range of 41-110 cm, snake and linear geometric subjects being the largest. One of these, on panel F30, may in fact have been longer. This motif measures 110 cm, on an adjacent panel is what appears to be the tail end of the F30 snake motif, this fragment of a motif is its self 13 cm in maximum dimension. Of the motifs in the larger size range, a common form is that of the meandering or irregular line with what appear to be tassels at one or both ends. There are three examples, measuring 107 cm (F88), 92 cm (F105) and the smaller, at 60 cm (H41). Rayed geometric design motifs are more frequent in the size range between 44-52 cm. In the size range from 44-110 cm (1.15%) the vast majority (74%) occur on the bedrock adjacent to Helen Creek (Area F and H). This feature may be in response to the size of suitable panels on which to produce the art, as there is a general trend to larger panels available on the exposed bedrock at *Kurutiti*. Conversely, it would be impossible to produce large motifs on small fragments of rock.

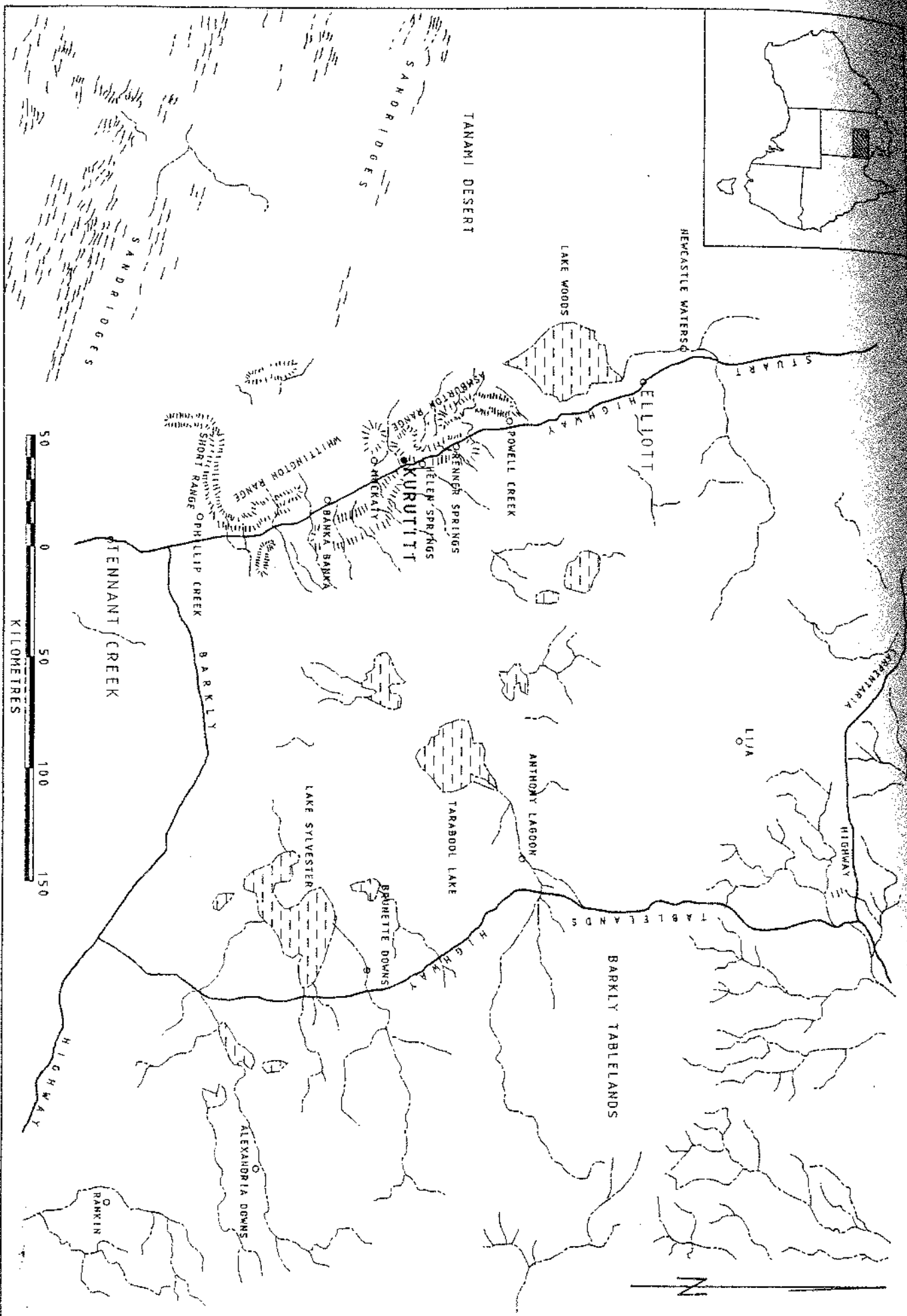
Despite the particular occurrence of the *Kurutiti* art in association with quarrying and production of grinding implements, the subject range, pecking technique, form and size of the motifs conform to the general pattern recorded at sites in the region. These petroglyphs have parallels with the Panaramitee engraved rock art found over much of Central and South Australia. These sites, though invariably located near water (Edwards 1966, Mountford 1929) are often linked as sacred sites with the tribal mythology. In this respect, *Kurutiti* with its association to the two snake sisters *Milywaru* conforms to this general pattern. The selection of art subject and style falls within the type range for sites ascribed to the Panaramitee petroglyphs, although the singularity of *Kurutiti* is in the production of rock art on the quarried stone. Despite this utilisation of portable sandstone pieces, the creation of mobile art there is no evidence that the engravings were removed from the site. This supports the contemporary Aboriginal notion that place, and not simply the art, is the binding link within the culture that produced the art.

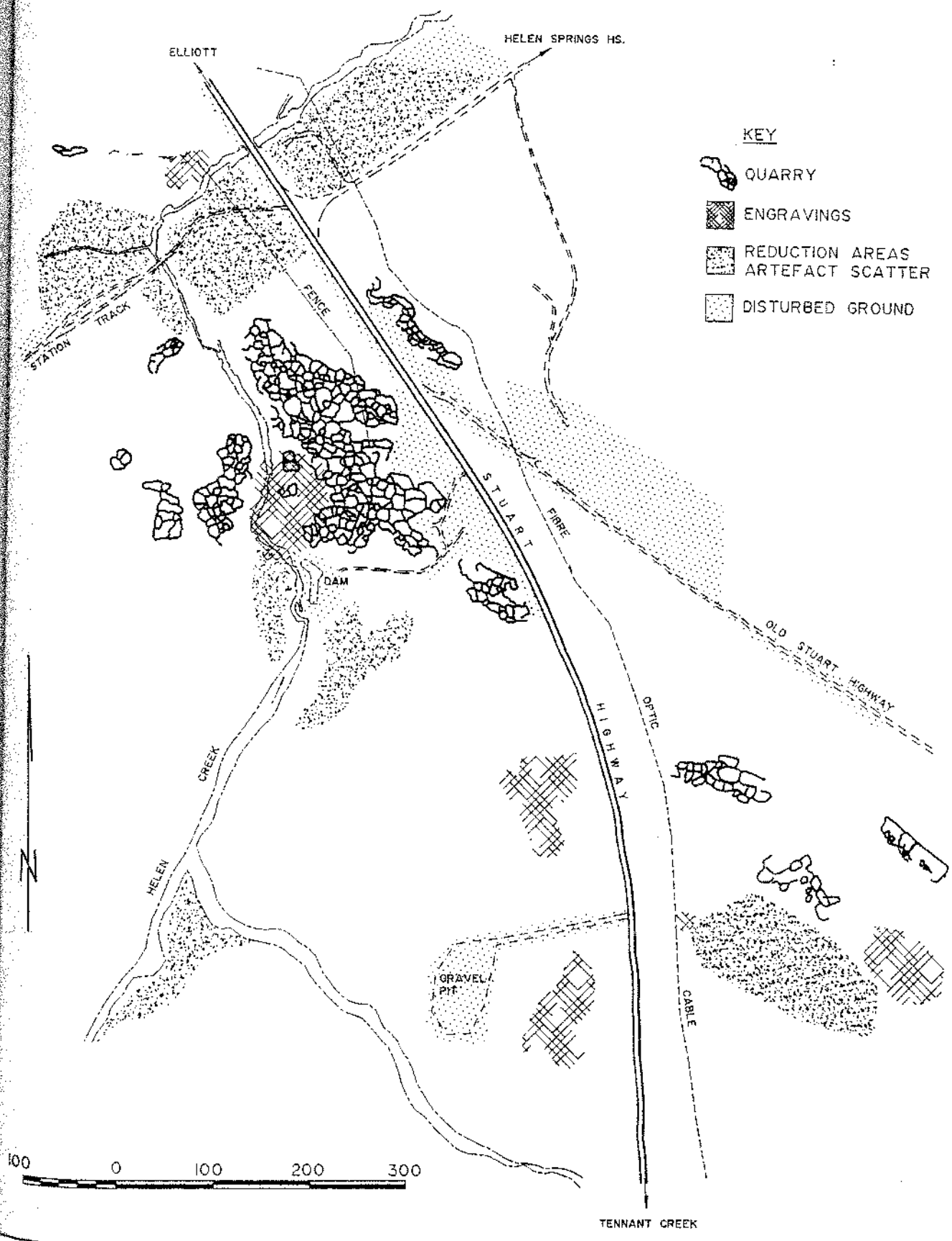
The pattern of the rock art at *Kurutiti* with the particular response to the character of the location, as formed by the extraction and reduction of sandstone into seed milling implements, suggests that the production of art is influenced by the specifics of the site. The link with Panaramitee is likely a stylistic similarity rather than ascribing the art as part of cultural baggage or a tradition, which has generally been held to be the circumstance associated with the engraved rock art of central and southern Australia.

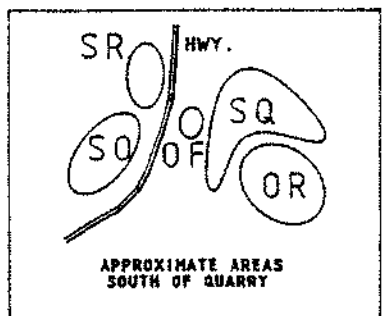
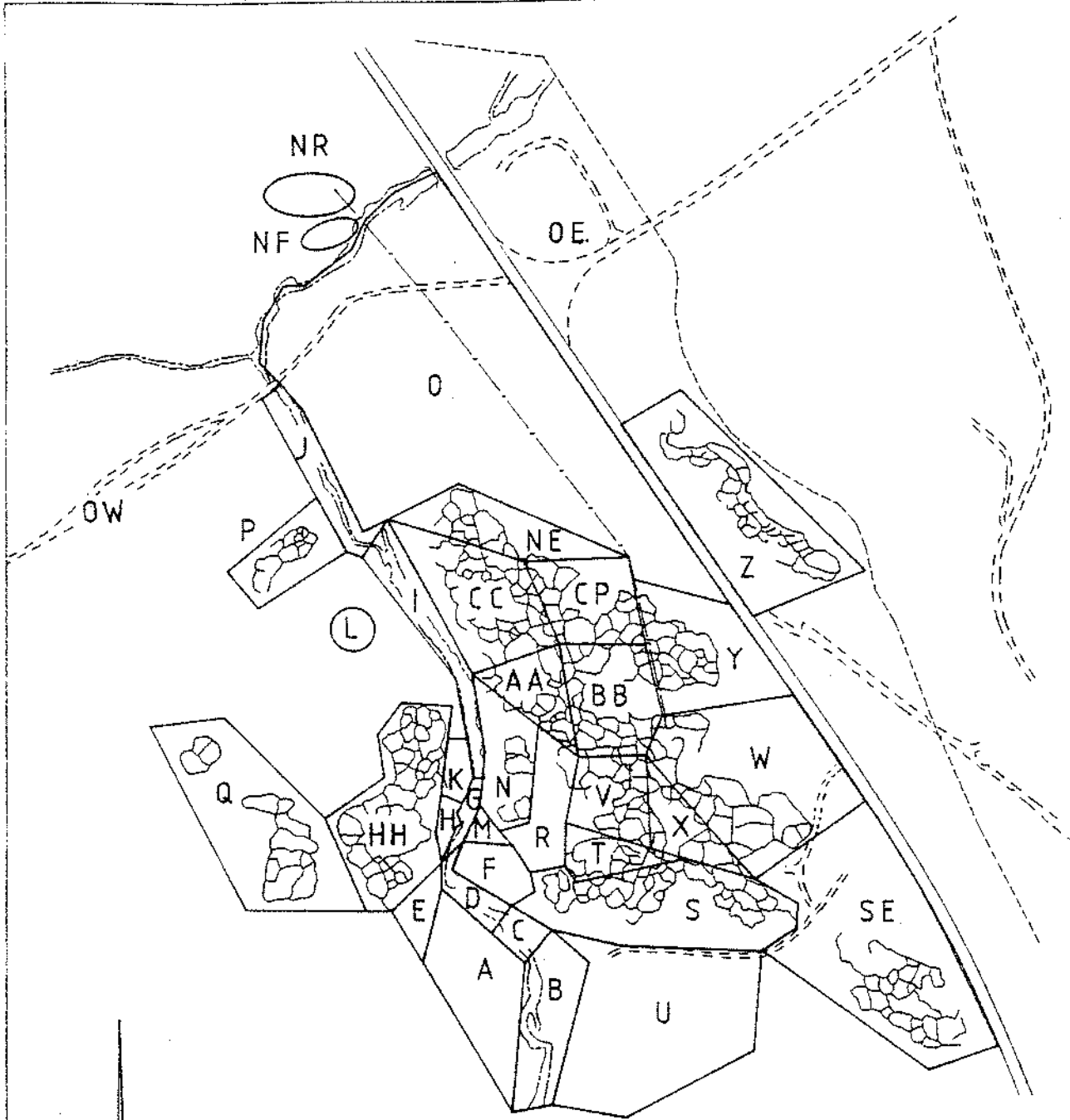
References

- Berndt, R. M. 1951. *Kunapipi: a study of an Australian Aboriginal religious cult*. F. W. Cheshire Melbourne.
- Brandl, E. 1973. *Australian Aboriginal paintings in Western and Central Arnhem Land*. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- Chaloupka, G. 1993. *Journey in time*. Reed.
- Clegg, J. 1983. Correlations and associations at Sturt Meadows. In M. Smith (ed.), *Archaeology at Anzaas 1983*, pp. 214-235. Western Australian Museum, Perth.
- 1987. Style and tradition at Sturt's Meadows. *World Archaeology*, vol. 19, pp. 236-255.
- 1992. Rules of similarity in Panaramitee engraving sites. In J. McDonald and I. P. Haskovec (eds), *State of the art*, pp. 32-38. Occasional AURA Publication no. 6. Australian Rock Art Research Assn. Melbourne.
- Davidson, D. S. 1952. Notes on the pictographs and petroglyphs of Western Australia and a discussion of their affinities with appearances elsewhere on the continent. *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 96, no. 1, pp. 76-117.
- Dymock, J. 1993. *Something deep and rich*. Unpublished report to the Department of Environment and Heritage, Queensland.
- Edwards, R. 1966. Comparative study of rock engravings in South and Central Australia. *Transactions of the Royal Society of South Australia*, no. 90, pp. 33-38.
- 1968. Prehistoric engravings at Thomas Reservoir, Cleland Hills, Western Central Australia. *Records of the South Australian Museum*, vol. 15, pp. 647-670.
- 1971. Art and Aboriginal prehistory. In D. J. Mulvaney and J. Golson (eds), *Aboriginal man and environment in Australia*, pp. 356-367. Australian National University, Canberra.
- Flood, J. and B. David 1994. Traditional systems of encoding meaning in Wardaman rock art, Northern Territory. *The Artefact*, No. 17, pp. 6-22.
- Forbes, S. 1982. Aboriginal rock engravings at N'Dhala Gorge. B. Litt. thesis, Australian National University, Canberra.
- 1983. Aboriginal rock engravings at N'Dhala Gorge, NT. In M. Smith (ed.), *Archaeology at Anzaas 1983*, pp. 199-213. Western Australian Museum, Perth.
- Franklin, N. R. 1984. Of macropods and men: an analysis of the simple figurative style. B. A.(hons) thesis, University of Sydney, Sydney.
- 1991. Explorations of the Panaramitee style. In P. Bahn and A. Rosenfeld (eds), *Rock art and prehistory*, pp. 120-135. Oxbow Monograph 10. Oxbow Books, Oxford.
- 1992. Explorations of variability in Australian prehistoric rock engravings. PhD thesis, La Trobe University, Bundoora, Victoria.
- Gunn, R. G. 1993. The rock art of Therirrerte, Central Australia. Report to the AAPA and the AHC, Canberra.
- 1994. The rock art of Kweripe, James Range, Central Australia. Report to the AAPA, Alice Springs, and the AIATSIS and AHC, Canberra.
- Koch, H., Koch, G., Wafer, P. and J. Wafer. 1981. *A claim to areas of traditional land by the Kaytej, Warlpiri, and Warlmanpa*. Central Land Council, Alice Springs.
- Lewis, D. 1988. *The rock paintings of Arnhem Land, Australia*. BAR international series, 415. Oxford.
- McCarthy, F. D. 1988. Rock art sequences: a matter of clarification. *Rock Art Research*, vol. 5, no. 1, pp. 16-42. [With comments by Clegg, David, Franklin, McDonald, Maynard, Moore, Morewood, Rosenfeld and Bednarik].

- McDonald, J. 1983. The identification of species in a Panaramitee style engraving site. In M. Smith (ed.) *Archaeology at ANZAAS 1983*, pp. 236-248. Western Australian Museum, Perth.
- 1993. The depiction of species in macropod track engravings at an Aboriginal art site in western New South Wales. In J. Specht (ed.) *F.D. McCarthy, commemorative papers (Archaeology, Anthropology, Rock Art)*, pp. 105-115. Records of the Australian Museum, Sydney.
- Macintosh, N. W. G. 1977. Beswick Creek cave, two decades later: a reappraisal. In P. J. Ucko (ed.) *Form in indigenous art*, pp. 191-197. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- Maynard, L. 1976. An archaeological approach to the study of Australian rock art. Unpublished MA thesis. University of Sydney.
- 1979. The archaeology of Australian Aboriginal art. In S. M. Mead (ed.), *Exploring the visual art of Oceania*, pp. 83-111. University press of Hawaii, Honolulu.
- Meggitt, M. J. 1966. Gadjari among the Walbiri Aborigines of Central Australia. *The Oceania monographs*, No. 14.
- Morwood, M. J. 1987. Comment on J.M. Flood, 'Rock art of the Koolburra Plateau, North Queensland'. *Rock Art Research* vol. 5, no. 2, pp. 32-33.
- Mountford, C. P. 1929. Aboriginal rock carvings in South Australia. *Report of the nineteenth meeting of the Australasian Association for the Advancement of Science*, vol. 192, pp. 337-366.
- Nash, D. 1980. A traditional Land Claim by the Warlmanpa, Warlpiri, Mudbura and Warumungu traditional owners. Central Land Council, Alice Springs.
- Nobbs, M. and R. I. Dorn. 1988. Age determination for rock varnish formations within petroglyphs: cation-ratio dating of 24 motifs from the Olary region, South Australia. *Rock Art Research*, vol. 5, no. 2, pp. 108-146.
- 1993. New surface exposure ages for petroglyphs from the Olary province, South Australia. *Archaeology in Oceania*, vol. 28, no. 1, pp. 18-39.
- Randal, M. A. and M. C. Brown. 1967. *Explanatory Notes on the Helen Springs Geological Sheet*. Bur. Miner. Resour. Aust. explan. notes SE/53-10
- Rosenfeld, A. 1991. Panaramitee: dead or alive. In P. Bahn and A. Rosenfeld (eds), *Rock art and prehistory*, pp. 136-144. Oxbow Monograph 10. Oxbow Books, Oxford.
- Rosenfeld, A., Horton, D. and Winter, J. 1981. *Early man in North Queensland*. Terra Australis, no. 6: Australian National University, Canberra.
- Smith, M. A. 1988. The pattern and timing of prehistoric settlement in Central Australia. PhD thesis. University of New England, NSW.
- Smith, M. A. and B. J. Cundy. 1985. A report to the N.T. Museum archaeological investigations. Unpublished report. NT Museum, Darwin.
- Spencer, B. and F. J. Gillen. 1904. *The northern tribes of Central Australia*. Macmillan and Co. Ltd., London.
- Sutton, P., Nash, D., and Morel, P. 1993. The Muckaty Land Claim. Northern Land Council, Darwin.







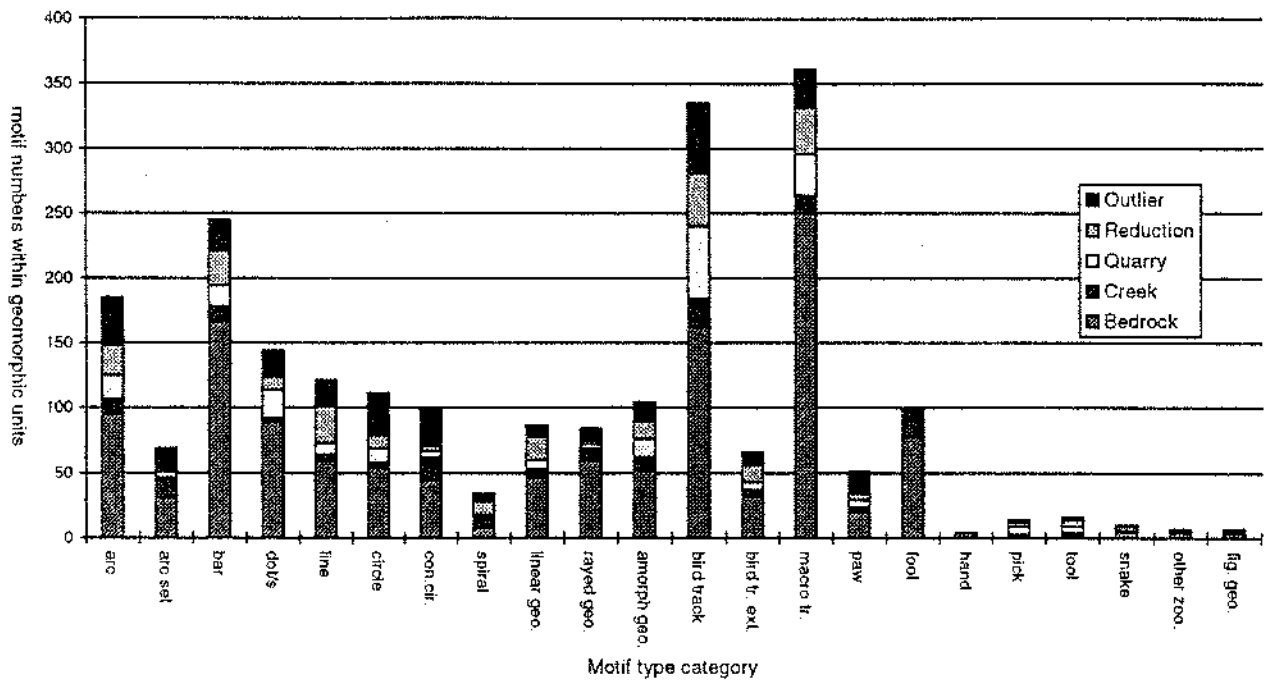
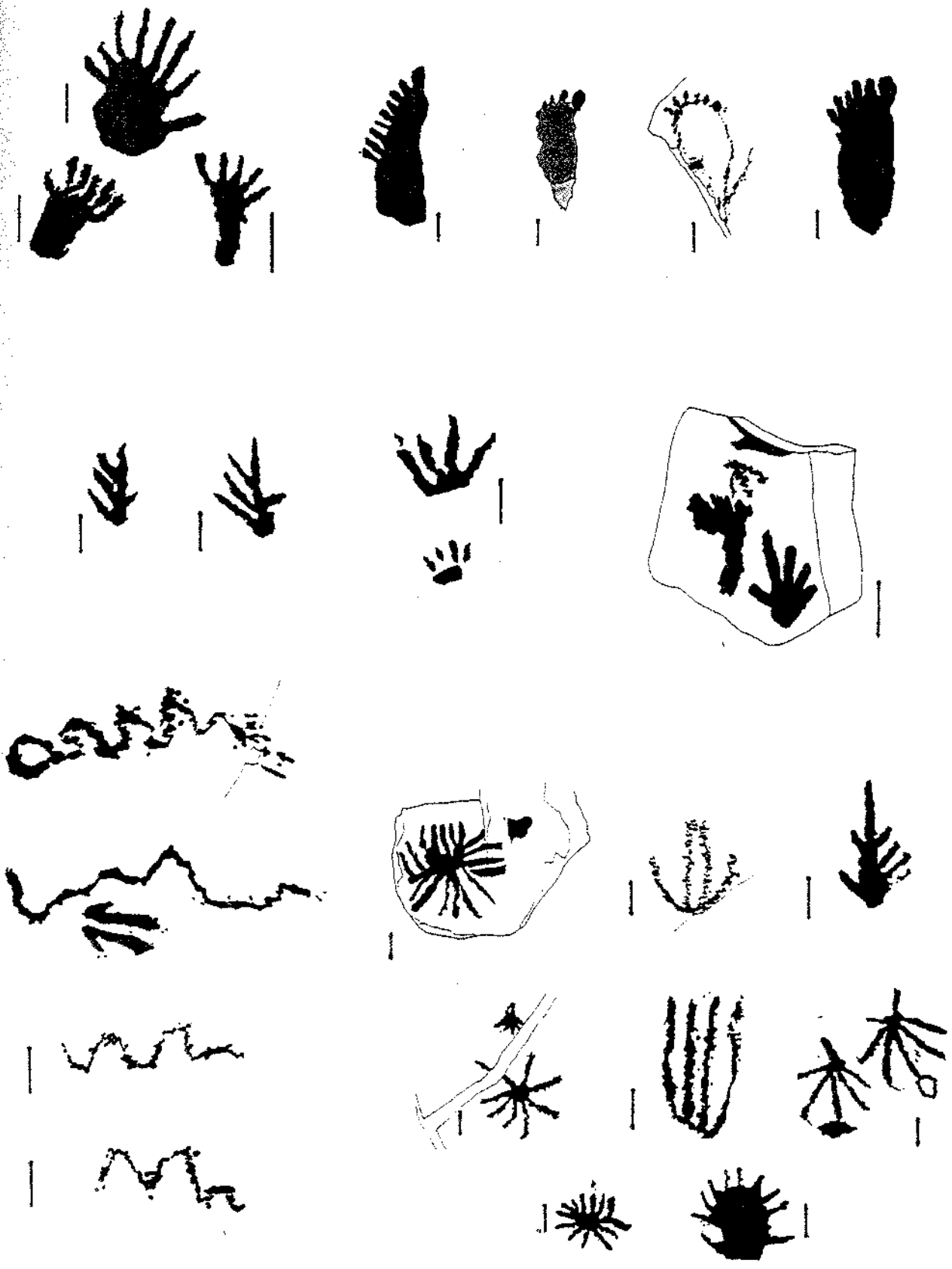


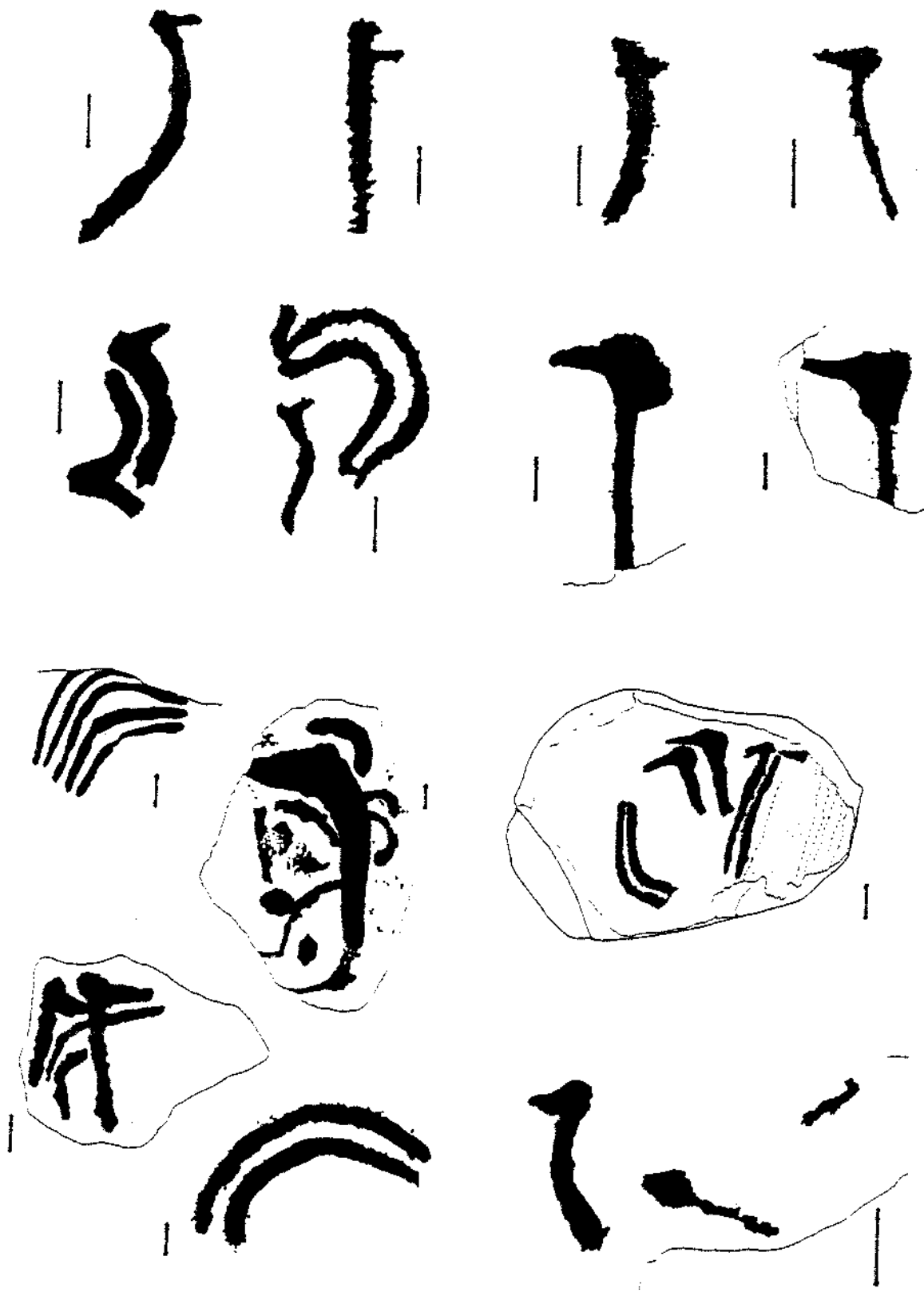
Figure 4.

AREA	GEOMETRIC: simple form											GEOMETRIC: complex form			TRACK FORMS							FIGURATIVE FORMS					area total
	arc	arcset	bar	dots	line	circle	con. cir.	spiral	linear geo.	rayed geo.	amorph geo.	bird track	bird tr. ext.	macro	paw	foot	hand	pick	tool	snake	other zoo.	fig. geo.					
R E D D U U C T	A	14	1	18	7	22	6	3	7	14	2	9	34	7	27	2		3	4	1		1	182				
	B																						4				
	E																						10				
	O	4	1	1	3	3	2	1	1	1	1	2	3	6	5	1							22				
	OE																						13				
C R	D	4	5	2	2	4	2	1	1	3	2	7	2	7	7	10							3				
	G	3	3	7	7	1	2	2	4	3	1	4	1	4	4								57				
	I	4	5	3	3	1	1	1	3	4	7	14	2	3	3	4	2						31				
	J																						74				
	F	59	18	129	66	36	26	27	2	33	44	33	125	23	183	13	54	3	2	2	3	3	886				
B E D D R R K	H	30	11	27	14	20	18	14	9	11	12	22	5	44	3	20	1	1	1	2	2	4	271				
	K																						17				
	M																						16				
	R	6	1	7	8	3	7	2	3	1	1	10	4	14	2	1							77				
	AA	1			1		1	1	1			2	3	3	4								12				
Q U A R R Y	BB	2					4				2	2	2	2									3				
	CC	3	1		3	1	2		2		4	6	1	1	1			1	1				10				
	HH	6	1	8	4	1	1	3	3		4	6	2	12		2		3		1			15				
	NN	1					2		1		8	37	2	8	1					5	2		58				
	NE	4		2	3	3	2	1			2	8	1	8	1								3				
O U T L I E R	L	1	4	2	1	2	1	2	1	1	1	1	1	4	4	4							12				
	NF	12	3	8	4	5	12	4	3	3	6	4	1	9	3								32				
	NR	5	3	3	7	7	3	1	2	3	3	2	2	1	1	2							81				
	OF	3	1	2	2	1	7	3	1	1	3	1	1	1	1	4							47				
	OR	12	4	2	2	1	3	3	1	1	1	1	2	3	5	1							32				
form total	SO	3	3	4	4	3	6	5	1	1	1	2	1	2	6	2							15				
	SR	185	69	245	144	121	111	97	86	84	104	333	66	361	51	99	4	14	16	11	7	7	2249				

Table 1. MOTIF NUMBERS GROUPED BY SUBJECT CLASS AND SURVEY AREA.



Line drawings of petroglyphs depicting human hand and foot prints, goanna and dog tracks, snakes and rayed forms (scale bar = 5cm)



Line drawings of petroglyphs depicting fighting pick, boomerangs and other possible implements (scale bar = 5cm)



emu track



pelican track



brolga track



bush turkey track



rock kangaroo track



goanna track



people lined up for dancing



woman's breast



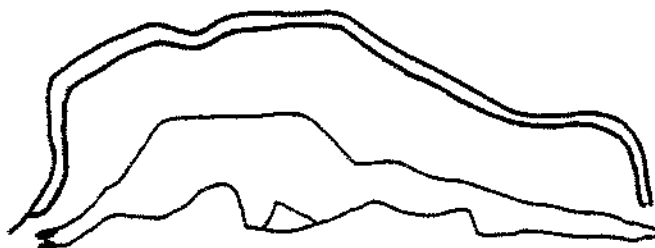
dancing around ceremonial pole



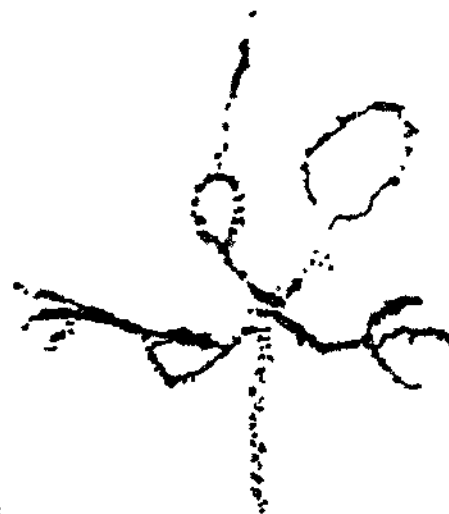
ceremonial design painted on forehead and ceremonial pole



foot prints of short man chased and killed by crows in the Dreaming



the two Dreaming snakes, Milywaru

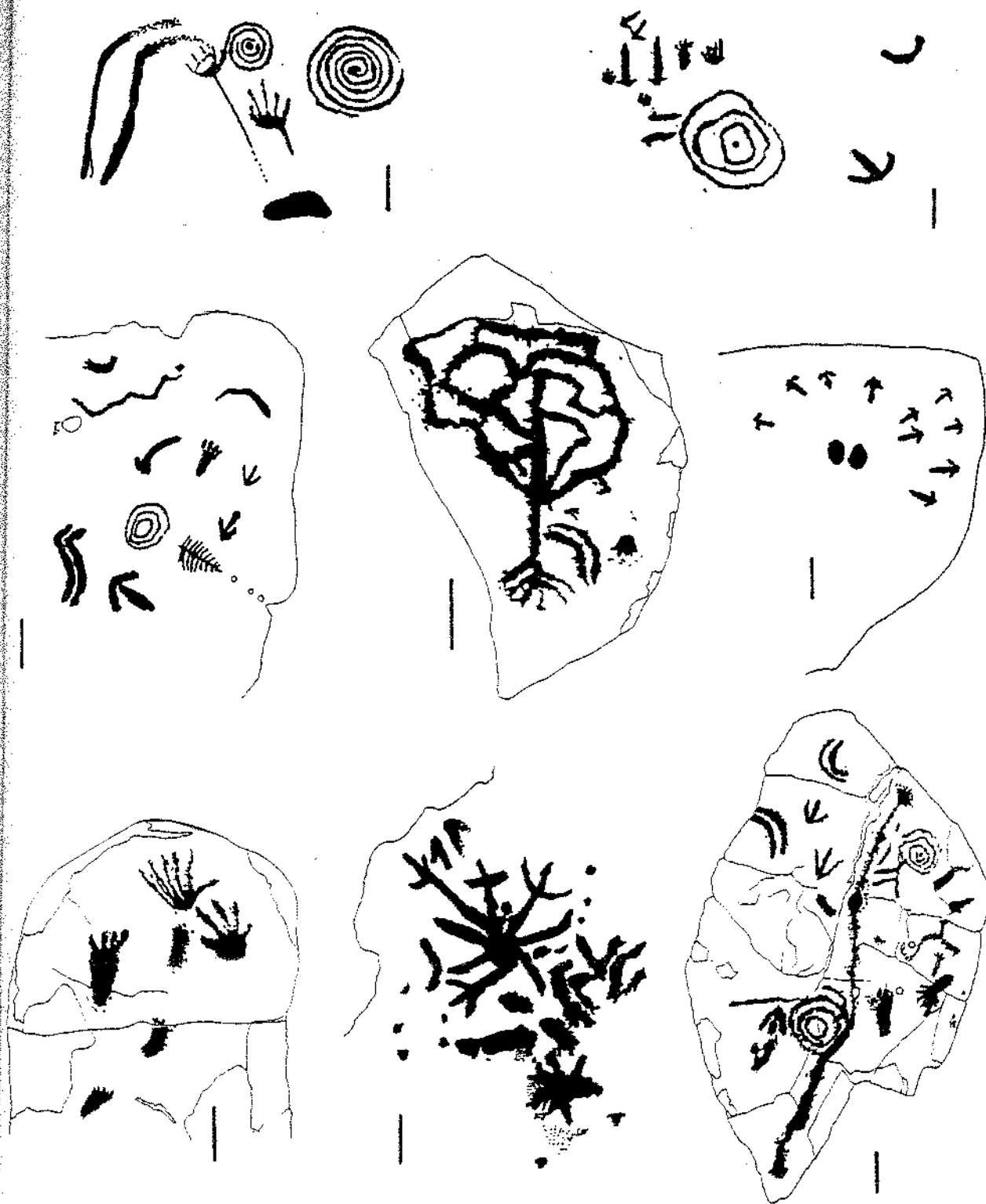


design of ceremonial object worn by initiates

Line drawings of petroglyphs ascribed specific identification by Aboriginal custodians

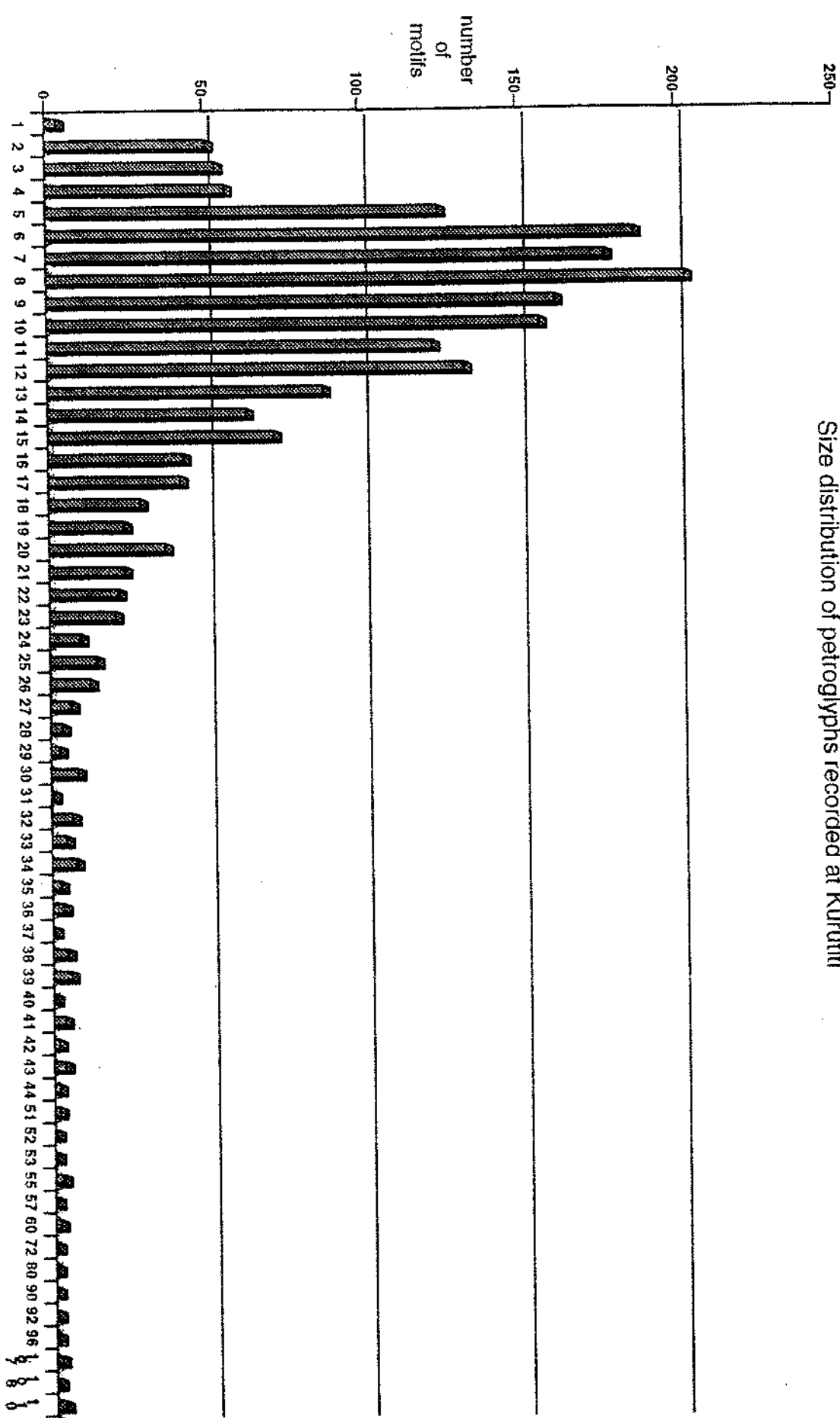


Line drawings of petroglyphs depicting fighting pick, boomerangs and other possible implements (scale bar = 5cm)



Line drawings showing compositions and relative arrangement of motifs on boulder and bedrock surfaces (scale bar = 10 cm)

Size distribution of petroglyphs recorded at Kurutiti



maximum dimension in cm of motifs, note selected sizes > 44 cm.

SYMBOLS OF POWER IN THE AFRICAN TRIBAL ART

POPOV Vladimir, Moscow, Russia

Summary - Riassunto

The paper deals with the definition of mental-significative contexture of the visual language of power in the tribal art of precolonial Africa. The main subjects of analysis are the magic sculptures of Bacuba and Bini, ceremonial stuff regalia (stools, swords, stakes, umbrellas) of Ashanty and Yoruba, ivory and wooden masks of Bini, Yoruba and Bacuba. African tribal art is considered a representative source for the studies on the political history of traditional societies. Parallels are drawn between the data under discussion and the symbols of powers used in modern African States (Ghana, Nigeria, Zaire, Tanzania).

STATUE LITICHE DEI NYONYOSI DEL BURKINA FASO

POZZI, Alberto, Como, Italy

Negli ultimi anni un commerciante di arte africana ha portato in Italia, a più riprese, alcune decine di statue di pietra provenienti dai Burkina Faso (ex Alto Volta) appartenenti alla etnia Nyonyosi.

Questa popolazione abita un territorio a Nord della capitale Ouagadougou, nelle vicinanze di Djibo. Le statue provengono da zone parzialmente abbandonate a causa della siccità degli scorsi decenni; alla loro importanza rituale si oppone la religione islamica.

Ho avuto la possibilità di esaminare una ventina di queste statue, che appartengono a collezioni private.

La loro esistenza è stata resa nota da una studiosa tedesca, Annemarie Schweeger-Hefel, che ha svolto ricerche etnografiche nella zona; inizialmente ha studiato le maschere e i cippi funerari e solo dall'inizio degli anni '70 è venuta a conoscenza di queste sculture.

Un'indagine capillare nella zona le ha permesso di rilevare una serie di leggende e di miti che possono forse spiegare le antiche funzioni culturali dei manufatti.

I Nyonyosi raccontano che il loro capostipite fu avvicinato nella savana da uno spirito (kinkilika) che abita nel ventre della terra ed esce da una grotta (sembra pertanto che si tratti di una divinità ctonia). Allo scopo di ridare all'uomo l'ordine sociale perduto, il kinkilika regalò all'antenato dei Nyonyosi una maschera ed una statua di pietra, e con queste il potere della vegggenza. La statua viene conservata con religioso rispetto dal capofamiglia: quando un gruppo si stacca per creare un nuovo clan, ne viene eseguita una copia. Il ruolo di simbolo dell'unione familiare o del clan è forse proprio delle sculture più piccole. Quelle di maggiori dimensioni sarebbero invece "bambole della fertilità". Raffigurano per lo più un personaggio (o una divinità) femminile e con esse vengono effettuati riti propiziatori per la fertilità individuale. La donna che desidera concepire deve caricarsi sul dorso la statua ed effettuare varie volte un certo percorso. Quando diventerà madre dei sacrifici al simulacro (una capra, un gallo e della birra di miglio). Un altro mito attribuisce alle statue il potere di far piovere: ogni anno, all'inizio della stagione delle piogge, 9 vergini lasciano il villaggio e per 7 giorni vivono in una grotta, dove è conservata una statua, danzando nude ed offrendo sacrifici, quando rientrano al villaggio la pioggia arriverà.

La Schweeger-Hefel ritiene di aver trovato delle affinità formali fra le maschere, le statue ed i tatuaggi femminili. Carattere frequente delle statue è la presenza di incisioni rettilinee oblique che disegnano delle losanghe e dei segni a "X", simbolo della fertilità per i Nyonyosi.

Le statue che ho potuto esaminare (una ventina) mostrano tipologie diverse e variano in altezza dai 15 ai 95 centimetri. In genere rappresentano chiaramente la figura umana: volto dai tratti negroidi, testa poco distinta dal tronco, braccia quasi sempre evidenziate, seni ben visibili, spesso un accenno agli arti inferiori, non hanno il sesso distinto. Due di loro, di medie dimensioni, sono bifronti: in un caso le due parti rappresentano da un lato un maschio e dall'altro una femmina; nel secondo caso non si avverte differenza tra i due volti ed i tronchi scolpiti.

Alcune statue hanno caratteri specifici; una in particolare, di forma fallica, ricorda da vicino le statue-menhir del Cross River (Nigeria), mentre nel complesso tutte le altre mostrano caratteri diversi da quelli della statuaria africana sia litica che lignea.

Il materiale in cui sono scolpite è vario: arenaria, una roccia granitoide e rocce di tipo vulcanico.

Secondo la studiosa tedesca, che per prima ha conosciuto questa scultura, le statue erano presenti nel Burkina Faso almeno dal 1530; non è stato possibile - rilevando la tradizione e ricostruendo episodi storici delle varie popolazioni del Sahel - documentare la presenza in tempi anteriori.

Analoghe considerazioni vengono fatte per altre sculture litiche dell'Africa Nera: le statuette in steatite della Guinea e della Sierra Leone - note con i nomi locali di *pontan* e di *nòmoli* - sembrano risalire a tempi lontani: alcuni studiosi (come Tagliaferri, 1989) ritengono che "l'esperienza storica che le ha prodotte si sia consumata già fra il Duecento ed il Seicento", mentre alcune di esse sono state scolpite all'inizio della colonizzazione portoghese.

Anche le famose statue-menhir androgine del Cross River secondo Allison (1976) non dovrebbero risalire oltre l'inizio della seconda metà del nostro millennio. Tale ipotesi però viene a cadere se diamo credito ad una ricerca condotta da Ekpo Eyo (1984) secondo cui dei resti legnosi combusti, restituiti da uno scavo effettuato al centro di un cromlech nigeriano, sono stati datati mediante il radiocarbonio a -1780 ± 50 . Purtroppo si tratta di un'unica analisi che comunque richiede conferma.

Considerazioni altrettanto vaghe sono state fatte da diversi Autori sulle possibili correlazioni fra popoli e regioni che hanno prodotto in Africa statuaria litica e megalitismo, come Etiopia, Nigeria, Mali e Senegal: nella maggior parte dei casi - e in particolare per le strutture e per gli elementi singoli di tipo megalitico - qualche contatto sembra esserci stato, almeno per quanto riguarda i riti funerari e l'aspetto architettonico (Di Pietro, 1995). Minori influenze reciproche sembrano invece essersi prodotte sull'aspetto rappresentativo ed artistico delle statue litiche. Nel complesso riteniamo di poter concludere che la statuaria del Burkina Faso si dissocia da quella di altre culture simili e pertanto sembra essere stata prodotta sul posto senza aver subito influenze esterne.

BIBLIOGRAFIA

ALLISON P.A.

1976 Stone sculpture of the Cross River, Nigeria, *BCSP*, vol. 13-14, pp. 139-152.

DI PIETRO I.

1955 *Architettura funeraria africana*, Tesi di Laurea, Milano (Politecnico, Facoltà di Architettura).

PHILLIPS T.

1995 *Africa - the art of a continent*, London (Royal Academy of Arts).

SCHWEEGER-HEFEL A.

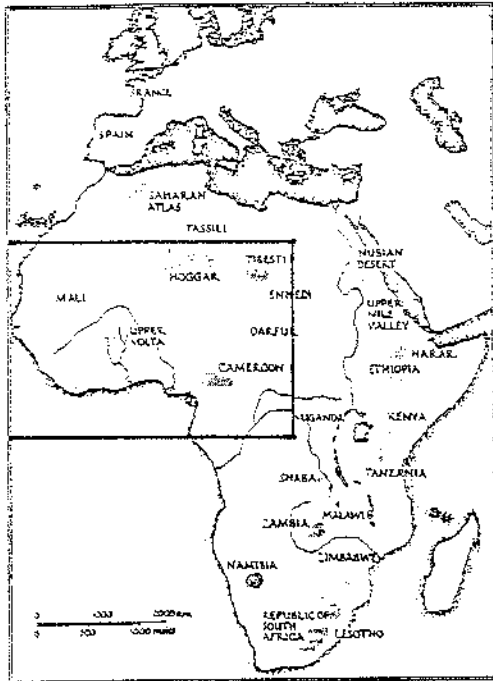
1966 *L'art Nyonyosi*, *Journal Soc. des Africanistes*, vol. 36/2, pp. 251-332.

1981 *Steinskulpturen der Nyonyosi aus Ober-Volta*, Monaco (Fred Jahn).

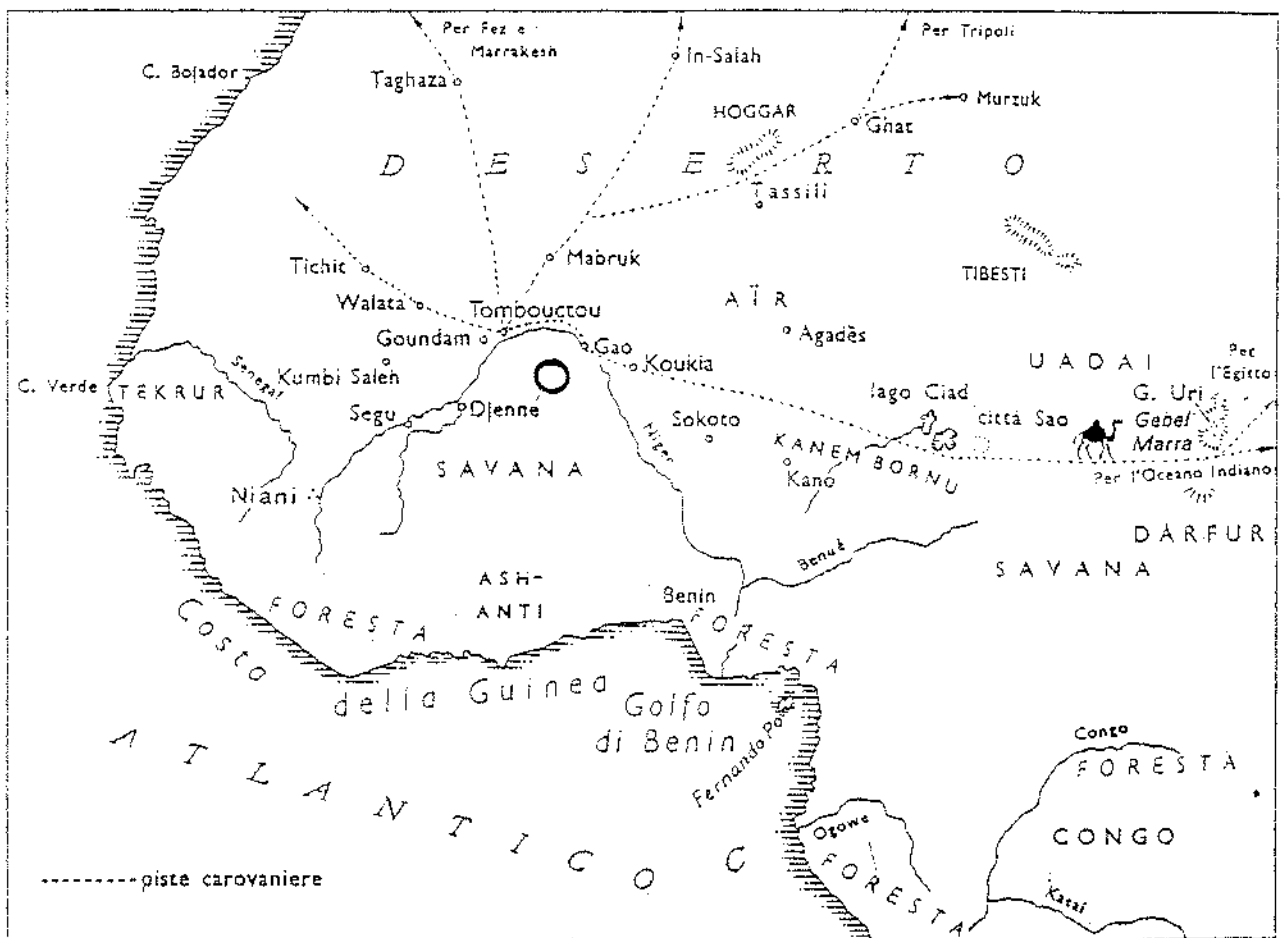
1987 *Steinskulpturen und Masken der Nyonyosi in Burkina Faso*, *Ethnologiques*, Parigi (Hermann).

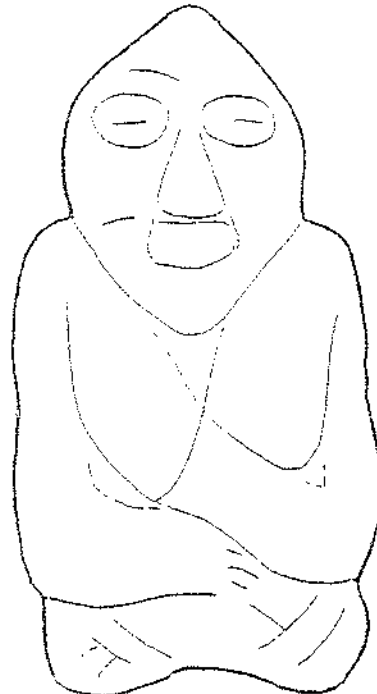
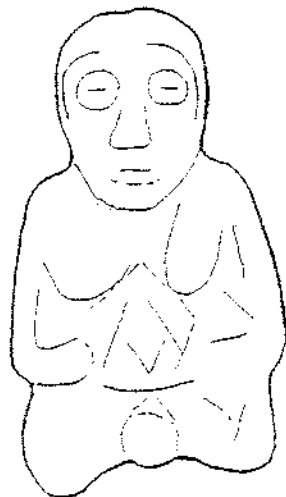
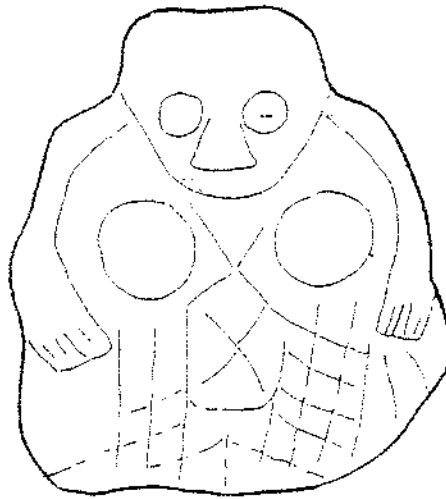
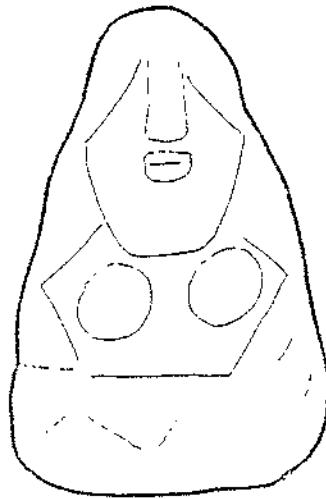
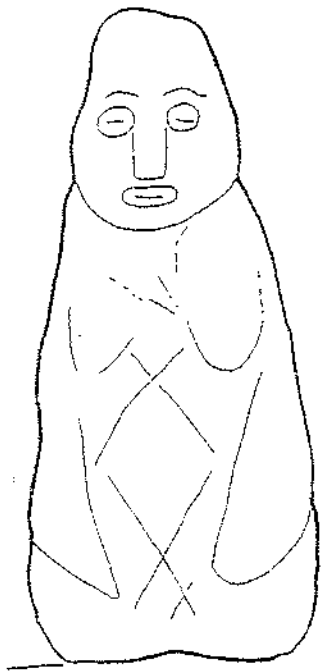
TAGLIAFERRI A.

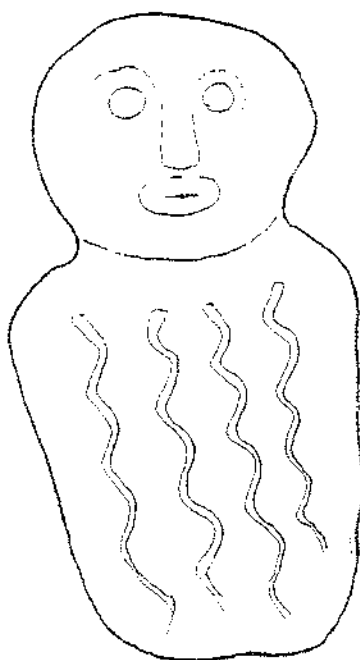
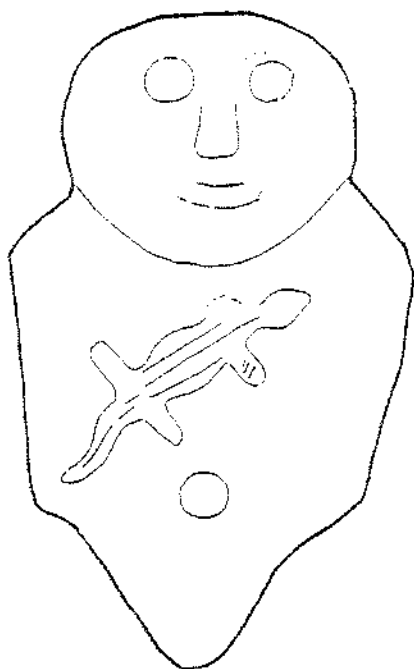
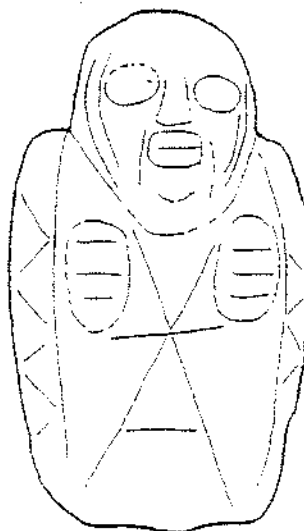
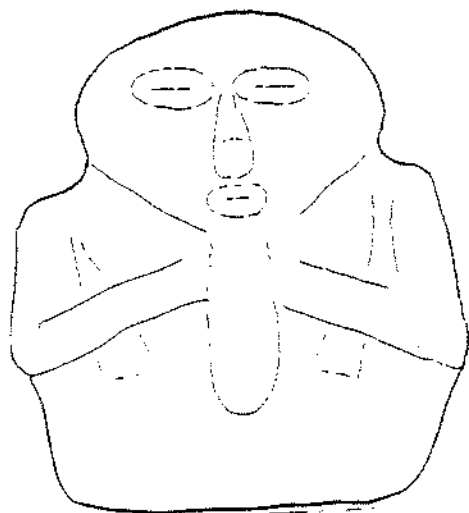
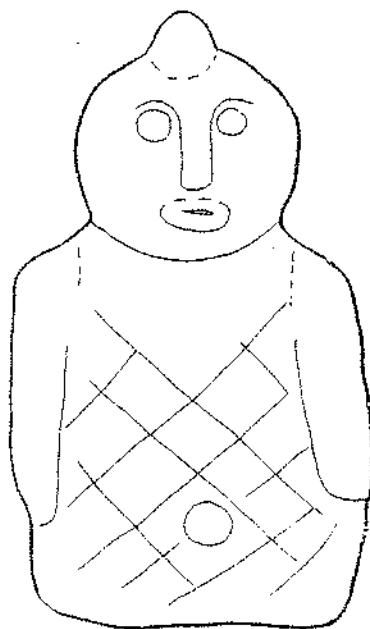
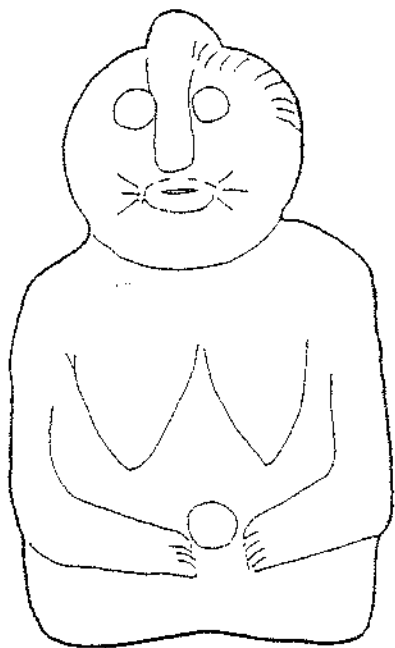
1989 *Stili del potere*, Milano (Elekta).



Ubicazione approssimativa del territorio dei Nyonyosi







Raffigurazione schematica di alcune statue litiche del Burkina faso. La loro altezza è compresa tra i 30 e i 50 centimetri.
Le due figure in alto alla pagina 5 rappresentano le due facce di una statua bifronte.

STRUTTURE FUNERARIE PREISLAMICHE E MEGALITISMO

POZZI Alberto, Como, Italy

Il Marocco è ricco di strutture funerarie "preislamiche", datate solo a grandi linee.

Nel corso di due missioni abbiamo potuto osservare che i siti di arte rupestre sono sovente accompagnati da monumenti funerari. In qualche caso le incisioni rupestri possono fornire preziose indicazioni cronologiche, almeno per quanto riguarda alcuni periodi della frequentazione del sito. Alcuni studi in merito si devono a A. Ruhlmann, G. Trécolle, D. Jacques-Meunié, G. Souville, G. Camps e altri.

È opinione comune che le più antiche strutture in pietra del Nord-Africa siano i dolmen, distribuiti nella fascia costiera: presenti a migliaia nel territorio tunisino, divengono meno frequenti in Algeria per scomparire verso occidente e riapparire nel Marocco settentrionale.

Se i dolmen tunisino-algerini derivano direttamente dalle popolazioni delle isole italiane (Sardegna e Sicilia) come ipotizza G. Camps (1965a), quelli marocchini concentrati in tre diverse zone fra Tetouan e Tangeri, sembrano avere avuto una origine iberica (C. Tissot, da G. Camps, 1965b). Gli scavi, compiuti soprattutto nel secolo scorso, hanno restituito un corredo funerario poverissimo; oltre a scarsi elementi ceramici - nessuno dei quali neolitico - in sepolture megalitiche di Ali Talat (Tetouan) è stato raccolto un raschiatoio di selce, presumibilmente di tipo tardo - neolitico, mentre alcuni dolmen di El-Mriès (presso Sidi Gasseem) hanno restituito una punta di lancia ed un punteruolo in bronzo. Invece tutte le sepolture genericamente definite pre-islamiche, molto numerose in Marocco, si situerebbero cronologicamente in un periodo più tardo, che inizia prima della colonizzazione fenicia: esso viene genericamente compreso fra il I millennio a.C ed il I millennio d.C. Alcune strutture funerarie sono rimaste in uso, presso le popolazioni berbere, anche dopo l'avvento dell'Islam.

Il Marocco non presenta la varietà tipologica propria del territorio algerino e tunisino descritto dai vari autori citati e sintetizzato da Baistrocchi (1986). Sono comunque presenti alcuni tipi caratteristici disseminati più o meno su tutto il territorio e particolarmente nella zona pre-sahariana.

Le strutture più antiche che abbiamo visitato sono forse quelle di Oued Tamanart. In questa zona, a poche decine di metri dai monumenti funerari, sono presenti incisioni rupestri del periodo bovidiano, accanto alle quali il prof. Anati ha scoperto - novità assoluta per il Marocco - delle incisioni filiformi che ritraggono animali selvatici. Queste appaiono essere anteriori a tutte le manifestazioni di arte rupestre marocchine note, e possono essere attribuite ad un'epoca di cacciatori-raccoglitori nella quale non vi sono animali domestici.

Su un piccolo pianoro che sovrasta la confluenza di due oued minori, a valle di una parete incisa, vi è una necropoli islamica addossata ad una zona culturale molto più antica. Si tratta di una dozzina di spazi liberi da detriti litici, delimitati da un cerchio di pietre di modeste dimensioni (20-35 cm) del diametro di circa 6 metri. Uno di questi cerchi, costituito anche da pietre più grosse, comprende un masso voluminoso, alto circa m 1,80 sul quale compaiono segni di martellina.

La funzione dei cerchi di pietre privi di cista funeraria è stata ampiamente dibattuta: sembra che non si tratti di aie per la battitura dei cereali, come ipotizzato da taluni. Le ipotesi più attendibili attribuiscono a questi spazi una funzione culturale di preghiera collettiva oppure di esposizione delle salme per la loro scarnificazione prima della

sepoltura. Quest'ultima pratica era diffusa presso numerose popolazioni primitive ed è stata ipotizzata anche per i circoli megalitici di Arzachena (Sardegna) che risalgono al periodo Calcolitico (G. Camps, 1961; G. Lilliu, 1975).

Nella località Imitek, sito ricco di incisioni di vasta tipologia, alla base di una scarpata in cui si aprono alcune grotticelle, si ripropongono i cerchi di pietre insieme ad alcune strutture di difficile descrizione. Il materiale in posizione caotica sembra indicare resti di alcuni edifici con un ingresso costituito da due elementi litici pilastriformi.

In diverse località abbiamo osservato la presenza di gruppi di pietre, apparentemente sgrossate, che sembrano costituire una rozza struttura: così a Tazzarine e a El-Ghoula (quest'ultima ai piedi della gola che consente il valico del Jebel Bani), il sito di Tazzarine è ricco di eleganti incisioni di animali eseguite con lo stile "Tazina" (fase sub-naturalistica); ad El-Ghoula sono presenti incisioni risalenti al periodo dei cacciatori evoluti.

Di grande interesse è la zona di Taouz, ubicata all'estremo sud-est, non lontano dal confine algerino. Al limite di un largo oued - molto probabilmente percorso da una antica carovaniera - sorgono tre colline con arte rupestre. Il rilievo meridionale, che conserva incisioni di tipo bovidiano, è ricco di "tumuli a cappella", struttura funeraria e di culto che sembra derivare da una cultura afro-sahariana neolitica, piuttosto che da quella berbero-mediterranea, come negli altri casi (G. Camps, 1965c). Questi monumenti, noti in Libia (Fezzan), nell'Algeria centrale, nel Marocco sahariano e in Mauritania, sono realizzate in pietre a secco (qui si tratta di calcari arenacei stratificati e duri, che si presentano bene al taglio). Oltre 35 tumuli a cappella sono visibili su questa collina, alcuni posti sul versante orientale, in vista dello oued principale, mentre la maggior parte è situata sul lato occidentale. Le strutture meglio conservate e restaurate hanno pianta circolare e sorgono su un tamburo o zoccolo circolare abbastanza regolare su cui insiste la parte superiore troncoconica ma poco distinta in quanto ridotta ad un ammasso di pietre. La sepoltura era posta al centro dell'edificio, coperta da lastre orizzontali.

Tutti questi tumuli hanno un'apertura ben visibile che immette in un corridoio sul quale si aprono alcune camere. Queste non contenevano resti umani ma dovevano avere una funzione culturale (infatti non comunicano con la camera sepolcrale). Diversi tumuli hanno pianta rettangolare mentre altri (ovvero la maggior parte) si trovano in una tale situazione di degrado da non poter essere inquadrati nel primo o nel secondo tipo.

Tumuli molto più semplici sono presenti sulla seconda collina, ricca di raffigurazioni di carri; alcuni di essi sono stati trasformati, forse in epoca recente, in forni di ceramica. Analoghi tumuli, si trovano ai piedi della collina maggiore, situata ad ovest di Taouz, sulla quale sono presenti altre incisioni di carri, concentrate sul lato orientale, sopra al dirupo che domina il oued principale. Questo rilievo che si innalza in modo deciso sul deserto e degrada verso nord, è difeso da un imponente muro a secco (che sorge a filo della scarpata naturale, in alcuni punti); la sua propaggine settentrionale conserva un secondo recinto di minori dimensioni. Entrambe queste strutture saranno oggetto di approfondimento da parte del Centro.

L'intero territorio da noi percorso è ricco di tumuli indifferenziati, ossia di ammassi caotici di pietre, di pianta sub-circolare, che in gran numero presentano un affossamento centrale, dovuto alla profanazione del monumento avvenuta in periodi diversi. Fra i tanti osservati, uno desta qualche interesse per le sue dimensioni: oltre 35 metri di diametro. Si tratta del tumulo di Tajermount, ubicato sulla pista fra Imitek e Adrar Metgourine-Akka.

Notevole interesse desta infine il grande tumulo di M'zora ritenuto l'unica struttura nordafricana che possa rientrare nella definizione corrente di megalitismo.

Questo monumento è situato all'estremo nord, fra Tangeri e Larache. Si tratta di un tumulo a basso panettone, di forma ovoidale (diametri nord-sud: m 54; est-ovest: m 58) alto 6 metri, insistente su un tamburo formato da blocchi regolari ben squadriati e giustapposti a secco. Il tumulo è circondato da un anello di 167 menhir, sgrossati intenzionalmente, di varie dimensioni e forme: alcuni hanno sezione rotonda od ovoidale, altri rettangolare o quadrata; alcuni non superano il metro, mentre la maggior parte si eleva per circa 1,5 m. Verso ovest si innalza il monolito maggiore, alto 5 metri, vicino al quale ne giace un secondo che misura 4,2 metri.

Diversi menhir presentano coppelle poco profonde e poco regolari, scavate sul piano verticale. A poche decine di metri sono presenti altri grossi monoliti, disposti in modo caotico, ripartiti in tre gruppi: certamente erano parte di altre strutture megalitiche, che fino ad oggi nessuno ha cercato di ricostruire.

Il tumulo principale è stato oggetto di scavi negli anni '30; sembra che all'interno contenesse una cista tombale, ma purtroppo l'esecuzione degli scavi non ha pubblicato l'esito delle ricerche. Le dimensioni di questa struttura non sono passate inosservate nell'antichità, e notizie frammentarie sono giunte fino al mondo ellenico, tanto da entrare nel mito. Infatti per gli antichi greci, il tumulo di M'zora era la tomba di Antéo, gigante figlio di Gea e di Poseidone, che fu stritolato da Ercole in una delle sue ultime fatiche. Della presenza del tumulo e della sua appartenenza al mito parlano nelle loro opere Plinio, Strabone, Plutarco e Pomponio Mela.

Le strutture funerarie del Marocco rientrano quindi in tre diverse categorie:

- 1 - dolmen e tumuli che procedono dalla cultura megalitica che si è diffusa nel Mediterraneo nell'età del bronzo; sono limitati alla fascia settentrionale.
- 2 - tumuli prodotti dalla cultura libico-berbera preislamica, distribuiti su tutto il territorio.
- 3 - tumuli a cappella, che derivano da popolazioni afro-sahariane di cultura neolitica, presenti nella fascia pre-sahariana.

BIBLIOGRAFIA

BAISTROCCHI M.

1986 *Antiche civiltà del Sahara*, Milano (Mursia).

CAMPS G.

1959 Sur trois types peu connus de Monuments funéraires nord-africains. *BSPF*, vol. 56/1-2, pp 101-108.

1961 *Monuments et rites funéraires protohistoriques aux origines de la Barbérie*. Paris (Arts et Métiers Graphiques).

1965a Relations protohistoriques entre la Barbérie orientale et les îles italiennes. *Congrès Prehist. de France, Princ. de Monaco, 1959*, pp. 329-337.

1965b Les monuments funéraires à niche et à chapelle dans la protohistoire nord-africaine, *Congrès prehist. de France, Princ. de Monaco, 1959*, pp. 321-328.

1965c Les dolmens marocains, *Libyca*, vol. 13, pp. 235-247.

JACQUES-MEUNIE D.

1958 La nécropole de Foum Le-Rjam. Tumuli du Maroc présaharien, *Herpèris*, vol. 1958/1-2, pp. 95-142.

LILLIU G.

1975 *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*, Torino (ERI).

MARGAT J. & A. CAMUS

1958-59 La nécropole de Bouïa au Tafilalt, *Bull. Arch. Marocaine*, vol. 3, pp. 345-370.

MEUNIE J. & C. ALLAIN

1956 Quelques gravures et monuments funéraires de l'extrême sud-est marocain, *Herpéris*, vol. 43, pp. 51-81.

RUHLMANN A.

1939 Recherche de préhistoire dans l'extrême sud marocain, *Pub. du Serv. des Antiq. du Maroc*, vol. 5, pp. 42-51.

SOUVILLE G.

1958-59 Les tumulus de Si Allal el Barhraoui, *Libyca*, voll. 6-7, pp. 243-259.

1968 Les monumentos funerarios preislamicos de Marruecos, *Ampurias*, vol. 30, pp. 39-61.

1973 Atlas préhistorique du Maroc, vol. 1: *Le Maroc Atlantique*, Paris (CNRS).

TRECOLLE G.

1954 Les tumulus du Tizi Beni-Selmane, *BSPF*, vol. 51, pp. 145-14.

CAMPANINE DI CIMBERGO: UN NUOVO ECCEZIONALE INSIEME RUPESTRE

SANSONI Umberto e GAVALDO Silvana, CCSP, Italy.

Summary - Riassunto

Il campo archeologico del '96, condotto dal Dipartimento Valcamonica del Centro Camuno di Studi Preistorici, ha messo in luce un numero straordinario di superfici istoriate, configurando la scoperta più consistente degli ultimi 20 anni e la maggiore dell'anno in Europa.

A Campanine di Cimbergo nel complesso sono emerse "a sorpresa" 18 nuove superfici istoriate e 4 nuovi settori di superfici conosciute, numero che porta a 48 il totale delle rocce figurative dell'area: Campanine si promuove in tal modo come una delle grandi aree rupestri del Centro Valle, il che significa uno dei maggiori centri istoriati alpini ed europei. La qualità delle immagini, talune di grandi dimensioni, è mediamente buona, talora eccellente e culturalmente l'insieme è molto significativo.

Le figurazioni scoperte sono almeno 600 (circa 3500 quelle già conosciute), alcune delle quali di notevole livello storico: una figura femminile tardo-neolitica con due fanciulli (Grande Madre?), una scena di aratura dell'età del Bronzo, mappe topografiche tardo-neolitiche o calcolitiche, palette, ruote (simbolo del dio celtico Taranis), decine di capanne (a figurare in più casi apparenti villaggi), moltissime figure antropomorfe (oranti - fra cui molte figure femminili, anche in scena - e guerrieri spesso in scene complesse ed originali), armi isolate (soprattutto asce da combattimento del VI secolo a.C.), chiavi e croci medievali, diversi altri simboli. Poche a riscontro le figure animali (cervi, cavalli, cani, serpenti) e quelle di altri soggetti a conferma del fatto che ogni area rupestre della Valle dovette assumere ruoli culturali tradizionali e diversificati, integrati sotto una regia unitaria in un sistema rinnovato in ogni ciclo.

Tali cicli, a Campanine, si riferiscono al lungo periodo compreso fra il Neolitico-Calcolitico (IV-III mill. a.C.) e la piena età storica (XIII-XIV sec.) con una netta prevalenza dell'età del Ferro (I mill. a.C.): i vari insiemi forniscono indicazioni preziose per meglio comprendere i messaggi dell'ancora misterioso gigantesco emporio rupestre della Valcamonica. E' stato affrontato lo studio dettagliato in vista di una pubblicazione integrale e della valorizzazione dell'area come Parco Archeologico tutelato all'interno della Riserva delle Incisioni Rupestri di Ceto, Cimbergo, Paspardo.

La relazione presenta sinteticamente i valori sul piano simbolico-culturale e le implicazioni sociali che tale nuovo insieme sta rivelando: emergono stratificazioni sociali (architettura, armamento guerrieri, disposizione scenica) probabili caste o confraternite religiose, una particolare sacralizzazione del territorio.

SYMBOLS AND SOCIETIES IN MID NORWAY DURING THE NEOLITHIC AND BRONZE AGE

SOGNNES Kalle, Trondheim, Norway

Summary - Riassunto

Almost a century ago it was realised that the rock art of Scandinavia consisted of two traditions - Hunter-gatherers rock art of the Stone Age and Agrarian rock art of the Bronze Age. Although both traditions are represented all over the Scandinavian peninsula, they usually are not found in the same sites.

The district of Mid-Norway is an exception, where both traditions are represented in the same landscape. Recent investigations indicate that a temporal overlap exists between the two traditions; thus an alternative model may be presented according to which Mid-Norway for centuries was a frontier zone populated by different groups (tribes?) producing their own ethnically significant rock art. The rock art then, reflects a long period from around 6.000 BP trough 2.000 BP, from Mesolithic through Early Iron Age, during which the transition from Hunting-gathering to Agriculture took place.

TRUE WATERBUFFALO DEPICTED IN SAHARAN ROCK ENGRAVINGS

WYRWOLL Thomas W., Frankfurt/Main, Germany

Introduction

In a paper read at the 1994 Valcamonica Symposium, the author referred to the different species of buffalo that existed - and still exist, respectively - in Northern Africa. Beside the antiquus-buffalo (*Pelorovis antiquus* or *Syncerus antiquus* or *Syncerus caffer antiquus*) that is well-described in the paleontological literature on Northern Africa he stated that Asian or waterbuffalo (*Bubalus arnee*) has also thrived in the area as an autochthonous species. The latter fact so far is commonly not recognised in both biosciences and rock art research. In fact, both species are depicted in Saharan rock art what thus gives further prove of the early and therefore autochthonous existence of waterbuffalo on the African continent.

Relics of autochthonous African waterbuffaloes: The Waterbuffaloes of Tunisia

In northern Tunisia, in the marshes around the Djebel Ischkeul, there is still a herd of buffalo that is well described by historic sources since already medieval times (cf. Wyrwoll 1994, etc.). These sources pre-date the introduction of the domestic waterbuffalo into Europe from where according to a wideheld belief in the literature, the Tunisian herd originated. Actually already Roman historic sources dating back to about the beginning of our era confirm the existence of genuine waterbuffaloes in the area that is today northern Tunisia. This is long before domestic waterbuffalo was introduced into the Mediterranean region and thus confirms the Tunisian waterbuffaloes to be an autochthonous wildstock. Furthermore, this identification is substantiated by the morphology of the Ischkeul buffaloes which is very much different from that of any Mediterranean waterbuffalo breed and very much resembles the wild waterbuffalo of Southern Asia, *Bubalus arnee* ssp. (cf. Wyrwoll loci cit.). The major of these characteristics are a) the huge body build - though there is a heavy interbreeding with smaller domestic buffalo, the Ischkeul buffaloes have usually a shoulder height of more than 160 cm; b) the horns are well-developed and remarkably diverging; and c) their coat has the darkish colour of the wild forms. On the other hand, however, the Tunisian buffalo is different from the Asian subspecies of the Wild Waterbuffalo in some traits, especially by its lightish horn colour and the reddish-brownish tinge of the coat and the white tuft of the tail. For these reasons, the author has described him as an African subspecies of waterbuffalo, *Bubalus arnee africanus* (Wyrwoll 1994), the African Waterbuffalo.

The differences of Ancient and Waterbuffaloes

For the identification of waterbuffalo depictions in African rock art it is important especially to know about the differences between the waterbuffalo and the morphologically closest-related species, the Ancient Buffalo. Since the author has described the differences of the two forms in some detail already in his 1994 Valcamonica Symposium paper, here only the main differences which can be recognised in rock art depictions are given: 1) The horns of the waterbuffalo have regular ridges from the basis to the top; those of Ancient Buffaloes, as rock art shows, have not ridges on their tips (Fig. 1). 2) The horns of the waterbuffalo are shaped in a simple, crescent-like manner and directed to the back of the animal, and relatively short, whilst those of

Ancient Buffaloes are much more complex and quite long. 3) The ears of the waterbuffalo are relatively small, whilst those of the Ancient Buffalo, according to Saharan rock art, as well as those of the extant African Buffalo are much larger. These traits have allowed the author in his 1994 paper to recognise waterbuffalo depictions in Ancient Egyptian art objects (cf. the examples of Fig. 2) which date back to some 3.000 years B.C., e.g. a long time before domestic waterbuffalo could likely have been introduced from Southern Asia, thus giving further evidence for the autochthony of Wild Waterbuffalo in Africa.

Some waterbuffaloes on Saharan rock engravings

In fact, the definite archaeological guarantee for autochthonous Wild Waterbuffalo in Africa comes from rock art. There are a lot of depictions of bovids in different parts of the Sahara that could be waterbuffalo but where the degree of stylisation does not allow a sound diagnosis. However, some pieces of rock art do allow.

Most of these are part of the extraordinary rock art of the Messak mountain range of the Fezzan, Libya. A good example of the typical crescent-like shape of the horns of the waterbuffalo can be found in the Wadi Alamasse (Fig. 3). This is a trait that does not occur in any African buffalo. The identification as waterbuffalo is also confirmed by the small ears, relating to the head, which here are depicted with special emphasis. Obviously, the artist intended to make clear these are waterbuffaloes opposed to each other. As in the first example, the very small ears and the crescentic horns can be seen. In addition to that, the horns are covered with ridges from their bases to their tips. This trait is typical for waterbuffaloes. Looking to these figures, which are but only example of a wealth of Messak waterbuffaloes, there remains no doubt that true waterbuffalo is depicted in Saharan rock engravings.

As for the Messak waterbuffaloes there is a kind of stylistic convention how to portray them. As it shown in Fig. 3, the tails of these waterbuffaloes are stretched out to behind. This seems to be always so in both single and group depictions of waterbuffalo. Only where two animals in "interaction" (cf. Fig. 4 and Fig. 5), tails can be attached to the animals' bodies as it is usually the case in Ancient buffalo depictions. Likely, this particular behaviour in Messak waterbuffalo engravings is related to the depiction of animals rutting and in heat, respectively.

As for the dating of the Messak waterbuffalo engravings, on the one hand it can be said that waterbuffaloes do need mudbaths. Therefore, waterbuffalo should arrived on the African continent during a wetphase, likely of the Pleistocene. In the Central Sahara, rock engravings of waterbuffaloes should depict indigenous animals that should date to one of the Holocene wetphases, or to some time after the actual wetphase when surface water was still abundant. One rock engraving from the Wadi Tin Sharuma of the Messak shows waterbuffaloes associated with a piece of undoubtedly domestic cattle (Fig. 6). Here, a dating to about the so-called "Neolithic Wetphase", e.g. some 5.000 to 2.000 years B.C., is possible. Actually, this is just the time that Rüdiger Lutz, an Austrian rock art researcher based at Innsbruck, gives to these depictions (Lutz 1995). His chronology of Messak buffalo representations is founded on extensive field observations on the patina of the rock art. However, he describes these waterbuffaloes as "Typ II des Bubalus". Be that as it may, the Lutz "Stüentwicklung" sees the waterbuffaloes only during the "Neolithic Wetphase". That actually would mean that waterbuffalo during the Early Holocene Wetphase (some 10.000 to 6.000 years bC) which yet seems to have been not as wet as the "Neolithic Wetphase" either hasn't reached these central parts of

the Sahara or, but that is quite unlikely, wasn't depicted in that time or that his depictions have been eroded. The first and the latter of these cases are well possible.

Further engravings from outside the Messak that can be soundly identified as genuine waterbuffalo to the author mainly are known from the Tassili. Infact, here it was stated that in one case "they evoke waterbuffalo" by famous Ghent zoologistic Achilles gautier (Gautier in Gautier & Muzzolini 1991) but because of the lack of knowledge on Sahara waterbuffalo he decided that they were unusual depictions of Ancient buffaloes. Buffalo engravings from other areas of the Sahara yet remain doubtful.

Summary

Central Saharan rock engravings of genuine Waterbuffalo are identified according to traits by which these animals are distinguished from both Ancient and recent African buffaloes. For climatic reasons and for their patination these engravings should date to at least about the so-called "Neolithic Wetphase". This time pre-dates even the domestication of the animal in Asiaa and thus confirms the view that the waterbuffalo is an autochthonous species of the African continent. The identification of the Tunisian waterbuffaloes from the Ischkeul area as a relic of such a wildform and an ownstanding subspecies "Bubalus arnee africanus" thus receives further confirmation.

The present author is just writing a study "Studien zu Tierdarstellungen in der saharischen Felsbilkunst: der Wasserbüffel (Bubalus arnee)" to be finished in 1997 in which the subject of this paper is expensed.

Selected Bibliography

- GAUTHIER A. & A. MUZZOLINI
 1991 The life and times of the giant buffalo alias Bubalus / Homoioceras /Pelorovis antiquus in North Africa. *Archaeozoologia*, vol. 4/1, pp. 39-92.
- LUTZ R. & G.
 1995 *Das Geheimnis der Wüste. Die Felskunst des Messak Sattafet und Messak Mellet - Libyen*. Innsbruck.
- WYRWOLL T.W.
 1994 The buffaloes of Northern African rock art. in E. Anati (ed.), *Valcamonica Symposium '94*. Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
- 1996a *Wasserbüffel in der nordafrikanischen Felskunst. Rencontres anuelle de L'ELARS*, Ingolstadt.
- 1996b Waterbuffalo moves westwards or How rock art confirm the autochthony of a species: Rock art depictions of waterbuffalo in Norther Africa. in S.-A Pager (ed.), *SARARA International Rock Art Conference*. Swakopmund.

Fig. 1 Reconstruction of an ancient buffalo from Eastern Africa. Notice: the soft parts of the reconstruction refer to the model of a waterbuffalo. From Wyrwoll, 1994.

Fig. 2: Fragments of Ancient Egyptian vessels showing heads with waterbuffalo traits. Ca. 3.000 BC. From Wyrwoll 1994.

Fig. 3: Rock engravings of waterbuffaloes. Wadi Alamasse, Mezzak (Fezzan, Libya). Sketch TW.

Fig. 4: Rock engravings of waterbuffaloes. Wadi Alamasse, Messak (Fezzan, Libya).

Fig. 5: Rock engravings of waterbuffaloes. Messak (Fezzan, Libya).

Fig. 6: Rock engravings of waterbuffaloes, along with a piece of domestic cattle. Wadi Tin Sharuma, Messak (Fezzan, Libya). Sketch: TW.

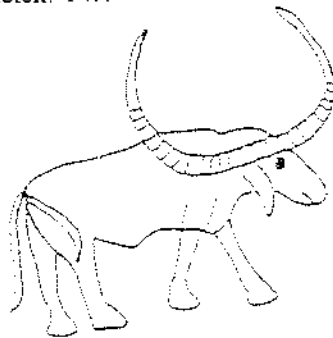


FIG 1

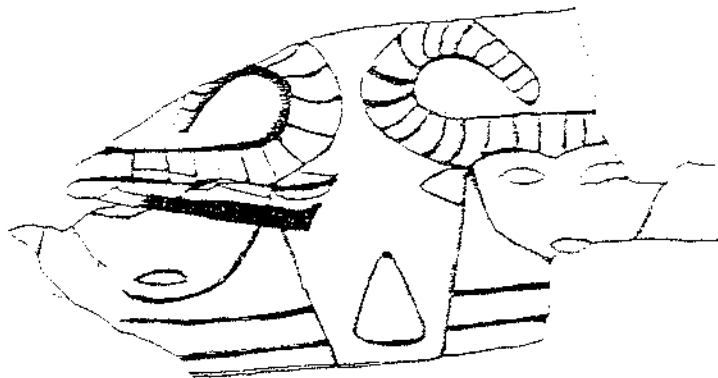
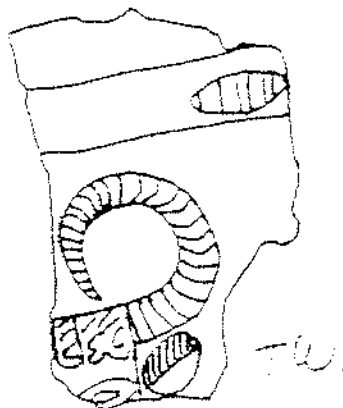
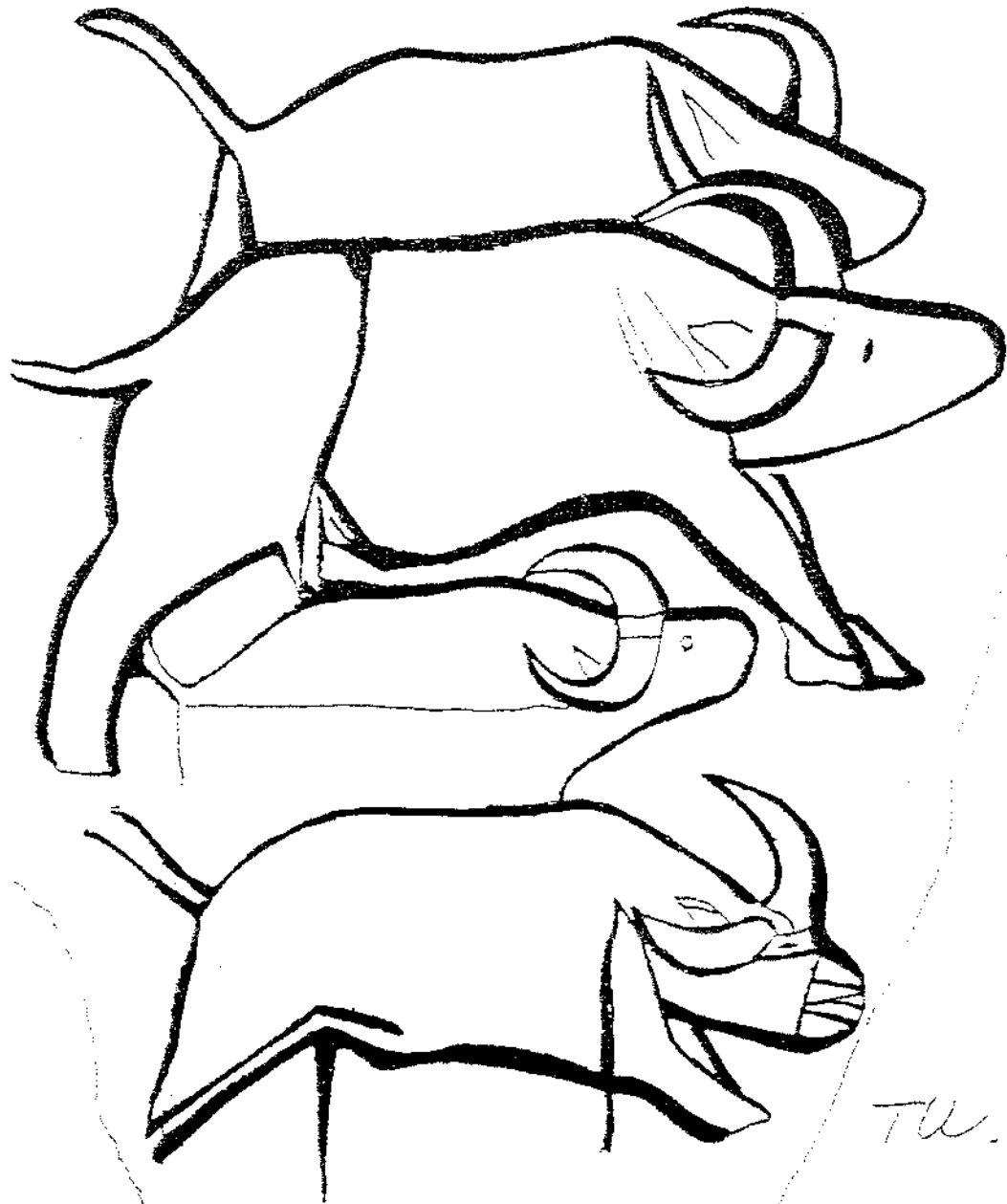


FIG 2





TU.

FIG 3

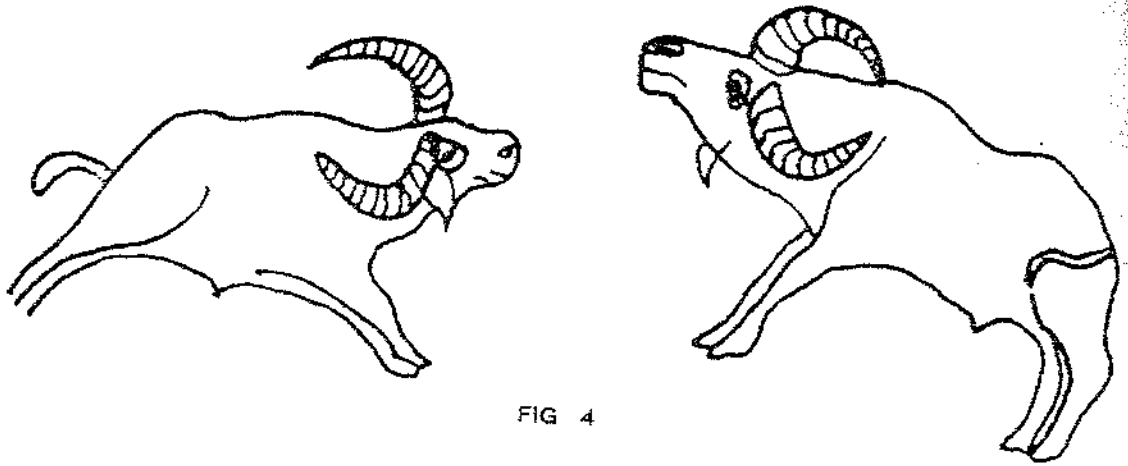


FIG 4

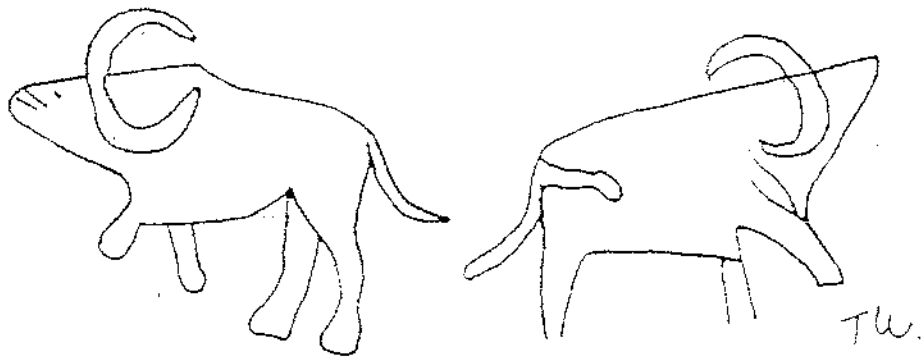


FIG 5



**COMPARATIVE RESEARCH ON THE IMAGES OF HUMAN FACE
IN ROCK ART BETWEEN WEST AND EAST**

YU Meicheng, Harbin, China

Summary - Riassunto

Some researchers show their talent as street performers to determine the years, styles and stages. However, all the disputes are mainly restricted within the level of area's range. They are short of scientific methods to compare rock art among different continents. This paper depends on the real material and demonstration to collate analyse carefully image in rock art between the West and the East. Using the methods of contrast and analogy it shows the differences and the similarities. The communication aims at proposing a typology, the meaning of symbolisation and the different social economic background in the prehistoric art in the West and the East. It defines concrete characters of image, environment, contents and concepts.

**ARTE RUPESTRE E COMPUTER
IMMAGINI, SIMBOLI E SOCIETÀ - PROGETTO WWW.CCSP**

ZAMPATTI Gilberto, Lodi, Italy

Riassunto - Summary

Temi trattati nel corso della presentazione:

I - Internet: oltre la tecnologia

- Cosa è Internet in termini non tecnologici: come è nato il World Wide Web, ovvero breve storia di Internet dalle Origini a ...domani.
- Cosa può significare Internet come strumento di comunicazione e di divulgazione: Internet ed il mercato dell'informazione; Internet e lo scambio di informazioni in ambito scientifico ed intellettuale.

II - Il Sito WWW.CCSP.LO.IT

- Come è nato il sito: il CCSP ed il suo immenso valore in termini di conoscenza.
- Cosa contiene oggi: la presentazione del CCSP e la sintesi delle sue principali attività ed iniziative.
- Cosa conterrà domani: piani di aggiornamento a breve e medio termine, introduzione di "forms" e questionari interattivi.

III - Progetti Web per il CCSP, ipotesi di lavoro in via di studio e di sviluppo.

- Introduzione al WARA e updating di nuove voci.
- Musei virtuali.
- Ampliamento e perfezionamento del Mailing via Internet per i Soci del CCSP e per i terzi interessati.
- Programmi educativi, corsi a distanza, aggiornamenti.
- Canali di comunicazione, cooperazione e scambi di dati.

IV - La filosofia e la strategia del progetto