

XVII VALCAMONICA SYMPOSIUM

21 - 26 Settembre 1999

Presso il Centro Congressi

Darfo Boario Terme

ARTE PREISTORICA E TRIBALE

DECIFRARE LE IMMAGINI

CCSP
CENTRO CAMUNO
STUDI PREISTORICI

CAR
ICOMOS INTERNATIONAL
COMITEE ON ROCK ART

21 Settembre ore 17:00 seduta inaugurale

CONFERENZE - DIBATTITI - INCONTRI

Visite guidate ai siti di Arte Rupestre della Valcamonica



Con il patrocinio di
REGIONE LOMBARDIA ASSESSORATO CULTURA
COMUNE DI DARFO BOARIO TERME
COMUNE DI CAPO DI PONTE
BOARIO CONGRESSI
CARLO TASSARA - METALCAM S.p.a. - BRENO



Per informazioni:

Centro Camuno di Studi Preistorici tel. 0364 42091 - fax 0364 42572

PAPERS
VALCAMONICA SYMPOSIUM '99

Darfo Boario Terme (BS), Italy, 21-26 September 1999

CAR
COMITE'
INTERNATIONAL
POUR L'ART RUPESTRE

CCSP
CENTRO CAMUNO
DI
STUDI PREISTORICI

IDAPEE
INSTITUT D'ART
PREHISTORIQUE ET
ETHNOGRAPHIQUE



PREHISTORIC AND TRIBAL ART:

DECIPHERING
THE
IMAGE

Secretariat

CENTRO CAMUNO DI STUDI PREISTORICI

25044 Capo di Ponte (BS), Italy

Phone 0364/42091, Fax 0364/42572

E-mail: cesp-a-globalnet.it

<http://www.globalnet.it/cesp/cesp.htm>

VALCAMONICA SYMPOSIUM 1999
**PREHISTORIC AND TRIBAL ART:
 DECIPHERING THE IMAGE**
 Darfo Boario Terme (BS), Italy, September 21-26, 1999

PAPERS / COMUNICAZIONI
 (Preliminary list / Lista preliminare)



Papers and summaries received before September 18th, 1999
 Comunicazioni e riassunti pervenuti prima del 18 Settembre 1999

In alphabetic order of authors / in ordine alfabetico degli autori
 S = Summary/Riassunto, Sess. = Session/Sessione, T = Text/Testo

<i>Name/Nome</i>	<i>Country/Paese</i>	<i>Title/Titolo</i>	<i>L. S.</i>
ANATI Emmanuel	Italy	Origini della scrittura	+
ANATI Emmanuel	Italy	20 anni di ricerche archeologiche ad Har Karkom	+
ANDREIS Sergio	Italy	The opportunities offered by European Union Youth Programmes	+
BANDINI Ditte	Germany	Petroglyphs in the Himalayan mountains of Pakistan	+
BARBIERO Flavio	Italy	Decifrare le tracce dell'uomo: i segni lasciati sulla montagna	-
BASTONI Rosetta	Italy	Il culto del Dio Sin ad Harkom	-
BELTRAN Antonio	Spain	Imagen expresion de ideas	+
BERETTA Claudio	Italy	"Voci" dalla preistoria	+
BERTILSSON UIF	Sweden	Deciphering the images of the rock art of Northern Scandinavia. Representations of hunting magic or shamanism?	-
BERTILSSON UIF	Sweden	Rock care: Tanum laboratory of cultural heritage	-
BIAGI Paolo & SPATARO Michela	Italy	Some new data on the production, distribution and interpretation of the Neolithic rhyta of Balkan Peninsula	-
BONACCORSI HILD Doris & MANDAL Franz	Austria	Da interpretazioni fantasione e devianti all'analisi funzionale dell'arte rupestre nelle Nordliche Kalkalpen	+
BONTEMPI Don Franco	Italy	Har Karkom: la montagna sacra e la storia di Isacco e Ismaele	+
BRUSA Z. Gabriella	Italy	Arte preistorica e mondo antico. Quale Comparatistica? Considerazioni metodologiche	-
CALEGARI Giulio	Italy	Decifrare o riconoscersi?	-
CALZOLARI Enrico & GORI Davide	Italy	La farfalla, simbolo di morte, trasfigurazione e ritorno alla costellazione-generatrice nelle tradizioni del vecchio e del nuovo mondo	-
CAVALLI SFORZA Luca	USA	An interpretation of some paleolithic ideograms	-
CHIAVOLA BIRNBAUM Lucia	USA	Converging interpretations of prehistoric signs	-
CHOUBEY Rajeev Lochan	India	Study of religious in prehistoric painting with references to folk art of tribal people for woman	-
CLOTTES Jean	France	Interpréter un panneau orné: les rhinocéros de la Grotte Chauvet	-
CLOTTES Jean	France	Moulage de gravures exceptionnelles dans l'Air (Niger)	-

	CODEBO' Mario	Italy	An archaeoastronomical investigation about a Valcamonica's engraving neat the Capitello dei Due Pini	+	+
	COFFMAN Ralph	USA	Deciphering the sacred circle: the cultural context of rock art in North America and Hawaii	+	-
	CONTI Christian	Italy	Il mito ed il rito della Grande Dea	+	-
	COTTINELLI Luigi	Italy	Insedimenti monastici ad Har Karkom in epoca Romano-bizantina: decifrare i resti archeologici	-	-
	DIMITRIADIS Giorgio	Greece	Alla periferia della grecità: l'arte rupestre degli edoni traci	+	-
	FASOLO Maria Jamil	Italy	Revising Chalcolithic prehistory: Proto-Celts, Proto-Camuni and the dawn of European metallurgy	+	-
	FONTANA ANTONELLI G.	Namibia	Endangered Brandberg: an outstanding rock art site in Namibia	+	-
T. S.	GAVALDO Silvana	Italy	Gli antropomorfi schematici nell'età del Bronzo: alcune note interpretative	+	-
+	GIROLOMONI Gino	Italy	Abramo, Agar, Ismaele, Madian, Jetro	+	-
+	GRISERI Carlo	Italy	Preistoria e arte rupestre in Liguria e nel Cuneese	+	+
	IPPOLITONI Fiorella	Italy	Deciphering anthropomorphic representations	+	-
+	LANFRANCHI Daniela	Italy	Una chiave di lettura in relazione al territorio per le incisioni rupestri di Valcamonica	-	+
+	LETAN Robert	Morocco	Production et commerce du cuivre du sud marocain pendant la protohistoire	+	-
-	MAILLAND F. & I., CASTELLETTI S., BERGAMINI A.	Italy	Una nuova via sacra di accesso ad Har Karkom dal deserto Paran: stazioni e strutture sacre	-	-
+	MARASCHINI Valeria	Italy	La vita dell'uomo preistorico attraverso le immagini del suo habitat	-	+
	MESCHIARI Matteo	Italy	La mano sulla pietra. Filosofia delle immagini e arte rupestre	+	+
-	MISHRA R.S.	India	Common ancestry in rock art of different geographical areas (Italian ancestors were Aryans)	-	+
-	POZZI Aiberto	Italy	Ipotesi sulle credenze religiose dei popoli megalitici irlandesi	+	+
	RAFFAGLIO Guido	Italy	Le figurazioni di armi di epoca romana nell'arte rupestre camuna	+	-
+	SANSONI Umberto	Italy	I simboli circolari nell'arte rupestre dell'età del Bronzo	+	-
+	TOWLE A. Linda	USA	Recent researches on the materials, techniques and meaning of ancient puebloan surface finishes at Mesa Verde National Park, Mesa Verde, Colorado, USA	-	+

**VALCAMONICA SYMPOSIUM XVII
PREHISTORIC AND TRIBAL ART:
DECIPHERING THE IMAGE**

Darfo Boario Terme (BS), Italy, September 21-26, 1999

Pre-publication distributed to the Full Members

Pre-pubblicazione distribuita ai Membri Titolari

Limited circulation / Circolazione limitata

Copyright © 1999 by Centro Camuno di Studi Preistorici



ALLOCUZIONE INAUGURALE

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

Cari amici e colleghi,

Siamo giunti al XVII Simposio Internazionale di Valcamonica. Dal lontano 1968, questi simposi dedicati all'arte preistorica e tribale hanno segnato le tappe del progresso della ricerca e delle capacità analitiche di 30 anni di studi dedicati alle espressioni intellettuali dell'uomo. Ma nei loro contenuti questi simposi sono andati ben oltre. Dal punto di vista dell'evoluzione del pensiero scientifico, siamo passati dai primi simposi fondamentalmente descrittivi a quelli analitici, a quelli delle grandi sintesi, multidisciplinari, ai nuovi e provocativi concetti di ricerca e di filosofia della ricerca, nello sforzo comune di colleghi provenienti dai cinque continenti.

Il tema di quest'anno "*Decifrare le immagini*" è emblematico per la nostra epoca. Decifrare è l'impegno della ricerca odierna in tutti i settori: decifrare per capire.

Decifrare le immagini lasciate dall'uomo preistorico significa decifrare noi stessi, capire chi siamo. Nel corso di 40.000 anni, da quando l'*Homo sapiens* lasciò tracce della propria creatività artistica, l'evoluzione tecnologica dell'uomo ha avuto una progressione pressoché senza limiti ed anche le prospettive dell'uomo si sono immensamente dilatate. L'uomo esploratore della natura, che cercava di decifrare il sole, la luna e gli astri, le montagne e le valli, la forma delle pietre o delle nuvole, che cercava di dare significato a quanto veniva recepito dai propri sensi, è il protagonista di questo simposio.

Oggi l'uomo si proietta verso la luna, il sole e le stelle, verso le vette dei monti e le profondità dei mari, verso la struttura elementare della materia e della vita, e verso l'essenza dell'universo, con una esperienza e con una capacità operativa infinitamente superiori a quelle dei nostri primi antenati diretti, ma ponendosi, di fatto, gli stessi problemi, tuttora attuali ed irrisolti, che si poneva l'*Homo sapiens* 40.000 anni fa. Comprendere il significato dei loro messaggi significa capire la matrice delle capacità di analisi e di sintesi della mente umana e la struttura stessa della curiosità dell'immaginazione, liberate dalle sovrapposizioni di millenni d'indottrinamento e di condizionamenti mentali.

In effetti, ciò che caratterizza da sempre l'essenza stessa dell'*Homo sapiens* è la sua natura di ricercatore. Nella ricerca vi è lo spirito dell'uomo, la ragione del suo progresso, la motivazione del suo intelletto. Nella ricerca si tracciano le conoscenze e i misteri del passato, del presente e del futuro dell'uomo.

L'arte preistorica e tribale si riflette in un quadro di conoscenze che si integrano reciprocamente, sulla natura dell'universo e il modo umano di recepire tale natura, nel tentativo di dare un senso accettabile alle nostre capacità intellettuali. Ma, in fondo, la grande domanda che le comprende tutte è quella che si è posto l'*Homo sapiens* fin dai primordi, quella che si pongono i filosofi da sempre, è la matrice stessa delle nostre azioni e dei nostri comportamenti: Chi siamo? E ciò a tutti i livelli. Chi siamo come pianeta Terra, chi siamo come esseri viventi, chi siamo come entità etniche o culturali, chi siamo come uomini e donne, chi siamo come individui. Su questo grande quesito sorgono tensioni e si scatenano guerre. Sullo stesso tema s'incontrano e si raffrontano ricerche, religioni e filosofie, per la definizione di una semantica dell'essere.

Preoccupazioni analoghe sono evidenti già dall'arte dei primordi e tali quesiti ieri come oggi hanno arricchito l'uomo: il livello di vita, il livello di pensiero, il livello di intensità intellettuale è diverso tra chi si pone simili quesiti esistenziali e chi non se li pone. L'uomo, da

che fu *sapiens*, fu un formidabile creatore, con una magnifica immaginazione capace di figurare e trasfigurare, di produrre nuovi concetti e nuove filosofie.

Le pitture rupestri e le altre immagini dell'uomo preistorico e tribale che cerchiamo di decifrare, sono state fatte da noi stessi, siamo noi, *specie umana*, che ha prodotto questi segni, questi mezzi di comunicazione e di esternazione, strumenti di ricerca e strumenti di scoperta dell'essere. Li abbiamo fatti noi concependoli, creandoli, comprendendoli. E poi, con successo? Perché, dopo qualche millennio, appare così arduo decifrare ciò che allora sapevamo?

Il comprendere non è un fatto assoluto, ma è articolato in molte dimensioni. Si capisce sovente solo certi aspetti, raramente si comprende la globalità. Si può comprendere il prossimo, o ciò che egli ha prodotto, sempre di più e sempre meglio, ma quasi mai fino in fondo. E si può comprendere il risultato delle azioni dell'uomo, tra le quali si trovano quelle pitture rupestri sulla parete rocciosa o quelle musiche che si sentono entrando in un villaggio tribale in festa, sotto la forma estetica, sotto quella sociale, sotto quella concettuale o sotto quella emotiva, approfondendo sempre più le nostre conoscenze, con l'intento di giungere allo spirito umano, e capire il perché delle sue azioni. Capire di più porta a capire ancora di più. Quanto più riusciamo a capirci, a capire gli altri e a capire noi stessi, tanto più riusciamo a sentire, a partecipare, a sorridere, a ridere e a piangere, ad essere vivi in quattro dimensioni.

Però lo spirito umano è attratto da ciò che gli resiste. Cerca sovente di trovare forme logiche, scientifiche, religiose o magiche, tramite le quali alleviare le proprie ansie.

Il fenomeno arte è una porta aperta sullo spirito dell'uomo. Per le popolazioni senza scrittura l'arte è anche scrittura ed essa trasmette non solo i pensieri e gli stati d'animo, le credenze e le paure, ma anche gli annali, la storia dell'uomo che si conserva fin dalle epoche più remote, assai prima dell'invenzione della scrittura. Le pareti rocciose e gli oggetti che la famiglia dell'uomo ha prodotto e ha lasciato dietro di sé, che ha disseminato nel suo interminabile viaggio, sono testimonianze meravigliose del più grande patrimonio di cui possiede l'umanità. Il Centro Camuno di Studi Preistorici è particolarmente rivolto a questo patrimonio del quale sta realizzando un inventario mondiale, e per il quale promuove ricerche, convegni, pubblicazioni, seminari e mostre. Tale impegno è anche il principale motivo che unisce tutti noi intervenuti a questo convegno.

Quale arricchimento del livello di vita, quale progresso sociale, apporterebbe un maggiore impegno mentale in questo settore da parte di chi ha tempo libero e sovente non sa come occuparlo, a partire da pensionati o da universitari disoccupati, ma anche da chi lavora 35 o 40 delle 168 ore settimanali.

Capire l'uomo può sembrare superfluo per chi ha tanti e tali problemi nella propria esistenza da doversi soprattutto preoccupare di essi, ma capire l'uomo è un fatto irrinunciabile per una società cosciente dove sia possibile arricchirsi reciprocamente delle esperienze intellettuali e far crescere in tal modo il livello di vita. Intendo qui non l'aspetto del livello economico della vita, ma il livello dello spirito, il livello del pensiero, il livello della coscienza umana, il livello fondamentale dell'intelletto e della comunicazione.

I nostri simposi sono delle stazioni, dei caravanserragli, nei quali si incontrano, si incrociano itinerari diversi. Vicino al pozzo, come nelle narrazioni bibliche, ci si comunica, si trasmettono informazioni e si creano nuovi contatti sociali. E qui nascono le idee.

La ricerca oggi non è più il privilegio di singoli individui isolati. E' vero che per creare, per pensare, per sentire, per immaginare a livello individuale, autonomo e originale, ma è vero anche che senza una partecipazione degli altri, senza un dialogo, la ricerca non ha sbocchi perché non ha confronti, non ha critiche, non ha risonanze. I simposi sono fatti per questo, nel nostro ristretto

capace
 chiamamo
 questi seg
 di scoper
 poi, cosa
 che alle
 si capisco
 prendere
 mai fino
 vano quel
 in villagg
 tale o sot
 ingere all
 ora di pu
 usciamo
 tensioni.
 re formul
 foni senz
 l'animo, l
 lle epoch
 etti che l
 o nel su
 onio ch
 a questo
 ricerche
 tivo che

campo di azione, gli addetti ai lavori si incontrano per dialogare, per verificare, per confrontare le proprie esperienze, per arricchirsi delle esperienze altrui e dopo trenta anni, dopo XVII Simposi, a quanto pare, abbiamo ancora e sempre più cose da dirci.

Molti di noi che hanno seguito dall'inizio i simposi di Valcamonica, sono oggi più vecchi di trenta anni, hanno acquisito nuove esperienze nel corso della propria strada, hanno maturato il proprio pensiero. Ma accanto vi sono i nuovi ricercatori che si sono aggiunti strada facendo e che continueranno a portare avanti la ricerca; vivere la ricerca vuol dire anche trasmetterne i messaggi di generazione in generazione.

Un punto irrinunciabile è quello di tenere vivo il dialogo, fare in modo che la ricerca coinvolga la società, che l'arricchisca e che stimoli gli spiriti.

Questo è l'augurio che vi faccio, per una settimana di arricchimento, di amicizia e di progresso della ricerca, per lavorare insieme e andare oltre l'orizzonte, dove le terre incognite ci chiamano.

maggiore
 sa come
 a 35 o 40

propria
 il fattore
 te delle
 betto del
 llo della

tano, si
 inica, si

teare, e
 isolare,
 che che
 non ha
 istretto

ORIGINI DELLA SCRITTURA

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

Premessa

La ricerca sull'analisi concettuale dell'arte preistorica sta procedendo e desidero portare alla vostra attenzione alcune nuove considerazioni che si aggiungono a quelle recentemente illustrate in altri articoli.

Introduzione

L'arte rupestre è un prodotto di società preletterate che appare praticamente con l'emergere dell'*Homo sapiens* oltre 40.000 anni fa' e solitamente cessa quando le comunità umane acquisiscono una forma di comunicazione "scritta". Costituendo l'arte rupestre oltre il 99 % dell'arte preistorica nota, essa è di gran lunga la più importante testimonianza che abbiamo delle vicende umane prima dell'invenzione della "scrittura". Tramite l'immenso emporio di arte rupestre già documentata in oltre 120 paesi di tutti i continenti abitati dall'uomo, altri aspetti della cultura umana acquisiscono un nuovo spessore delle conoscenze, in particolare la storia dell'arte, la storia delle religioni e il meccanismo delle costanti e dei paradigmi, della semantica, dell'allegoria e della metafora, e del funzionamento di base dell'intelletto umano.

Indubbiamente una delle funzioni fondamentali dell'arte rupestre è quello della comunicazione, con accenti su quelle che erano le fondamentali preoccupazione dell'uomo. In tutti i periodi preistorici, e forse non solo, l'arte visuale si concentra su tre preoccupazioni di base: il sesso, l'alimentazione e il territorio. Ma oltre a questi tre vettori, l'arte rupestre riflette la presenza di interpretazioni della natura, di ricerca di contatto con il "soprannaturale", di calcoli aritmetici, esprimendo sovente valori numerici, sequenze logiche e concetti ripetitivi che sono alla base dell'ideologia, delle tradizioni e delle relazioni umane.

Le forme grammaticali

Ciò premesso, appare di importanza fondamentale individuare gli elementi essenziali della struttura logica dell'arte. Esistono vari tipi di relazioni tra i diversi segni o grafemi che si riscontrano nell'arte rupestre. La sintassi associativa varia in base al tipo di struttura concettuale degli insiemi che sono in pratica di quattro tipi: *associazioni semplici*, *associazioni complesse*, *sequenze organiche* e *scene*. In vari periodi prevalgono uno o più di questi sistemi. Le scene narrative e realistiche che descrivono momenti specifici, siano essi reali o immaginari, sono un'acquisizione relativamente recente. Le associazioni semplici e le sovrapposizioni intenzionali appaiono essere i tipi sintattici più antichi; la sequenza organica è il modello sintattico più frequente presso i Cacciatori Arcaici del Paleolitico superiore europeo ed i periodi analoghi nelle altre parti del mondo che non usano raffigurare la scena. La scena è comune presso i cacciatori evoluti e le altre categorie di arte che si sono sviluppate negli ultimi 14.000 anni. Ciò sembra indicare che le variazioni delle forme sintattiche denotano modifiche strutturali del processo concettuale.

La "grammatica" è caratterizzata dalle specifiche forme di ogni segno e in tutta l'arte preistorica ed anche in quella storica si distinguono a livello mondiale tre tipi grammaticalmente diversi:

- i *pittogrammi* (o *mitogrammi*), sono rappresentazioni identificabili di esseri antropomorfi, zoomorfi ed oggetti, reali o immaginari.
- gli *ideogrammi* sono segni ripetitivi molti dei quali hanno diffusione mondiale. Tra le forme più comuni vi sono il punto, la linea, il disco, il quadrato, il rettangolo, il triangolo, il dardo, il

ramo, la croce, la stella, il serpentiforme, lo zig-zag, il segno fallico, quello vulvare, quello a labbra. La loro caratteristica di ricorrenza e il loro inserimento accanto ai pittogrammi indicano la loro funzione convenzionale.

- gli *psicogrammi* non sono né raffigurazioni di oggetti, né simboli, appaiono come violenti scariche di energia che sembrano esprimere sentimenti, desideri e altre sensazioni. Talvolta sembrano avere la funzione di emanatori di energia, talaltra appaiono come grandi punti esclamativi. Mentre gli ideogrammi sono ripetitivi, gli psicogrammi sono quasi sempre unici anche se psicogrammi assai simili possono apparire in continenti diversi.

In varie categorie di arte preistorica si riscontra l'enfasi di una di queste tre forme grammaticali che sono però costantemente presenti fin dai primordi. Nei periodi più tardi vi sono insiemi di arte rupestre dove possono prevalere in assoluto o quasi solo uno o due dei tre tipi grammaticali, mentre nell'arte dei Cacciatori Arcaici si associano pittogrammi che rappresentano vari tipi di animali la cui presenza preferenziale varia da gruppo a gruppo. Il bisonte e il cavallo ad esempio sono gli animali dominanti nell'arte parietale delle grotte dell'Europa occidentale, mentre la giraffa e l'elefante sono gli animali preferenziali nelle fasi arcaiche dei ripari sotto roccia nell'area montagnosa della Tanzania centrale.

L'associazione e il confronto tra due o più animali con probabile significato metaforico costituisce una delle caratteristiche fondamentali dell'arte dei Cacciatori Arcaici. E' presumibile che si possano concepire analogie tra l'associazione elefante-giraffa in Tanzania e quella bisonte-cavallo in Europa, tanto più che in ambo i casi le figure zoomorfe dominanti sono accompagnate da ideogrammi, sovente identici o quasi, in regioni diverse del pianeta, dove un contatto diretto, all'epoca, appare improbabile. Queste associazioni tra pittogrammi e ideogrammi derivano da una stessa logica e dallo stesso tipo di associazioni di idee e di meccanismo cerebrale, che caratterizza, molti millenni più tardi, i più antichi sistemi di scrittura pittografica.

Sembra pertanto possibile ipotizzare che il processo logico e concettuale che portò all'invenzione delle scritture moderne degli ultimi 5.000 anni, fosse già presente nei meccanismi concettuali dell'uomo oltre 40.000 anni fa'.

Significati concettuali e metaforici

La natura fisica di un'immagine crea nell'uomo di estrazione europea del XX° secolo una interpretazione "veristica" immediata che non sempre permette di comprendere il suo significato. La figura di un bisonte tracciata col nero-fumo in alcune grotticelle delle Grandi Pianure, negli Stati Uniti d'America, erano per chi le ha eseguite un'esaltazione del grande capo indiano Bisonte Nero. Il visitatore europeo lo poté comprendere solo quando un indiano glielo spiegò.

Ideogrammi come la mezzaluna, la croce o la falce e il martello acquisiscono significato particolare nell'ambito culturale e concettuale che li ha prodotti e in base al quale l'iniziato riesce a leggerli; così pure l'aquila romana o la colomba della pace di Picasso non sono sufficientemente comprensibili basandosi esclusivamente sul significato fisico dell'immagine. La dimensione metaforica è fondamentale nel comprendere l'arte rupestre preistorica così come gran parte dell'arte concettuale più recente.

Molti siti di arte rupestre così come molte forme di scrittura antica comprendono ideogrammi o ovvero grafemi sintetici che trasmettono idee e concetti nel processo di comunicazione. Mentre nelle scritture fonetiche la lettura diviene possibile solo da parte degli iniziati che conoscono la specifica lingua di riferimento, nelle scritture ideografiche primordiali pre-fonetiche, la lettura dipende dalla logica elementare, per cui l'arte rupestre dei primordi appare essere teoricamente leggibile a prescindere dal fatto che si conosca o meno il linguaggio parlato dell'esecutore.

La presenza di un certo numero di costanti nell'arte rupestre, ampiamente diffuse nello spazio e nel tempo, non è necessariamente effetto di acculturazione. Può essere effetto di riflessi analoghi ed elementi basilari e fondamentali della logica umana, derivati dalla matrice culturale comune dei vari gruppi di *Homo sapiens* che, dal loro luogo di origine, che si presume in Africa, si sono diffusi nei cinque continenti.

Oltre alle similitudini dei grafemi e del tipo di associazione, ossia oltre alla similitudine della grammatica e della sintassi che si riscontra a livello mondiale, si notano anche similitudini di tecniche e tradizioni che hanno indubbiamente un loro significato. Tra migliaia di tecniche possibili per lasciare un segno sulla roccia, l'incisione e la pittura sono ampiamente diffusi a livello mondiale. L'alto e il basso-rilievo, il graffito, le incisioni filiformi, hanno anch'esse, sebbene in misura minore, una diffusione mondiale. Il colore rosso per le pitture è quello di gran lunga più utilizzato in tutti i continenti. La scelta della superficie sulla quale eseguire le pitture o le incisioni ha costanti ripetitive. In tutta l'arte preistorica a livello mondiale vi sono solo quattro tipi di pittogrammi di ampia diffusione: antropomorfi, zoomorfi, strutture ed oggetti. Altri elementi figurativi, quali la flora, il paesaggio, il ritratto, sono tanto rari che nella maggior parte dei gruppi possono addirittura dirsi inesistenti. L'uniformità a livello mondiale delle composizioni associative delle fasi più arcaiche con il concerto di pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi, è anch'esso una caratteristica universale. Sembra poter concludere che la scrittura non ebbe origine 5 o 6000 anni fa' come si legge in gran parte dei libri di testo, bensì oltre 40.000 anni fa', e che l'arte, prima della scrittura, era anche scrittura.

Principali categorie di arte

Nei termini di contenuti, stile e tipologia, si possono riconoscere cinque categorie di arte diffuse a livello mondiale, ognuna con caratteristiche ricorrenti.

- *I Cacciatori Arcaici* sono cacciatori di animali di grossa taglia che non conoscono l'uso dell'arco e della freccia. Sono i cacciatori del periodo Paleolitico o dell'antica età della Pietra in varie parti del mondo e loro attendamenti fino alle rare e sparute tribù di cacciatori arcaici che ancora oggi sopravvivono nelle zone estreme del pianeta come certi gruppi di eschimesi nel grande nord canadese o certi gruppi di aborigeni australiani nei deserti dell'Australia centrale. La sintassi della loro arte consiste prevalentemente in sequenze logiche e associazioni metaforiche. Le scene sono praticamente assenti. Alcuni ideogrammi sono utilizzati a livello mondiale. L'associazione tra pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi definisce la sintassi. Le figure dominanti sono solitamente quelle degli animali mentre le figure antropomorfe sono rare.

- *I Raccoglitori Arcaici* sono popoli che basano la loro economia prevalentemente sulla raccolta di frutti spontanei, tuberi ed altri vegetali. Solitamente le caratteristiche particolari di certe deformazioni delle immagini nella loro arte sembrano indicare ampio uso di stupefacenti. Il loro stile chiaramente definibile, che si conosce in sporadici siti di tutti e cinque i continenti, ha uno spiccato senso metaforico e descrive un mondo surreale. La sintassi è composta sia da semplici scene sia da sequenze e associazioni. Presso i *Raccoglitori Arcaici* le figure dominanti sono quelle di esseri antropomorfi irreali. Le figure animali sono poco frequenti e solitamente rappresentano specie non commestibili che si presume abbiano un significato totemico.

- *I Cacciatori Evoluti* sono popoli la cui economia prevalente si basa sulla caccia di animali di piccola e media taglia con l'uso dell'arco e della freccia. Nella loro arte la forma sintattica fondamentale è quella della scena aneddotica e descrittiva che rappresenta la caccia ed altri eventi di importanza economica e sociale per la comunità. Uno degli elementi ripetitivi è quello di uno stile definito come *realistico-dinamico* nel quale si rappresenta l'azione e si dà il senso del movimento

- *I Pastori e Allevatori* sono popolazioni la cui principale attività economica consiste nell'allevamento di bestiame. Nella loro arte i temi principali sono scene pastorali di vita familiare e di migrazione. Uomini ed animali talvolta in grande numero sono in marcia. Questa categoria nell'arte rupestre è presente prevalentemente nel nord Africa, nel Medio Oriente e nell'Asia centrale. In pratica i loro specifici stili sono circoscritti ai territori nei quali il loro modo di vita basato sull'allevamento del bestiame in grande stile ha segnato gruppi culturali e periodi preistorici.

Le popolazioni ad *Economia Complessa* sono gruppi umani pre-urbani e pre-letterati le cui attività economiche includono anche l'agricoltura. Nella loro arte rupestre si riscontra una diversità di stili che però quasi sempre possono definirsi in due categorie diverse: quelli che fondamentalmente si basano sulla scena e che rappresentano scene di carattere mitologico e di vita quotidiana. Solitamente la loro economia comprende caccia e pesca, allevamento del bestiame e agricoltura. La seconda categoria è quella caratterizzata dalla sintassi delle composizioni di segni e motivi astratti che sovente includono nelle proprie attività economiche anche la raccolta di frutti spontanei di lumache ed altri animali simili.

Tale classificazione è necessariamente sintetica e schematica; possono esservi fasi di transizione e gruppi con caratteristiche non conformi. Tale distinzione tuttavia ci dà uno strumento di lavoro per distinguere cinque tipi di comunicazione grafica ognuno dei quali ha delle caratteristiche che si addicono alla scrittura. Paradossalmente, quello che si avvicina maggiormente alla concezione sistematica della scrittura è il gruppo più antico, quello dei cacciatori arcaici. Ad esso in particolare dedichiamo l'illustrazione del presente testo.

Le caratteristiche ricorrenti delle cinque categorie sembrano indicare che vi sono riflessi universali derivanti dall'economia e dal livello di vita che influenzano, non solo il comportamento umano, ma anche il modo di pensare e il processo associativo. Si constata conseguentemente che le forme di espressione riflesse dall'arte hanno paradigmi universali e ci si domanda se tali paradigmi possano essere stati anche le caratteristiche dei linguaggi primordiali prima di giungere alla differenziazione linguistica degli ultimi 15.000 o 20.000 anni.

L'analisi strutturale dell'arte preistorica mostra un processo di graduale differenziazione stilistica e contenutistica dai primordi ad oggi. Per circa metà dell'epoca in cui l'arte esiste come fenomeno caratteristico e diffuso, ossia da 40.000 a 20.000 anni fa, si nota una grande omogeneità a livello mondiale di sintassi e di grammatica, con gli stessi grafemi in associazioni simili, con usi analoghi di abbinamenti tra pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi. Si direbbe la medesima struttura di un medesimo linguaggio che gradualmente e lentamente acquisisce differenziazioni regionali.

Si notano poi caratteristiche iconografiche di determinati gruppi o specifiche zone sempre nell'ambito dei *Cacciatori Arcaici*. Queste fasi evolute dei *Cacciatori Arcaici* si sono sviluppate particolarmente in alcune zone del pianeta come la Tanzania e la Namibia, l'Australia e l'Europa. Le altre categorie di arte si sono sviluppate successivamente. I *Raccoglitori Arcaici* sembrano caratteristici delle fasi di transizione tra il Pleistocene e l'Olocene tra 15.000 e 10.000 anni fa'. Lo stile dei *Cacciatori Evoluti* nasce più o meno contemporaneamente in Africa e in Asia tra 14.000 e 10.000 anni fa'. Si estingue laddove i cacciatori arcaici sono sostituiti da pastori e da coltivatori e persiste tuttora in alcuni angoli del pianeta. L'arte dei *Pastori*, per quanto ne sappiamo oggi, si sviluppa da circa 8.000 anni fa' e persiste ancora oggi soprattutto in certe zone dell'Asia Centrale e del Medio Oriente, dove continuano a vivere popoli che basano la loro economia sulla pastorizia. L'arte rupestre dei popoli ad *Economia Complessa* si sviluppa a partire da circa 6.000 anni fa' prevalentemente nel Vicino Oriente e in Estremo Oriente da dove sembra diffondersi con il modo di vita che rappresenta. Si estingue con l'introduzione della scrittura, ma sopravvive tuttora in vasti territori dell'Africa e dell'Asia.

Il concetto di Lingua Madre primordiale

Prima dell'avvento dell'arte, l'umanità si era evoluta per quattro milioni di anni, discendendo dalla famiglia dei primati. L'arte come fenomeno culturale diffuso, esiste da 40.000 anni, ossia dall'ultimo 1% dell'epoca dell'uomo. L'arte con le sue caratteristiche di simbolizzazione, di comunicazione, con le sue regole di grammatica e di sintassi appare essere un'espressione caratteristica dell'*Homo sapiens* e già sembra avere in sé fin dai primordi le premesse della scrittura, con le stesse capacità di sintesi e di astrazione che sono gli elementi portanti della scrittura stessa e con delle forme grafiche analoghe a quelle della scrittura.

L'arte, di fatto, è una scrittura che con le sue tre categorie grammaticali di *pittogrammi*, *ideogrammi* e *psicogrammi*, comprende già gli elementi sia della scrittura pittografica, sia della scrittura ideografica.

Dalle caratteristiche universali delle fasi più antiche dell'arte si può desumere che la logica e le capacità di concettualizzazione fossero analoghe presso tutti quei gruppi di *Homo sapiens* che si presumono di matrice africana, che produssero arte. E' ipotizzabile che, così come avevano un linguaggio visuale analogo, tutti questi avessero anche un medesimo linguaggio parlato che gradualmente si differenziò come si differenziarono gli stili regionali dell'arte.

Il meccanismo di presa di coscienza della scrittura come tale che prese piede cinque o seimila anni or sono sembra segnare una svolta in un processo di simbolizzazione e di uso del grafismo per la comunicazione. Tuttavia, molti degli ideogrammi e dei pittogrammi che caratterizzano le fasi iniziali della scrittura in Cina, Mesopotamia, Egitto e Messico, si assomigliano tra loro. Tutti questi assomigliano a loro volta ai pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi che l'*Homo sapiens* produceva già 40.000 anni fa'.

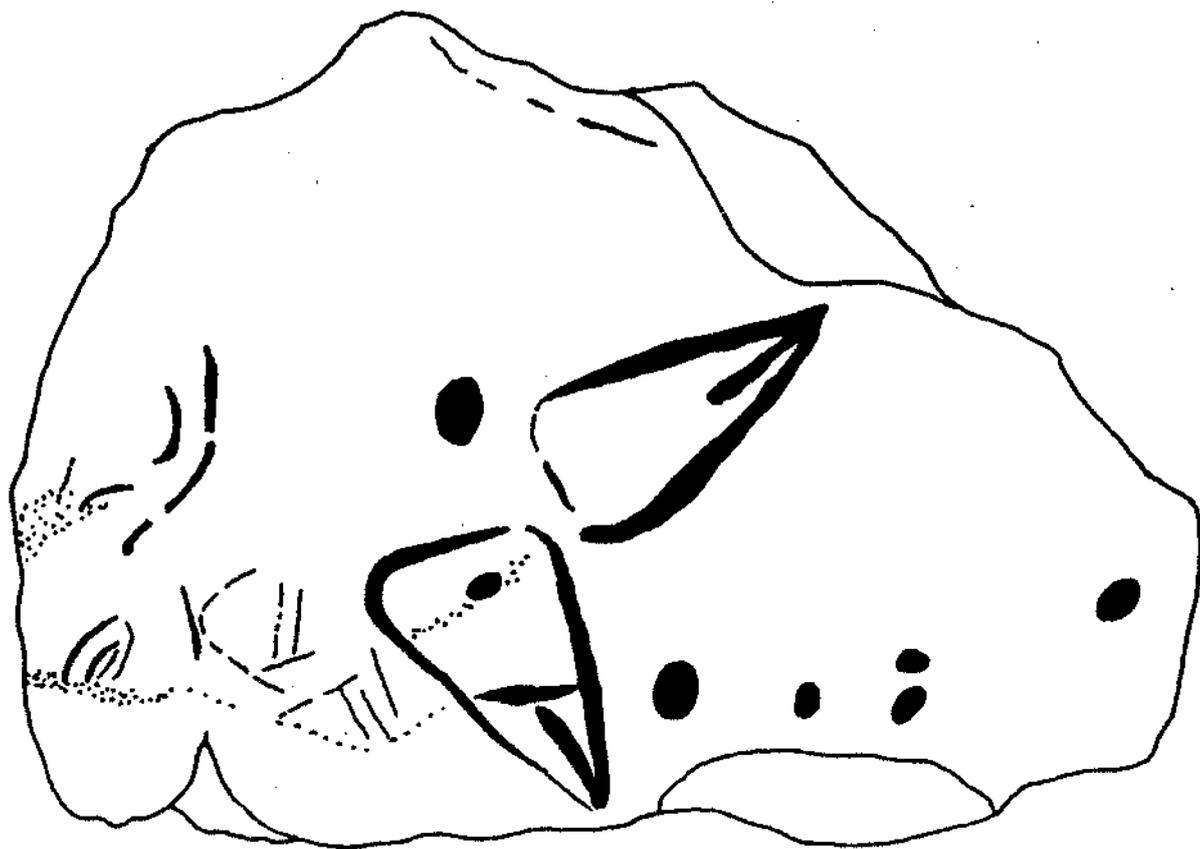


Fig. 1

Scelta di forme naturali dei Cacciatori Arcaici. La Ferrassie, Dordogna, Francia. Un blocco di pietra con una forma naturale che evoca il corpo di un bisonte è stato completato con le incisioni delle corna e di un occhio (a sinistra). Sulla superficie sono stati aggiunti due ideogrammi vulvari e alcune coppelle. Questo è un esempio di associazione intenzionale. Il soggetto, che è la forma naturale della roccia, è stato completato dai complementi con i quali viene a formare un messaggio. (Archivio WARA, E. Anati, 1989).



Fig. 2a

Pitture paleolitiche della grotta di Niaux, Ariège, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. Un bisonte e i suoi ideogrammi. Punti, linee ed utensili dipinti in marrone e rosso costituiscono una sequenza. Ognuno dei gruppi ha il suo valore numerico. (Archivio WARA, M. Raphael, 1945).

Analisi grammaticale

Pittogramma:

- bisonte verticale con un punto nel perimetro del corpo.



Ideogrammi:

- sequenze o insiemi di punti con valore numerico e con ordine intenzionale.



- Linea verticale tra due insiemi.



Oggetti:

- strumenti tipo "ascia".



Fig. 2b

Pittogramma: bisonte verticale con un punto nel perimetro del corpo.

Ideogrammi: sequenze o insiemi di punti con valore numerico e con ordine intenzionale. Linea verticale tra due insiemi.

Oggetti: strumenti tipo "ascia". Si tratta di pittogrammi, ideogrammi o l'uno e l'altro?



Fig. 3
Grotta di Marsoulas, Haute-Garonne, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. Pitture in rosso, marrone e ocre. Sulla superficie del corpo di un grande bisonte di colore marrone sono stati aggiunti ideogrammi in sequenza logica in colore rosso. (Archivio WARA, H. Breuil, 1952).

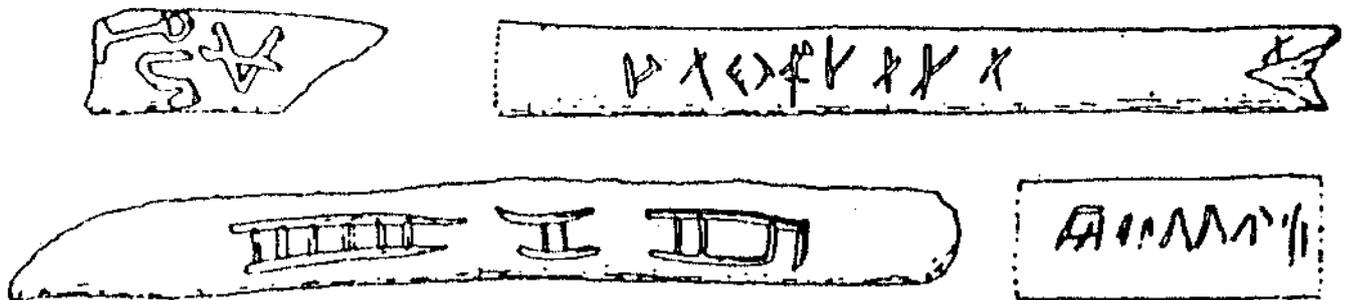


Fig. 4

Sequenze di ideogrammi incisi su osso. Arte dei Cacciatori Arcaici in Francia. 1. Gourdan, Alta Garonna; 2. Le Placard, Charente; 3. Lorthet, Alti Pirenei; 4. La Madeleine, Dordogna. Queste sequenze che appaiono allineate come se fossero vere e proprie iscrizioni, sono vecchie di oltre 15.000 anni. Sono associazioni intenzionali di ideogrammi ognuno dei quali ha un significato, e le cui sequenze seguono una loro specifica logica. (Archivio WARA, P. Graziosi).

ulta
a in

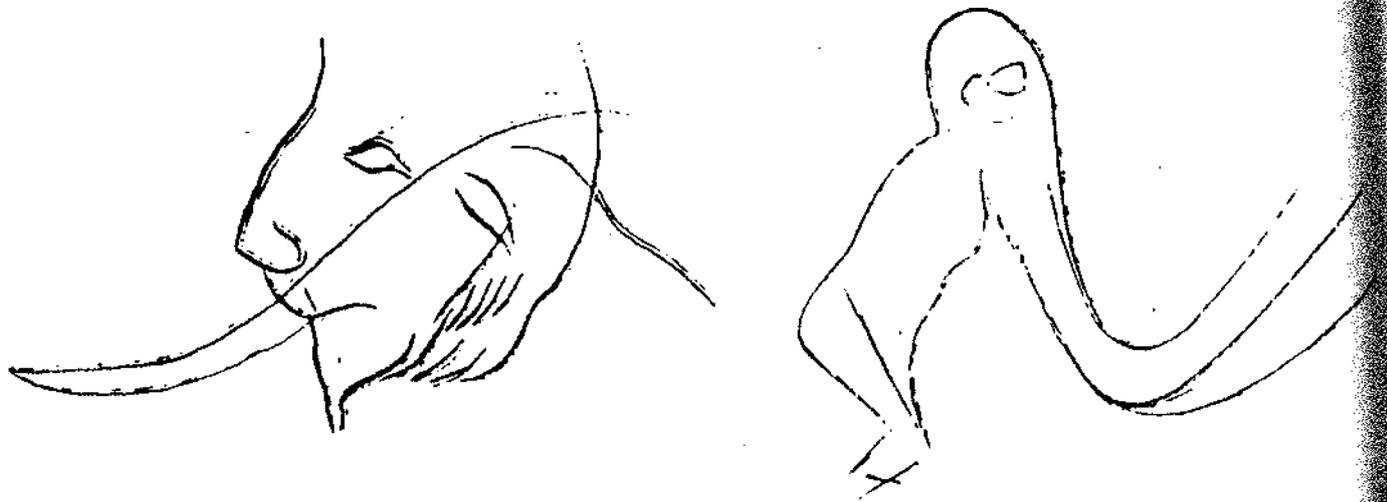


Fig. 5
Abbinamento di antropomorfo - elefante. Incisioni parietali dei Cacciatori Arcaici. Francia, grotte di Les Combarelles, Dordogna. (Archivio WARA, Breuil 1924).

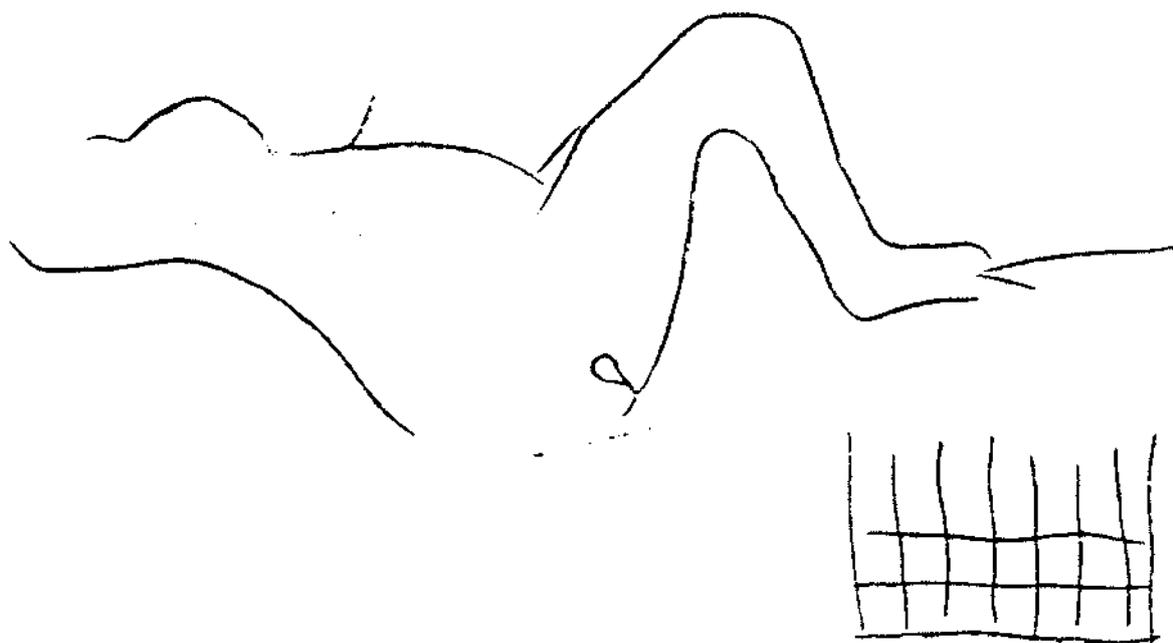


Fig. 6

Profilo femminile della grotta di Gabillou, Dordogna, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. Un "bâtonnet" è segnato accanto al piede. Più sotto vi è un segno a griglia con otto linee verticali e tre orizzontali. I tre grafemi possono definirsi come pittogramma per il profilo femminile, ideogramma per il "bâtonnet" e psicogramma per i rettangoli che emanano linee o raggi. (Archivio WARA, Gaussen).

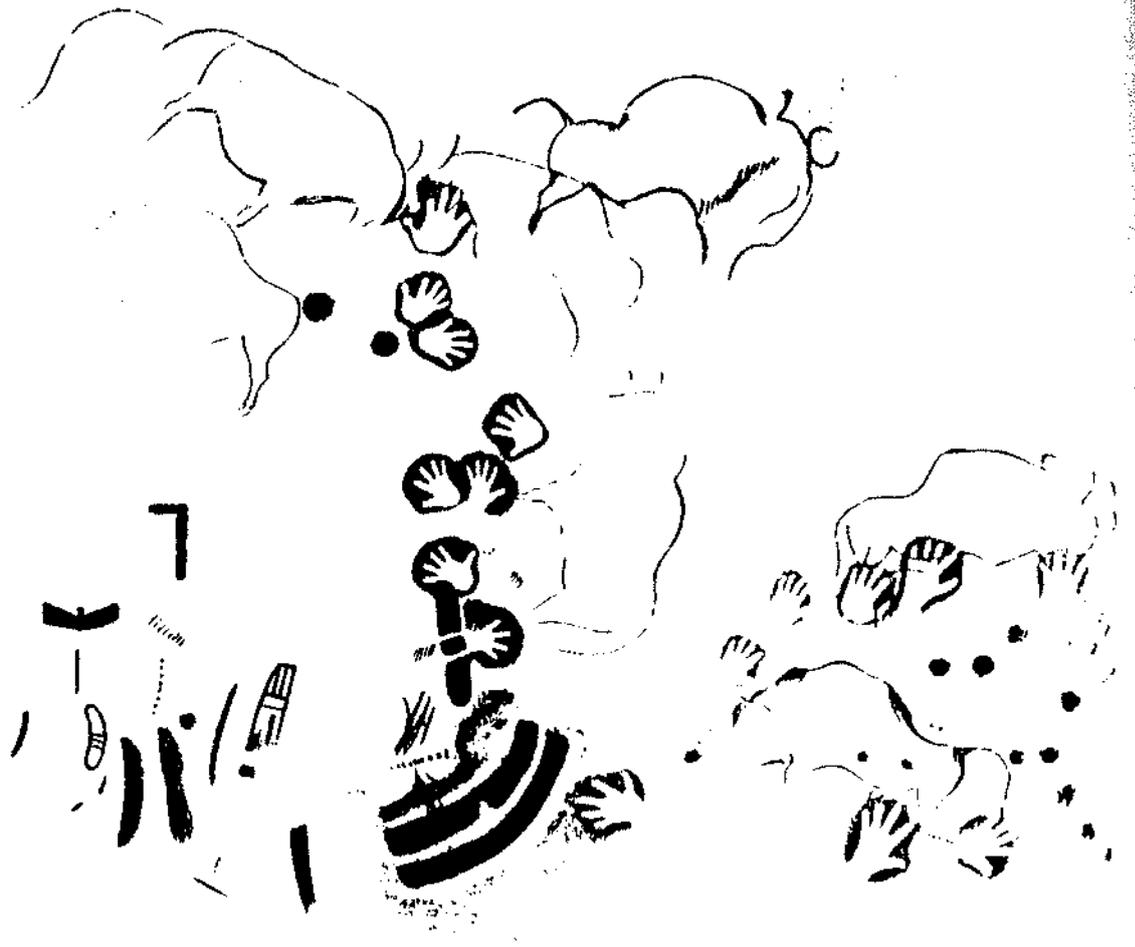


Fig. 7

Grotta di El Castillo, Santander, Spagna. Arte dei Cacciatori Arcaici. Sono presenti due fasi di pitture. L'ultima fase rappresenta associazioni di quadrupedi, principalmente bisonti e cavalli. Questo tipo di associazione è definito "Sintassi Maddaleniana" anche quando appartiene ad altri sotto-periodi. Nel caso specifico la si fa risalire a circa 18.000 anni. La prima fase è un'accumulazione di mani in negativo e di segni alcuni dei quali rappresentano strumenti. Questo tipo di associazione è definito "Sintassi Aurignaziana", anche quando appartiene ad altri sotto-periodi. Si attribuisce ad oltre 25.000 anni. Gli ideogrammi della fase più antica comprendono impronte di mano, oggetti definiti come "boomerang", "ascia" ed altro, punti e sequenze di punti, ideogrammi di punto-e-linea. Composizioni di ambo i tipi, nella medesima successione cronologica, si trovano nei vari continenti. (Archivio WARA, H. Breuil, 1912).

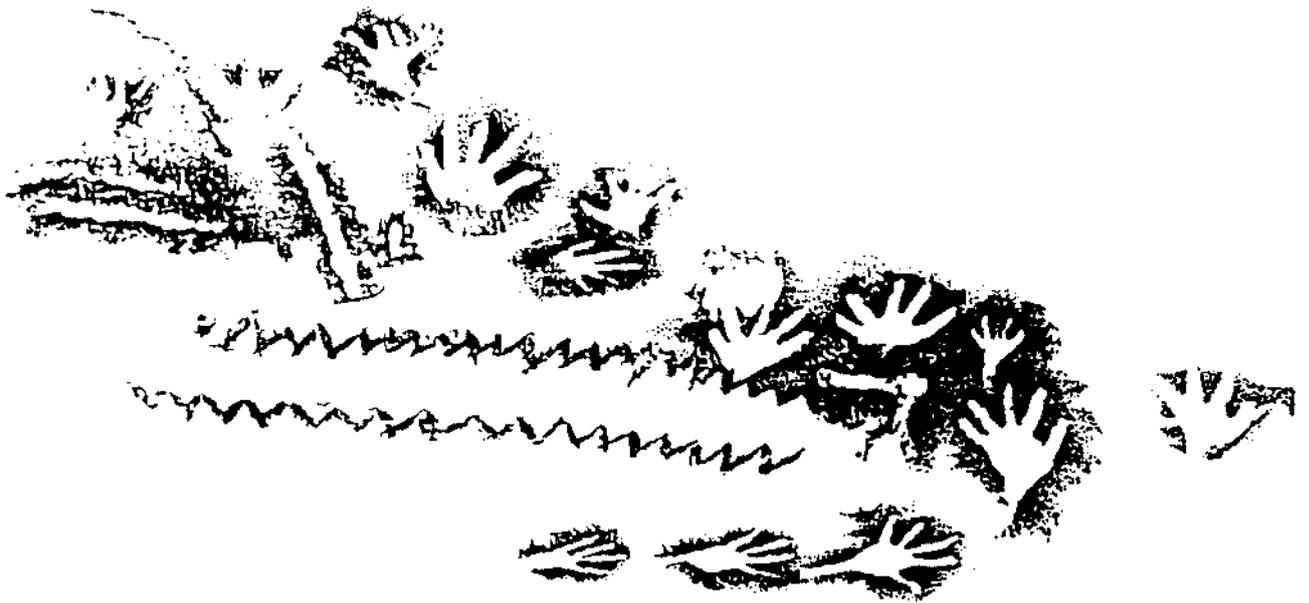


Fig. 8a
 Pitture rupestri del Queensland, Australia, dove sono presenti anche incisioni più tarde (omesse nel disegno).
 Arte di Cacciatori Arcaici. Negativi di mani umane sono associati con negativi di impronte animali, motivi a zig-
 zag e strumenti. (Archivio WARA, J.Clegg, 1983).

Analisi grammaticale

- impronte di mano in negativo



- Oggetti: "mazza" e "ascia".



- Zig-zag.

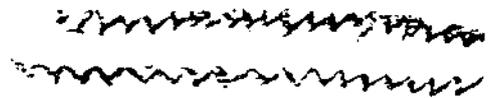


Fig. 8b
 La composizione è costituita da un insieme di ideogrammi.

- impronte di mano in negativo
- Oggetti: "mazza" e "ascia"
- Zig-zag

ultima
 sione è
 si fa
 quali
 quando
 antica
 punti,
 rovano

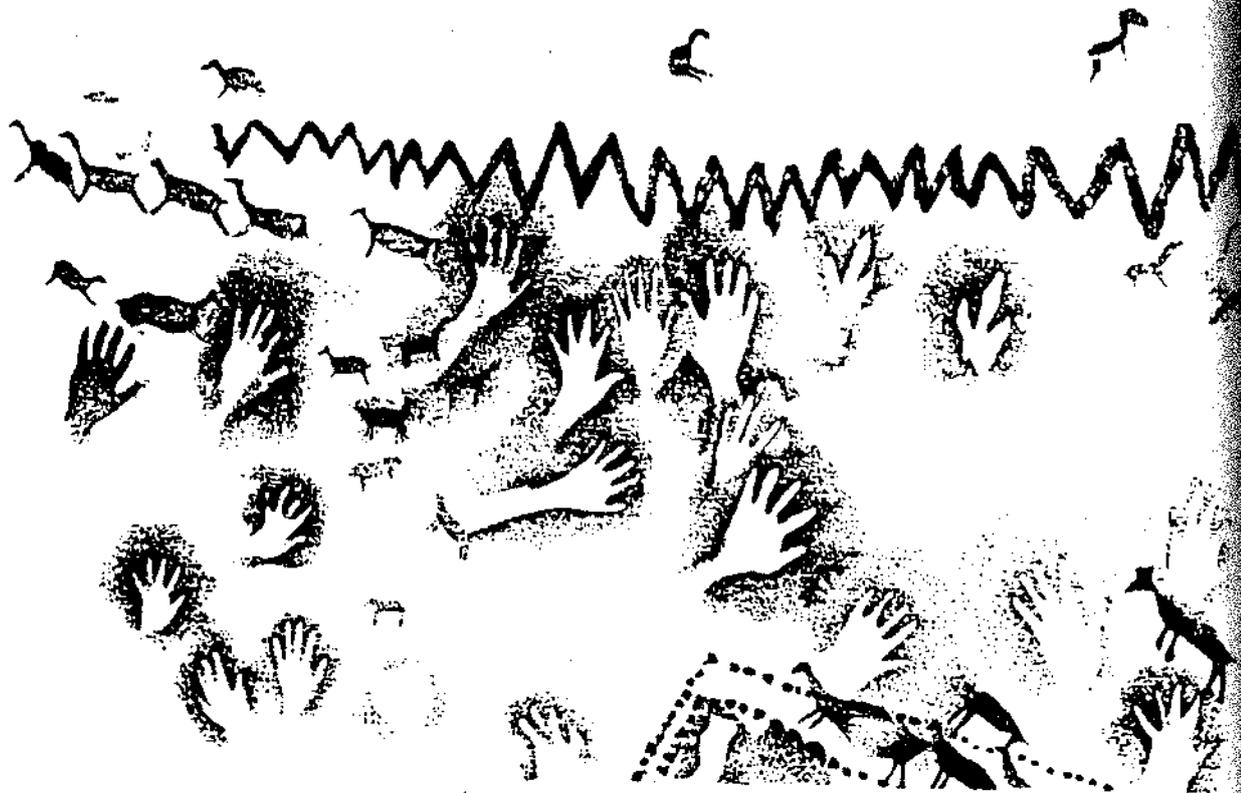


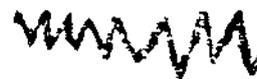
Fig. 9a

Pitture rupestri di Rio Pinturas, Chubut, Patagonia, Argentina, Sud America. Arte di Cacciatori Arcaici. Si riconoscono tre fasi: 1. Associazione di grafemi: impronte di mano umana, impronte animali, oggetti-strumenti, zig-zag; 2. Animali a serie aggiunti successivamente; 3 Serie di punti aggiunti successivamente. La fase più antica è una associazione di ideogrammi. La fase successiva con figure animali può rappresentare delle scene. (Archivio WARA, E. Anati, 1989).

Analisi grammaticale

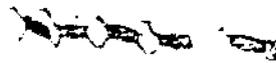
Prima fase

- Impronte di mano umana in positivo e in negativo.
- Impronte animali.
- Strumento-utensile "ascia"?
- Zig-zag.



Seconda fase

- Figure animali sovrapposte, aggiunte successivamente.



Terza fase

- Serie di punti aggiunti successivamente.

.....

Fig. 9b

La prima fase è costituita da un insieme di ideogrammi



Fig. 10a

Altamira, Spagna. Arte dei Cacciatori Arcaici. Due figure animali, una verticale e l'altra orizzontale, sono associate a due ideogrammi di tipo ripetitivo dalle valenze maschile (ramo) e femminile (segno ad occhio). Al disotto di uno degli animali, un gruppo di linee sinuose. Al disopra delle due figure è raffigurata l'unione di due ideogrammi, uno maschile (freccia), l'altro femminile (labbra). (Archivio WARA, H. Breuil).

Analisi grammaticale

Pittogrammi:

- due figure animali probabilmente cavalli, uno verticale, l'altro orizzontale.

Ideogrammi:

- due segni maschili, "ramo" e "freccia".

- due segni femminili, "labbra" e "occhio".

Psicogrammi:

- fascia di linee sinuose.



Fig. 10b

Analisi grammaticale

Pittogrammi: due figure animali probabilmente cavalli, uno verticale, l'altro orizzontale.

Ideogrammi: due segni maschili, "ramo" e "freccia" e due segni femminili, "labbra" e "occhio".

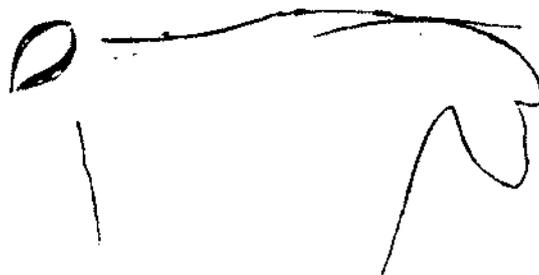
Psicogrammi: fascia di linee sinuose.

Analisi sintattica.

- Animale verticale con ideogramma maschile.



- Animale orizzontale con ideogramma femminile.



- Unione di ideogramma femminile (labbra) ed ideogramma maschile (freccia).



- Psicogramma di linee sinuose, esclamazione o auspicio



Fig 10c

Analisi sintattica.

- Animale verticale con ideogramma maschile.

- Animale orizzontale con ideogramma femminile

- Unione di ideogramma femminile (labbra) ed ideogramma maschile (freccia)

- Psicogramma di linee sinuose, esclamazione o auspicio

Associazione metaforica: la lettura del messaggio è lasciata all'...

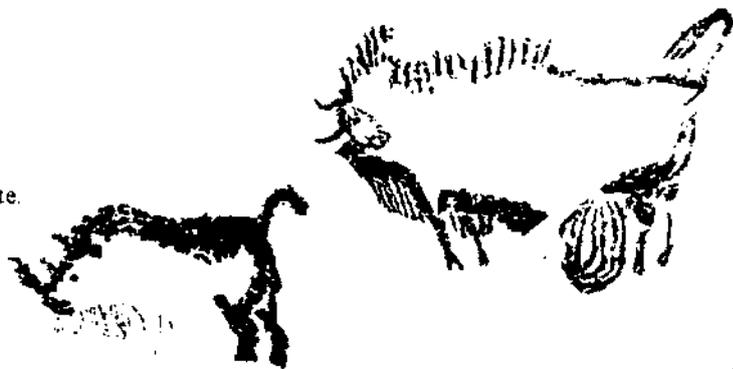


Fig. 11a
 Pitture paleolitiche della grotta di Lascaux, Dordogna, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. Un bisonte carica un uomo-uccello itifallico. Entrambi i pittogrammi sono accompagnati da ideogrammi: vicino all'uomo-uccello c'è uno "standard" ad uccello e sopra il bisonte, un dardo. Al disotto di entrambi i pittogrammi, c'è un altro ideogramma, un "bâtonnet", che sembra indicare il tipo di relazione fra i due pittogrammi, oppure il tipo di azione che sta svolgendo, che si prevede o si auspica. Sulla sinistra vi è un rinoceronte con la coda alzata e davanti alla zona anale o vulvare vi è un ideogramma numerico indicante il numero 6. Secondo l'ipotesi di Leroi-Gourhan il bisonte sarebbe un rappresentante femminile. In tal caso, la lettura di questa associazione metaforica potrebbe rivelarsi boccacesca. (Archivio WARA, Leroi-Gourhan, 1981).

Analisi grammaticale

Pittogrammi:

- due animali, bisonte e rinoceronte.



- antropomorfo itifallico con volto da uccello.



Ideogrammi

- concettuali: dardo, standard ad uccello e "ramo"



- numerico: indica numero 6.



Fig 11b
 Analisi grammaticale

Pittogrammi:

- due animali, bisonte e rinoceronte
- antropomorfo itifallico con volto da uccello.

Ideogrammi

- concettuali: dardo, standard ad uccello e "ramo"
- numerico: indica numero 6

Analisi sintattica.

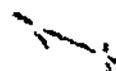
- Bisonte con proprio ideogramma.



- Personaggio uccello con il proprio ideogramma o standard totemico.



- Bâtonnet: ideogramma che indica la relazione o l'azione tra i due protagonisti.



- Rinoceronte con segno numerico presso l'ano o la vagina.



Fig 11c

Analisi sintattica.

- Bisonte con il proprio ideogramma.

- Personaggio uccello con il proprio ideogramma o standard totemico.

- Bâtonnet: ideogramma che indica la relazione o l'azione tra i due protagonisti.

- Rinoceronte con segno numerico presso l'ano o la vagina.

Associazione metaforica: un messaggio in codice che ha oltre 15 000 anni.



Fig. 12a

Incisioni su un blocco di pietra di La Ferrassie, Dordogna, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. Fase arcaica del Paleolitico superiore, circa 27.000 a. C. Il profilo schematico di un quadrupede è accompagnato da ideogrammi. Occupa una posizione centrale un segno vulvare. Sono presenti file di punti, gruppi di linee e di punti e l'ideogramma punto-e-linea. (Archivio WARA, E. Anati, 1989).

Analisi grammaticale

Pittogramma:

- schema di quadrupede.



Ideogrammi:

- schema vulvare

- sequenze di punti



- associazione punti e linee



- abbinamenti punto e linea



- connubio punto-e-linea



Fig. 12b

Pittogramma: schema di quadrupede

Ideogrammi: schema vulvare, sequenze di punti, associazione punti e linee, abbinamento punto e linea, connubio punto-e-linea.

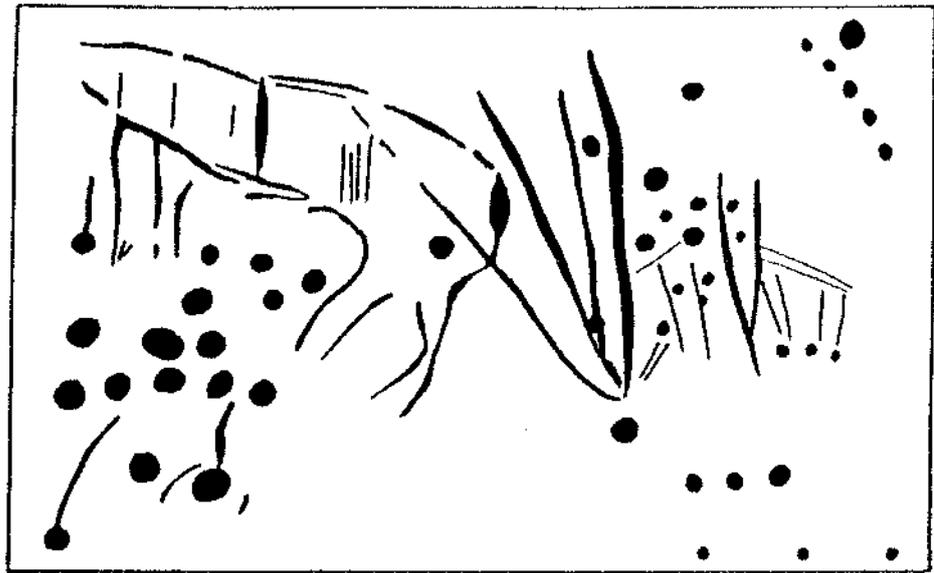


Fig. 13a
 Superficie incisa di un riparo roccioso. Murray river, Australia settentrionale. Arte dei Cacciatori Arcaici. Il profilo schematico di un quadrupede è accompagnato da ideogrammi. Un segno vulvare (e probabilmente un altro ancora) occupa una posizione centrale. Sono presenti file di punti, linee e gruppi di linee e l'ideogramma punto-e-linea ripetuto più volte. (Archivio WARA, E. Anati, 1989).

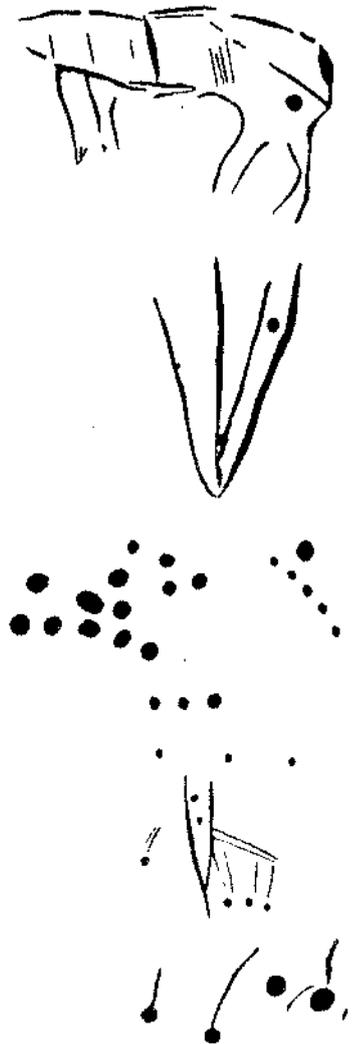
Analisi grammaticale

Pittogramma:

- schema di quadrupede.

Ideogrammi:

- schema vulvare
- sequenze di punti
- associazione punti e linee
- connubio punto-e-linea



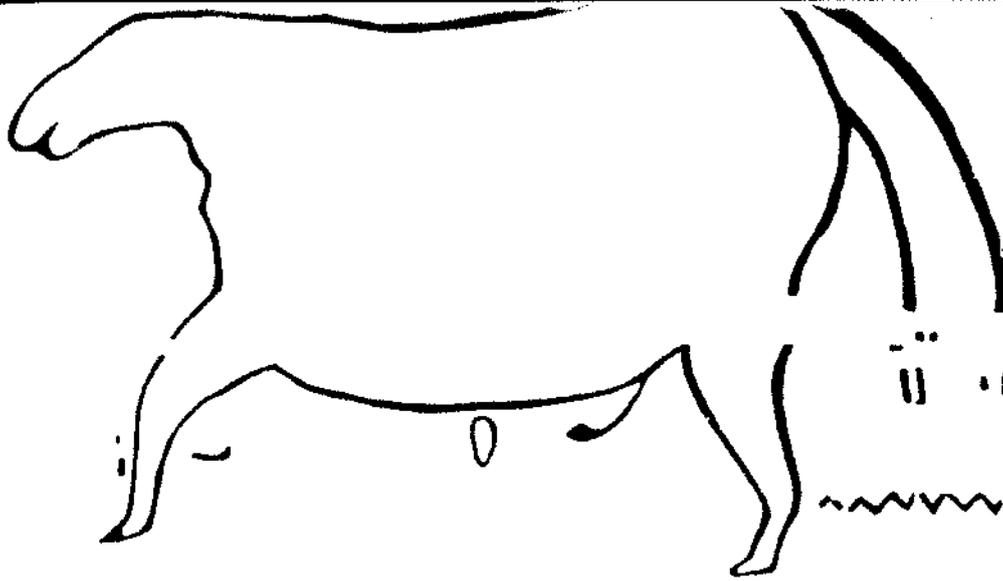


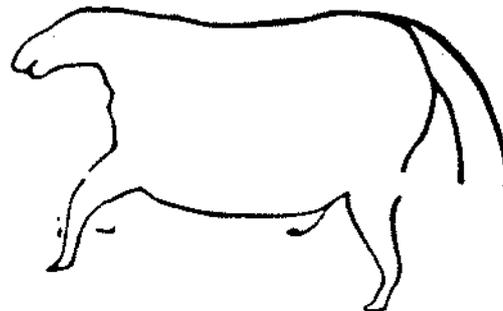
Fig. 14a

Incisione rupestre nella valle del fiume Lena, in Siberia. Fase tarda dei Cacciatori arcaici, probabilmente circa 10.000 - 8.000 a. C. Il profilo schematico di un quadrupede è accompagnato da ideogrammi. Il segno vulvare è in prossimità del pene dell'animale. Sono presenti l'associazione di punti e linee e il motivo a zig-zag. La struttura associativa è simile a quella di figure precedenti, ma ha uno stile diverso. Mostra come vi siano fenomeni di persistenza nel tempo di tipologie arcaiche. (Archivio WARA, Okladnikov & Zanolovskaya, 1959).

Analisi grammaticale

Pittogramma:

- profilo a linee di contorno di quadrupede.

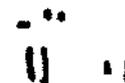


Ideogrammi:

- schema vulvare



- associazione punti e linee



- Zig-zag



Fig. 14b

Analisi grammaticale dell'insieme

Pittogramma profilo a linee di contorno di un quadrupede.

Ideogrammi schema vulvare, associazione punti e linee, zig-zag.

20 ANNI DI RICERCHE ARCHEOLOGICHE AD HAR KARKOM

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

La penisola del Sinai ed il deserto del Negev, sua estremità settentrionale, hanno da sempre costituito un ponte tra Africa ed Asia. Attraverso questo territorio transitarono clan, tribù e popoli, dai primi ominidi che oltre un milione di anni or sono giunsero in Asia dall'Africa, agli *Homo sapiens* che oltre quarantamila anni fa giunsero nel Medio Oriente dall'Africa, ai vari popoli storici e protostorici dei quali restano memorie e testimonianze, come gli asiatici Hyksos che dominarono l'Egitto nel 17° secolo a.C., o i pellegrini musulmani che, provenienti dall'Africa, ancora oggi lo attraversano per giungere alla Mecca. In questi vari transiti si avvicendano storie e miti. Tra di essi anche le narrazioni bibliche dei patriarchi che dalla Mesopotamia e dalla terra di Canaan andarono in Egitto, e l'epos mosaico dell'esodo secondo il quale i figli di Israele attraversarono questo territorio nel loro itinerario dall'Egitto alla "Terra Promessa". In questo deserto si ubica una montagna che da 20 anni è oggetto di ricerca da parte della spedizione archeologica italiana. In questi 20 anni la missione ha cercato di decifrare le immagini di questo ambiente molto suggestivo.

Har Karkom è un altopiano circondato da precipizi, con due colline prominenti al centro. Da oriente appare come un grande corpo femminile sdraiato, con le colline prominenti che hanno la forma di seni. Una caratteristica peculiare è il terreno tipico dei deserti di pietra, la *hammada*, distesa di minuto pietrame, che copre vaste superfici del sito. Attorno alla montagna ci sono delle valli attraversate dai wadi. L'altopiano e le valli sembrano due mondi separati. A parte le concentrazioni di incisioni rupestri che si trovano sulla montagna e tutt'intorno ad essa, i ritrovamenti archeologici di ciascuna area sono diversi. L'altopiano è cosparso di altari, cippi, *menhir* o pietre fitte ed altri monumenti di culto; le valli circostanti hanno numerosi resti di villaggi con basamenti in pietra, testimonianze della presenza di cospicui nuclei umani.

Una prospezione archeologica del Negev Centrale portò alla scoperta dei primi siti di arte rupestre. Il tema era del tutto nuovo per questa zona. Successivamente vennero ampliate le prospezioni e nel 1954 scoprimmo una grande concentrazione di incisioni rupestri su una montagna allora chiamata Jebel Ideid, che, secondo i beduini della zona, significa "Montagna delle Celebrazioni" o "Montagna delle Moltitudini". Secondo il geografo Menahem Marcus il monte veniva chiamato, da un beduino El-Amrami, *Jebel Ideid el-Samawa*, che significa "Monte dello scialle del cielo" (comunicazione di D.A. Anati).

Venticinque anni più tardi, nel 1980, con la Spedizione Archeologica Italiana in Israele, siamo tornati su questa montagna per iniziare una prospezione archeologica che da allora non si è interrotta. Nel frattempo, la montagna aveva cambiato il nome arabo acquisendo quello israeliano di Har Karkom, che significa "Monte dello Zafferano".

Fin dall'inizio della ricerca ci trovammo di fronte ad una montagna ricca di testimonianze archeologiche e presto divenne chiaro che Har Karkom era stato in passato un grande centro di culto e di pellegrinaggio, una montagna sacra per i popoli del deserto.

L'esplorazione e gli scavi archeologici proseguono. La montagna è ancora fonte di sorprese. Ogni angolo, ogni anfratto nasconde dei segni della presenza umana che non sempre sono identificabili a prima vista. Prima di decifrare questi segni essi vanno individuati. Ogni anno vi sono ritrovamenti che possiamo definire unici. La scoperta nel 1992 di un "santuario" Paleolitico, antico di circa 40.000 anni, ha stimolato nuove considerazioni sul ruolo svolto da questa montagna. Ci rendemmo conto, allora, che Har Karkom fu una montagna sacra da

sempre. La sua funzione di culto non fu solo un episodio dell'età del Bronzo, successione di eventi e di tradizioni multimillinarie, con uno dei più antichi santuari conosciuti, una delle prime testimonianze di religiosità dell'uomo.

La spedizione del 1993 ha rivelato ulteriori aspetti di Har Karkom. Sono stati individuati sull'altopiano dei geoglifi di grandi dimensioni, disegni fatti con ciottoli sul terreno. Alcuni di essi raffigurano segni geometrici ed astratti, mentre altri rappresentano esseri antropomorfi e quadrupedi lunghi fino a più di 30 metri. Camminandoci sopra sono poco visibili. Come decifrare queste immagini? Si notano meglio dal cielo, dall'aereo. Si pensa che rappresentino offerte, da parte dei popoli del deserto, ad una invisibile Entità Celeste.

Nel 1994 una scoperta particolarmente suggestiva è stata quella di una grotta abitata da un individuo solitario, con resti di focolare, un giaciglio, i cocci di una giara da acqua dell'età di transizione Bronzo antico - Bronzo medio, due lame di coltello in selce e una spatola in osso. Questo misterioso personaggio si era bene organizzato nella sua residenza cavernicola. La ricerca permette di decifrare qualcosa di queste tracce. Si nutriva di uccelli, quasi esclusivamente di pernici, oltre che delle loro uova, e di piccoli animali dei quali si sono ritrovate le ossa. Doveva avere una fonte d'acqua non lungi e si può pertanto desumere che questa esperienza sia avvenuta nella stagione invernale o primaverile. Dalla dieta sappiamo che ha incluso un periodo di passaggio degli uccelli migratori, quindi autunno o primavera. Si può concludere, dunque, che la grotta fu occupata in primavera. Tra gli altri resti di cibo vi erano anche i gusci di uova di struzzo che, sottoposti all'analisi del C14, hanno fornito una data di 4130 ± 100 B.P. (2125 a.C.). Probabilmente non sapremo mai il nome di questo "eremita", ma abbiamo ora una eccezionale testimonianza archeologica di un episodio parallelo a quello che descrive la *Bibbia*, di Mosé che "andò sulla montagna e vi restò da solo per 40 giorni" (Es 24,18). Sappiamo oggi che questa pratica di eremitaggio effettivamente esisteva nell'età del Bronzo.

Nel corso degli anni sono venute in luce incisioni rupestri con forti analogie bibliche. Esse presentano storie a fumetti di episodi che trovano paralleli nelle narrazioni del *Pentateuco*. Ad alcune delle incisioni sono state dati nomi che indicano tentativi di decifrazione, quale "Le Tavole della Legge", o "La verga e il serpente". Il problema fondamentale sta nella loro datazione. Vi sono due ipotesi, ma, comunque, essa è sicuramente più antica del periodo in cui le pertinenti narrazioni bibliche furono messe per iscritto.

Nel 1998 fu scavato un tumulo particolare che conteneva una pietra altare con sopra una pietra tagliata a forma di mezzaluna. Anche questo reperto andava decifrato. Nel 1999 è stata scoperta un'altra pista di salita sulla montagna, dal lato orientale, lungo la quale vi sono numerosi siti cerimoniali dell'antica età del Bronzo per un percorso di quasi 2 km. Quali funzioni avevano tali piste? Chi usava questi altari e perché?

Le spedizioni archeologiche hanno permesso un'indagine sistematica dell'area di una concessione di 200 km². Ogni stagione di ricerca produce nuovi ritrovamenti e stimola riesami e ripensamenti dei precedenti. Ogni anno vengono aggiunti nuovi dettagli. Oggi l'area conta circa 1200 siti archeologici. Nel 1980 nulla si conosceva dei reperti archeologici, salvo 10 siti di arte rupestre scoperti durante la prima esplorazione alla ricerca dell'arte rupestre, nel 1954. Le ricerche hanno prodotto un ingente archivio, con centinaia di planimetrie, rilievi, disegni, migliaia di pagine di note e di rapporti, ed oltre 30.000 fotografie e diapositive.

Dopo 30 anni dalle prime scoperte archeologiche e quattro anni di ricerche sistematiche nel 1983 la proposta d'identificare Har Karkom con il biblico monte Sinai aveva scatenato un vivace dibattito. Non tutti erano d'accordo sul nostro modo di decifrare le immagini. Questa montagna è ora largamente riconosciuta come altoluogo di culto dell'età del Bronzo e si stanno superando le ultime resistenze. Il suo riconoscimento come biblico Monte Sinai ha

consensi sempre più ampi. All'inizio prevaleva lo scetticismo, ma con il progredire delle ricerche, si è manifestata un'apertura alle nostre ipotesi da parte di un numero crescente di studiosi. Tuttavia il problema continua ad essere controverso. E' questa la montagna che la Bibbia chiama Monte Sinai? Quali sono gli argomenti pro e contro?

L'ipotesi d'identificazione di questa montagna con il biblico monte Sinai fu discussa prima in una serie di articoli e poi in un libro: *Har Karkom* (1984). Due anni più tardi usciva un altro e più consistente volume *La Montagna di Dio* (1986); successivamente si pubblicavano altri libri, *I Siti a Plaza di Har Karkom* (1987), *Har Karkom in the Light of New Discoveries*, in inglese nel 1993 ed in italiano nel 1994, *Esodo tra mito e storia* (1997), gli atti del Convegno *Har Karkom e Monte Sinai. Archeologia e Mito* (1998), e numerosi articoli. Esce ora una nuova opera, che presenteremo oggi, il cui titolo è "*Har Karkom, 20 anni di ricerche archeologiche*". E' una veloce sintesi delle principali scoperte e relative considerazioni, delle ipotesi e delle controversie, in venti anni di ricerca archeologica ad Har Karkom. Il lavoro sul campo, l'analisi dei dati, gli studi paleoambientali, geologici, topografici e geografici, l'impegno comune dei gruppi di lavoro, aggiungono ad ogni spedizione nuove testimonianze: questo luogo di altari e di cippi ha visto l'afflusso di moltitudini di persone nel cuore del deserto, dove non si capisce quale risorsa economica avrebbe potuto attirare tanta gente.

La ricerca archeologica in Har Karkom è svolta dal CCSP (Centro Camuno di Studi Preistorici, Italia) in cooperazione con l'Antiquities Authority e l'Archaeological Survey of Israel, con l'appoggio del Dipartimento delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri Italiano e con il concorso di volontari. Dal 1983 al 1985 la ricerca è stata anche sponsorizzata dalla Fondazione CAB di Brescia, Italia. Dopo di allora le spedizioni sono state finanziate principalmente dai partecipanti, una trentina di ricercatori e volontari che si autotassano e condividono le spese, e da occasionali donazioni. Un contributo è pervenuto nel 1999 dalla Fondazione della Banca Lombarda di Brescia.

XVII INTERNATIONAL VALCAMONICA SYMPOSIUM

Capo di Ponte 21-26 September 1999

“The opportunities offered by the European Union youth programmes”

**by Sergio Andreis
Director
European Voluntary Service Italian Technical Assistance Office**

1. The European Union's youth programmes

The European union has been developing its own youth policies through three main programmes schemes:

Socrates funds various strands, the best known of which is **Erasmus**, which deal directly with formal education.

Leonardo covers the field of professional training and aims at contributing to the increase of jobs for young trainees and unemployed.

Finally, **Youth** is the new umbrella initiative for informal education initiatives, which will unify as of next year the existing **Youth for Europe** and **European Voluntary Service (EVS)**.

All the projects supported by the EU youth programmes have a transnational dimension, as one of their aims is the contribution to the creation of European identity / ies.

They represent, worldwide, a unique attempt to educate youth aged 18 to 25 - but for some projects also from 15 to 29 years- to participatory citizenship and more and more they are open also to third countries, which are involved in both sending and hosting.

2. A study case: the Centro Camuno di Studi Preistorici and the European Voluntary Service

The Centro Camuno di Studi Preistorici has started hosting volunteers under the EVS long-term hosting programme, which supports volunteering in a country different from the one of residence, from 6 to 12 months.



The choice of the field of volunteering is left up to the agreement among the three actors involved, the volunteer and the sending and hosting projects. In the case of the Centro the various areas of work of this institution have been agreed upon as main focus of the volunteers' engagement.

In addition to the give and take learning processes on the issues the Centro is active with, the intercultural dimension plays a crucial role in this kind of experience. The fact that the Centro works within a multinational network and the choice it made to host at the same time several volunteers from different cultural backgrounds provide added value elements for all those involved, including the local community within which this specific voluntary service takes place.



3. Training for the future: volunteering and active citizenship

The EVS scheme, besides the actual volunteering abroad, includes support preparatory pre-departure and on-arrival training -both linguistic and intercultural-, mid-term evaluation sessions during which volunteers involved in different volunteering activities are invited to collectively reflect upon their experiences in the host country, final evaluation and follow-up initiatives.

With regard to follow-up, the European Commission has launched for the first time last year calls for **Future Capital** projects: this is a budget line for volunteers who have completed their voluntary service abroad and want to submit follow-up projects which may be granted up to 5,000 euro to further develop what has been learned during the EVS exposure. Priority is given to projects involving co-funding and creating employment opportunities.

Why is the European Union increasing its investments in European youth programmes? In my opinion the main reasons are:

A. there is a growing awareness within the European institutions that after having successfully completed the single currency process, what is commonly known as the "democratic gap" has now to be faced and youth are by definition one of the priority targets: today's young people are tomorrow's citizens, who must become more and more "European" and informal educational mobility schemes represent one of the ways to reach the objective of creating, after the euro, the "Europeans".

B. the EVS, as well as all the other EU youth programmes, are training tools to contribute to the elaboration of solutions for the challenges our planet will foreseeably be facing. Active citizenship will have to be a key to mobilize European creativity and that's why these programmes try to stimulate participatory attitudes and behaviors.

C. the fact that one out of four citizens of the EU member countries is engaged in volunteering of some sort makes volunteering an increasing desirable sector of society to invest in.

D. to avoid "fortress Europe" criticisms, youth programmes are an ideal tool as they allow a flexibility which may be more problematic in more traditional economic cooperation schemes.

Whatever the reasons may be what matters is that for organisations and institutions like those represented in this Symposium they offer opportunities not be missed.



PETROGLYPHS IN THE HIMALAYAN MOUNTAINS OF PAKISTAN

BANDINI Ditte, BEMMANN Martin HAUPTMANN Harald, Heidelberg, Germany

Introduction

In northern Pakistan three great mountain systems, the Himalayas, the Karakorum, and the Hindu Kush, meet to divide the Indo-Pakistan subcontinent from the highlands of Central Asia. There, in the north-western Himalayas, the Indus with its tributaries the Shyok, the Shigar, the Gilgit, and the Astor cut through the mountain barriers to create a deep valley, linking the Tarim Basin, Turkestanian Sinkiang and Tibet with the plains of the Punjab. In the area of the valley extending from the district of Gilgit and Baltistan to Indus-Kohistan, there is one of the world's largest accumulations of rock engravings: tens of thousands of drawings and inscriptions, manifold yet distinct in their variety. This gallery of engravings is most concentrated in the narrow part of the valley between the Rakhiot Bridge and Shatial, especially in the Chilas-Thalpan basin. The engravings were carved on cliffs and boulders, along old roadways, or clustered around river crossings, wayside stops, and settlements. The roadways along the upper Indus and its adjoining valleys brought peaceful travellers as well as invaders from Central Asia into the region. As branches of the Silk Road the routes were also used by merchants, pilgrims, and artisans from the north or the Indian subcontinent. Together with the carvings of the local population they left behind them as witness of their passage more than 30,000 figural drawings and 5,000 inscriptions, written in about ten different systems of writing engraved in the granite rock whose surface is covered with dark-brown patina.

With the support of the doyen of Pakistan archaeology, Ahmad Hasan Dani, scientific investigation commenced as a joint Pakistan-German project. Beginning in 1980, yearly documentation expeditions into the region have been undertaken. Until 1988 the documentation was carried out by Karl Jettmar and Volker Thewalt, from 1989 the project is directed by Harald Hauptmann. Since 1983, a collaborative research project "Felsbilder und Inschriften am Karakorum Highway" (Rock Carvings and Inscriptions along the Karakorum Highway) has been in progress, involving the co-operation of the Heidelberg Academy for the Humanities and Sciences together with the Department of Archaeology in Gilgit, with Nazir Ahmad Khan as the co-director of the project, and the Director General of Archaeology and Museums in Karachi.

Before History - Hunters and Demons

The prehistoric engravings constitute only about five percent of the entire material. Although present in nearly all complexes of rock drawings, their frequency of occurrence varies. In some complexes there are only few prehistoric engravings; in others they predominate.

Animal motifs are dominant among those represented in the earliest prehistoric petroglyphs. Usually, wild animals are depicted, which were the game available to prehistoric man in the surrounding mountains. The most frequent animal among these is the ibex, followed by the Markhor and the blue sheep (Fig. 1); occasionally birds are pictured. It is noteworthy that the animals show a very massive rump compared with their head and limbs. This presentation could signify the importance of the hunt for food (the rump being the meat-bearing part), rather than for a trophy. Depicting a wild animal in the rock possibly had magical purposes, for instance to entrance wild animals or to insure a successful hunt. In comparison human beings are seldom shown among the oldest rock engravings. More frequent are parts of the body, for example hands with spread fingers and feet, usually in natural size.

More than thirty representations of male anthropomorphic figures with extended arms take a prominent position among the prehistoric engravings as well as among the majority of the pictures (Fig. 2). The figures are generally life-size and, therefore, when compared to the other engravings, over-dimensional. While features such as fingers and upright hair/feathers/horns are often present, the nose, eyes and mouth are always absent. The explanation of these figures remains yet in conjecture. Perhaps they portray demons, deities or giants that held an important place in the beliefs of prehistoric man. Even today myths are told in this region about giants and demons.

The meaning as well as the exact date of the figures can only be speculated upon. By comparisons with carvings in Western Asia similar in style their date could go back at least to the early Neolithic. Up to now scientific methods of dating have not been applied and excavations, whose results would elucidate the cultural background, have not been undertaken. Thus, the only indications for their ancientness are offered by the unusually dark patina of the surface of the engravings, particular stylistic features, as well as the fact that they are partially covered or overlapped by engravings of more recent periods. Thus, representations of a reliable date in the first centuries A.D. appear almost new, due to their comparably light colour. In general the prehistoric engravings reflect the world of an archaic society, which depended on hunting (Fig. 3) and, in its religious ideas, was strongly influenced by nature.

Art of the Nomads

A remarkable group of engravings displays the characteristic Eurasian animal style (Fig. 4), whereby the body is rendered in a relatively realistic manner along with a combination of abstract elements. These drawings can probably be ascribed to nomadic herdsmen from Central Asia or to Iranian horsemen, such as the Sakas, who migrated into this region approximately at the beginning of the eighth century B.C. Among the engravings are elegant renditions of stag and ibex, seemingly standing on tiptoe. Analogies can be found in the older animal-style of Arzan Majemir of Central Asia and Siberia, which is usually dated between the eighth and sixth centuries B.C., but traceable back to from the eleventh to the ninth centuries B.C. More stylised examples, whose bodies are decorated with spiral

volutes, appear seldom in the older group, but become frequent in the mature phase of the animal-style from the sixth to the fourth century B.C. During the last years a series of bronzes of the same style has been found in graves by illicit excavations in the Northern Areas.

Similar animal compositions are known from rock engravings of the Early Iron Age (early 1. mill. B.C.) in western Tibet and Zanskar. The frequently formal abstraction of motifs emphasises their heraldic character, which is perhaps a symbol for a clan. Similar examples are known from drawings of the northern nomads. The so-called animal-style enjoyed a long tradition among the steppe nomads.

Another group of engravings reveals its origins in the general area of Iran through ornamental motifs with caprines, horses and mythical creatures (Fig. 5), often shown running in the typical so-called *Knielauf*. The raised decoration of the body by means of the reserved background is also a unique characteristic of this region. Traceable in the Indus valley since the sixth century B.C., Iranian influence is attributed to the eastern expansion of the Achaemenid empire. Contemporary with their engravings are those which show men in Persian dress, comparable to figures on the gold plaques of the Oxus Treasure.

Pilgrims and Merchants - Peak of Prosperity

The majority of the rock engravings in the Indus valley were made after the turn of the millennium (B.C. to A.D.). A large number of them gives evidence for the emergence of a new doctrine of salvation - Buddhism.

The relics of the Buddha were distributed in various sanctuaries, where they were worshipped by his followers. These shrines, or so-called *stupas*, served as burial places for Buddhist monks and also for other relics. Hence the *stupa* came to be of special significance for the Buddhist monks as well as for the laity. Indeed, secular followers provided Buddhism great support through the endowment of *stupas* and other material goods. They hoped by beneficial deeds to attain merits (*punya*) and thus a better level of reincarnation. Presenting the picture of a *stupa* was obviously considered a good deed; this accounts for countless drawings of *stupas* on rocks in the upper Indus valley. Many are accompanied by an inscription, which traditionally begins with the words: "This is the pious donation of ..." Most of the inscriptions from the first centuries A.D. were written in Kharosthi, a writing system derived from the Aramaic of the official scribes of the Achaemenid empire which was in use in north-western India from the third century B.C. until the third to fourth centuries A.D (Fig. 6). It was written from the right to the left and mainly represented the Middle-Indian language Gandhari. The earliest engravings of *stupas* in the Indus valley accompanied by Kharosthi date from about the first century A.D., the period in which Buddhism probably reached this region. Representations of these early *stupas* are characterised by an external simplicity, a relatively squat form and the pronounced dome (*anda*). Often there are adorants depicted near the *stupa*. Very likely, travellers from the south introduced Buddhism to the inhabitants of this region. This assumption is supported by engravings of elephants and Indian humped cattle, carved directly next to the early *stupas* and, thus, apparently contemporary with them. The

Buddhist travellers of this early period were probably merchants, visiting the marketplace Chilas. Their engravings, therefore, are found mainly on rocks in the area below this site, immediately adjacent to the banks of the Indus. Perhaps, they were intended as a place of worship in lieu of a Buddhist sanctuary.

The inscriptions do not provide any clue as to the articles of trade in Chilas. However, it is certain that salt was neither known nor native to the region. Even today salt is imported here from other regions. Spices and textiles were also likely merchandise, and the inhabitants of the area could have traded with gold, precious stones, wool and, perhaps, furs.

The presence of Buddhist monks is attested by inscriptions and depictions in the rock engravings. By the sixth century A.D., Buddhist engravings numbered in the thousands in Chilas and along the Indus. It was during this period, perhaps as early as the third century A.D., that Central Asian merchants, the Sogdians, appeared in the upper Indus valley. From their homeland in the area of Samarkand, they established trading colonies along the Silk Road as far as China. Although essentially Zoroastrians, they played a role in the spread of Buddhism and some of the stupa-engravings could, therefore, very well have come from their hand. More than pictures, they contributed many inscriptions in the Middle-Iranian dialect Sogdian, written in a script derived from the Aramaic alphabet. However, the majority of inscriptions from the Buddhist period is written in Brahmi, a forerunner of Tibetan and Devanagari, in which Hindi is written today. In use since the third century B.C., the scripts gradually spread throughout all of India and Central Asia during the following centuries.

The quality of the Buddhist representations of this period varies greatly. While most were coarsely picked into the rock with a stone tool, some inscriptions and drawings were finely engraved using metal tools. Thus, minute details could be rendered, which probably followed the style of that period. During the centuries the *stupa* became one of the most popular subjects of Buddhist art in the upper Indus valley. Among the Buddhist engravings the *stupas*, therefore, are predominate. In contrast to those of the first to second centuries A.D., *stupa* engravings at the peak of Buddhism in this region (fourth to seventh centuries A.D.) display a completely different style. Whereas the earlier examples still emphasise the dome (*anda*), later representations contain increasingly more decorative elements. For example, pilaster, vines, niches, umbrellas, banners, and bells are almost always depicted. The base is now usually high with several levels; the umbrellas generally comprise nearly half of the total height. Thereby, the proportions of the structure vary considerably. The depiction of the Buddha is unknown in the early period of Buddhism. Buddhist iconography was developed between the first century B.C. and the first century A.D. Earliest engravings in the Indus valley can be dated to this period. Although the figure of the Buddha is a widespread and popular motif in Buddhist art during the following centuries, it is seldom found among the rock engravings. The few known examples are, however, of high aesthetic quality (Fig. 7). As many *stupa* drawings of high quality clearly show, professional artists, who had by now come to the Indus valley had taken over the production of Buddhist pictures and inscriptions. In addition to the Buddha, there are also presentations of Bodhisattvas, saintly beings on their way

to enlightenment, who had refused entry into Nirvana until all mankind have been redeemed. One of the most popular Bodhisattvas is Maitreya, the future Buddha and protector of Buddhism, and Avalokitesvara, the embodiment of mercy and wisdom, who is appealed to by those in need or in danger..

The Axe and the Sun - Times of Change

About the middle of the first millennium A.D., during the peak of Buddhism in the region of the upper Indus, rock engravings appeared among the canonic representations, which displayed a resemblance to Buddhist motifs but lacking certain characteristics. This is especially noticeable in the *stupas*. The essential element of the *stupa* is the *anda*, which contains the relics of the Buddha or important Buddhists. A donor familiar with Buddhist rituals and beliefs would, therefore, make the *anda* the most prominent element of this *stupa*-drawing, in any case he would not omit it. Correspondingly, *stupa* motifs of the canonic style always display this element, while details such as umbrellas, banners or bells may be missing. A group of rock engravings display structures similar to *stupas*, yet without an *anda*. Subsequent to the eighth century A.D. these engravings are common, whereas the canonic representations of *stupas* are seldom. The pictures reach a point of abstraction, in which the cultic character of the tower-like or triangular structures is indicated only by banners or tridents. There are several interpretations of this development. One theory is that the creators of these engravings were Buddhists lacking in background, who depicted the structures in a rudimentary style. Another suggests that they are misunderstood imitations made by persons of another religion. Finally, there is the possibility that these drawings do not represent *stupas* at all, but other shrines. In any case, it is clear, that from this period onwards inscriptions were no longer made and Buddhism lost its prominent position. The reasons for this change still remain obscure; possibly another religion had gained predominance. This hypothesis is strengthened by the fact that during the late phase of Buddhism, two new symbols appear among the engravings: the axe and the sun disc (Fig. 8 and 9). The frequency of those petroglyphs nearby settlements indicates that they were carved by local inhabitants. It is noteworthy that the symbols often and intentionally overlap Buddhist engravings, hence destroying the latter. This lack of reverence in earlier periods occurred only as an exception. Therefore, it can be assumed, that the makers of the later engravings were not Buddhists at all, and that the axe and the sun disc are new symbols of power. The sun discs (Fig. 9) are decorated in great but peculiar variety, which leads to the impression that they do not represent the single coat-of-arms of a new ruler, but instead the manifold signs of clans, families, or even individuals. Even today, similar ornamentations can be found carved into wooden beams of mosques from recent times in this region.

Hunters and Game

Throughout the millennia the abundant game in the mountainous country of the upper Indus valley was the basic supply of food for the inhabitants. It is, therefore, not at all surprising that depictions of animals comprise the majority of the rock engravings. The most important animal quarry were the ibex, the markhor and

various other caprines, for example, the blue sheep. Wild birds were also hunted, such as the Chakor, which comes in great flocks to water at the mountains' streams. As is the case today, the hunt not only served for the procurement of meat and furs, but was also bound up with cultic beliefs, and endowed the successful hunter with prestige. The extent of prestige was in turn dependent upon the kind of game. Here the ibex, whose habitat of up to 6,500 m far surpasses that of other animals, was sought foremost and was especially difficult and strenuous to pursue. In addition, according to indigenous beliefs the high mountain regions were inhabited by fairies, who held power over the wild game. Since the wild animals belonged to them, special rituals were required to obtain their permission to hunt them. An additional means to secure a successful hunt could have been the reproduction of the desired animal on the boulders. By virtue of this act the number of game could be multiplied, thus compensating for the kill.

The goat's horns, an important status symbol, often appear in oversized dimensions. The hunt of the snow leopard was also a likely deed of repute or valour. The snow leopard is often pictured together with fleeing caprines, the tip of its long tail characteristically rolled. It is not unusual for scenes of animals to appear in a narrative context, in which the hunter and his dog are present; in many the events of the hunt can be followed (Fig. 3).

From the engravings it can be assumed that the bow and arrow were the most important hunting weapons. In addition, some hunters seem to wear masks, probably to deceive the game. Even today, the guise of a fox, made of cloth, is used during the hunt for the Chakor.

Bibliography

Antiquities of Northern Pakistan, Reports and Studies

Vol. 1, 1989 ed. by K. Jettmar in collab. with D. König and V. Thewalt, Mainz (2 vols.).

Vol. 2, 1993 ed. by K. Jettmar in collab. with D. König and M. Bemmman, Mainz.

Vol. 3, 1994 ed. by G. Fussman and K. Jettmar in collab. with D. König, Mainz.

Bandini-König, D./Bemmman, M./Hauptmann, H.

1997 Rock Art in the Upper Indus Valley, in: H. Hauptmann (ed.), *The Indus - Cradle and Crossroads of Civilizations*, Pakistan-German Archaeological Research, 29-70, Islamabad.

Bandini-König, D.

1999 *Die Felsbildstation Hodar (Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans 3)*, Mainz.

Bemmman, M./Hauptmann, H.

1993 Rock Carvings and Inscriptions along the Karakorum Highway, in: A.J. Gail and G.J.R. Mevissen (eds.), *South Asian Archaeology 1991*, 313-322, Stuttgart.

- Bemmann, M./König, D.
 1994 Die Felsbildstation Oshibat (Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans 1), Mainz.
- Dani, A.H.
 1983 Chilas, The City of Nanga Parvat (Dyamar), Islamabad.
- Fussman, G./König, D.
 1997 Die Felsbildstation Shatial (Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans 2), Mainz.
- Hallicr, U.W.
 1991 Petroglyphen in Nordpakistan, *Antike Welt* 22/1, 2-20.
- Hinüber, O. von
 1992 Thalpan: A Buddhist Site in North Pakistan. Proceedings of the XXXII International Congress for Asian and North African Studies, 25-30th August 1986 in Hamburg (*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Supplementa* 9), 163pp., Stuttgart.
- Jettmar, K.
 1979 Rock-Carvings and Stray Finds in the Mountains of North Pakistan. *Archaeology before Excavation*, in: M. Taddei (ed.), *South Asian Archaeology 1977*, Vol. 2, 917-926, Naples.
 1980 Felsbilder und Inschriften am Karakorum Highway, *Central Asiatic Journal* XXIV/3-4, 185-221.
 1980a Das Gästebuch der chinesischen Seidenstraße, Felsbilder und Inschriften als Quelle der Geschichte, *Forschung, Mitteilungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft* 2/80, 6-9.
 1981 Neuentdeckte Felsbilder und -inschriften in den Nordgebieten Pakistans. Ein Vorbericht, *Allgemeine und vergleichende Archäologie, Beiträge II* (1980), 151-199.
 1982 Petroglyphs and Early History of the Upper Indus Valley. The 1981 Expedition - a Preliminary Report, *Zentralasiatische Studien* 16, 293-308.
 1985 Non-Buddhist Traditions in the Petroglyphs of the Indus Valley, in: J. Schotsmans und M. Taddei (ed.), *South Asian Archaeology 1983*, Pt. 2, 751-777, Naples.
 1997 Symbolic Systems in Collision: Rock Art in the Upper Indus Valley. in: R. Allchin et al. (eds.), *Gandharan Art in Context. East-West Exchanges at the Crossroads of Asia*, 55-69, New Delhi.
- Jettmar, K./Thewalt, V.
 1985 Zwischen Gandhara und den Seidenstraßen, Felsbilder am Karakorum Highway, Mainz.
- Sims-Williams, N.
 1989-92 Sogdian and other Iranian Inscriptions of the Upper Indus (*Corpus Inscriptionum Iranicarum Pt. II Vol. III/2*), 2 vols. London.
- Thewalt, V.
 1983 Jataka-Darstellungen bei Chilas und Shatial am Indus. in: P. Snoy (ed.), *Ethnologie und Geschichte. Festschrift für Karl Jettmar*, 622-635, Wiesbaden.

- 1984 Pferdendarstellungen in Felszeichnungen am oberen Indus, in: J. Ozols and V. Thewalt (eds.), *Aus dem Osten des Alexanderreiches*, Festschrift für Klaus Fischer, 204-218, Köln.
- 1985 Rockcarvings and Inscriptions along the Indus, *The Buddhist Tradition*, in: J. Schotsmans und M. Taddei (eds.), *South Asian Archaeology 1983*, Pt. 2, 779-800, Naples.

- Fig. 1 Prehistoric representation of caprines (Chilas)
- Fig. 2 Prehistoric "giant" (Chilas)
- Fig. 3 Prehistoric hunting scene (Thor)
- Fig. 4 Stag in Skythian "animal style" (Thalpan)
- Fig. 5 Mythical creatures in Achaemenidan style (Thalpan)
- Fig. 6 Veneration of a *stupa* with Kharosthi-inscription, early Buddhist phase (Chilas)
- Fig. 7 *Stupa* with Brahmi-inscription and Buddha under the tree of enlightenment, mature Buddhist phase (Thalpan)
- Fig. 8 Warrior with axe and shield(?), post-Buddhist phase (Chilas)
- Fig. 9 Sun-shield, late or post-Buddhist phase (Chilas)

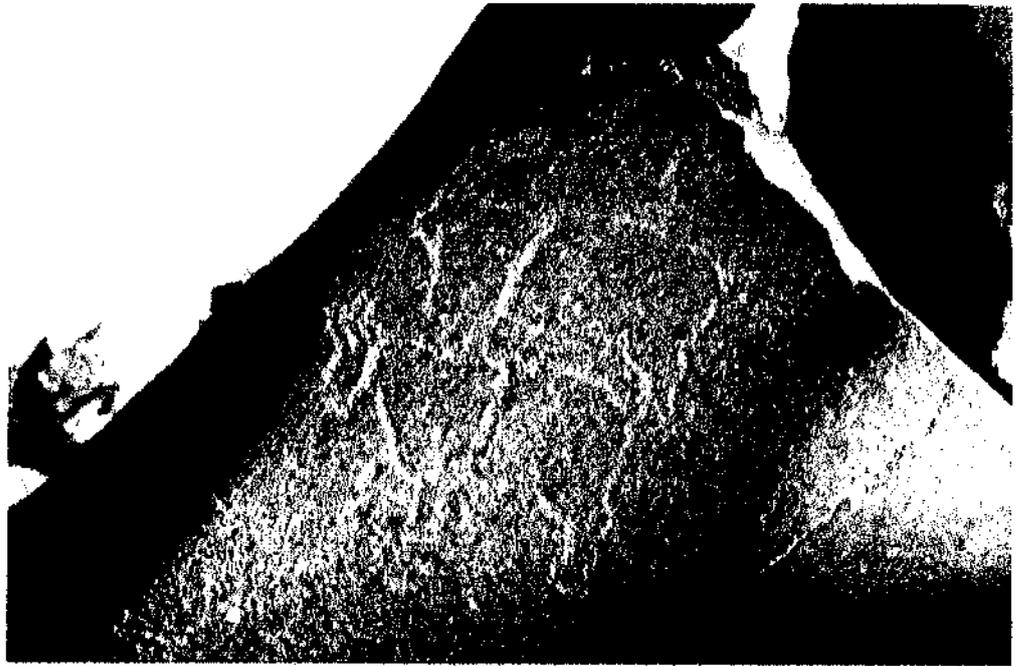


Fig.1 Prehistoric representation of caprines (Chilas).



Fig.2 Prehistoric "giant" (Chilas).



Fig.3 Prehistoric hunting scene (Thor).

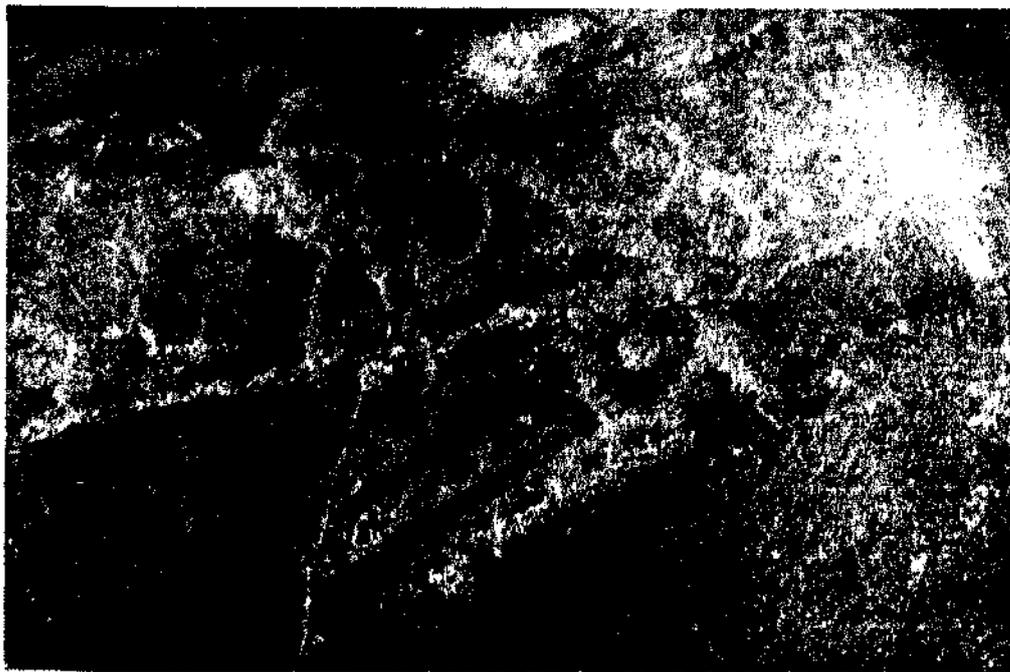


Fig.4 Stag in Skythian "animal style" (Thalpan).



Fig.5 Mythical creatures in Achaemenidan style (Thalpan).

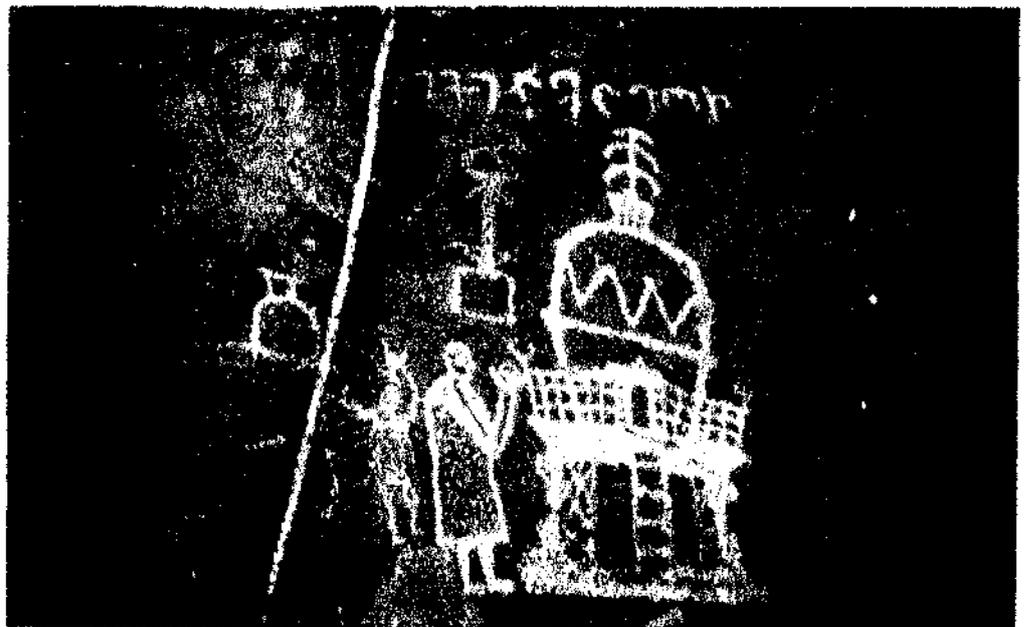


Fig.6 Veneration of a *stupa* with Kharosthi-inscription, early Buddhist phase (Chilas).

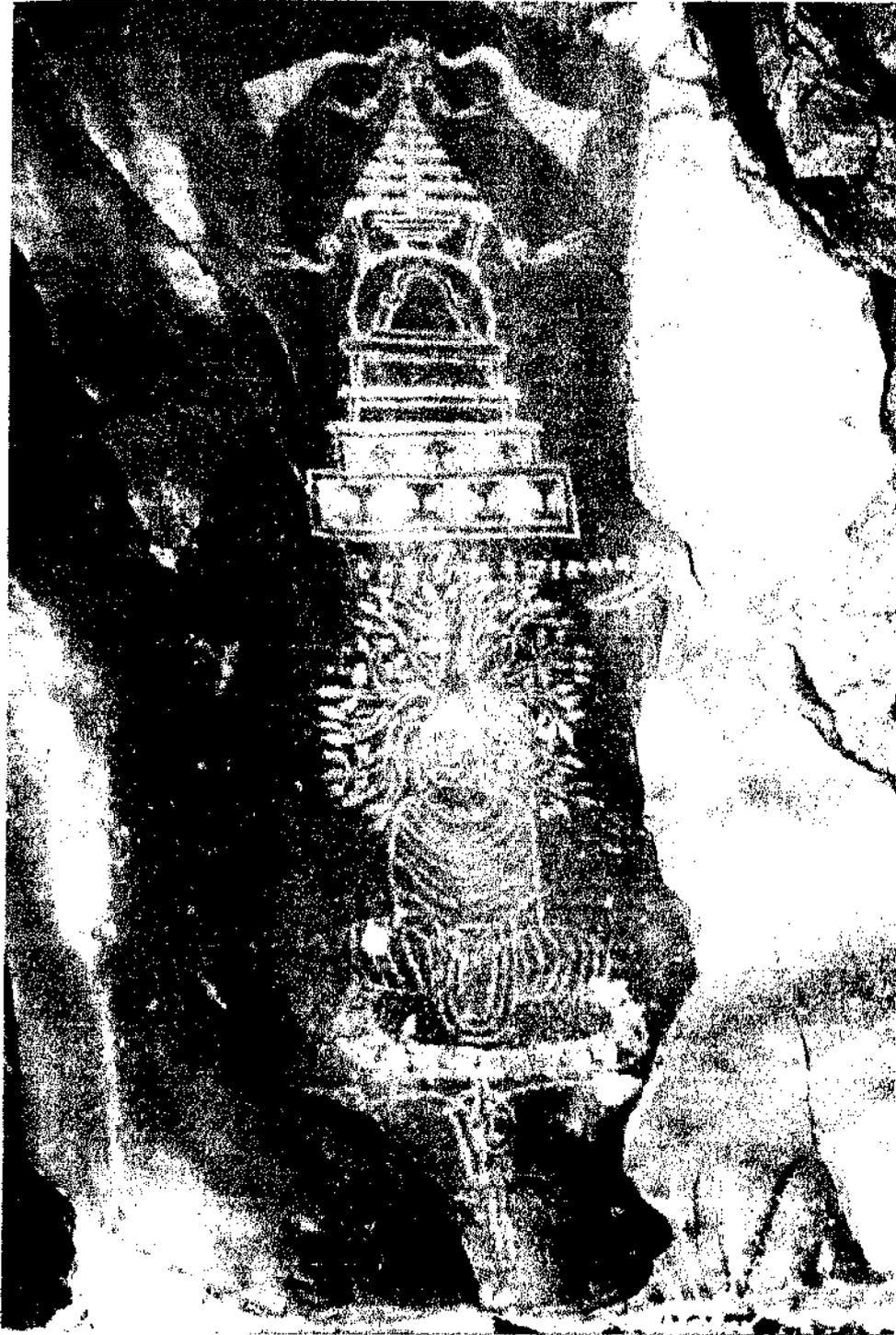


Fig.7 *Stupa* with Brahmi-inscription and Buddha under the tree of enlightenment, mature Buddhist phase (Thalpan).

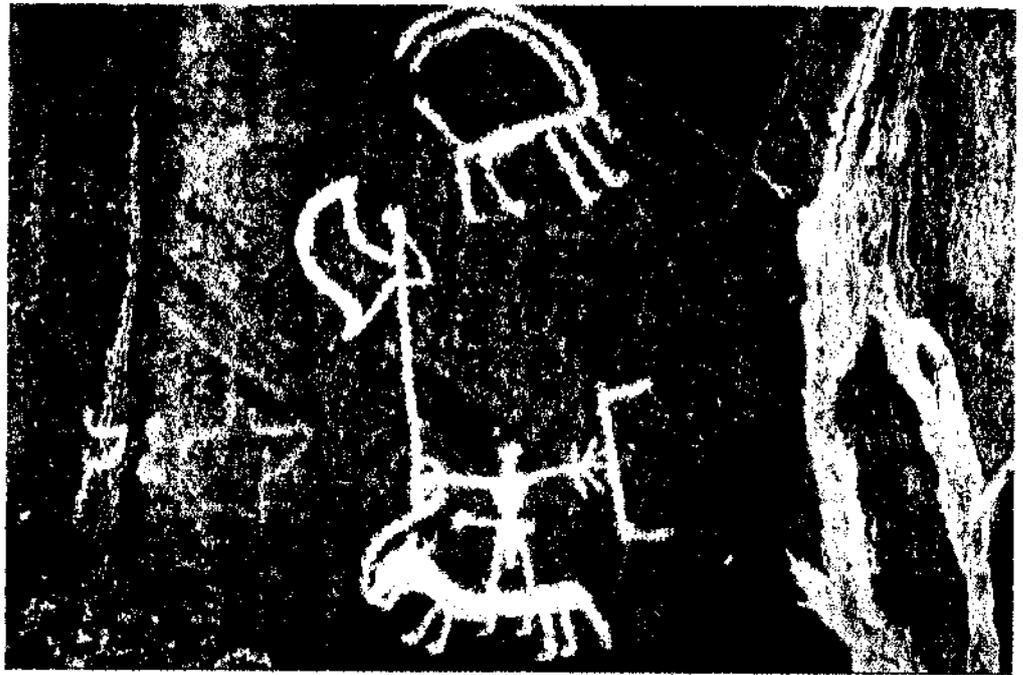


Fig.8 Warrior with axe and shield (?), post-Buddhist phase (Chilas).

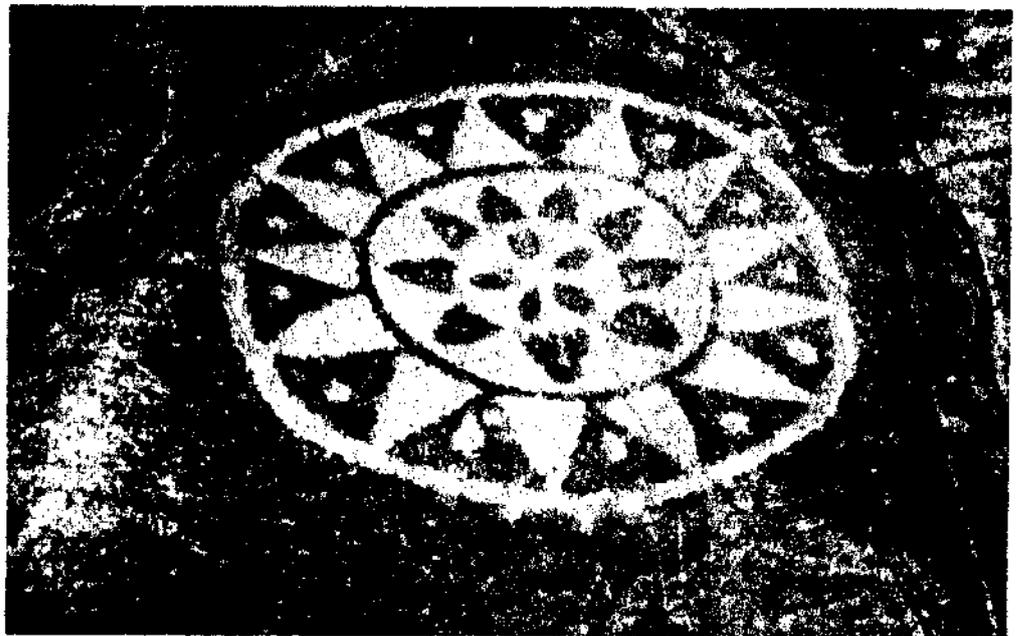


Fig.9 Sun-shield, late or post-Buddhist phase (Chilas).

IMAGEN Y EXPRESION DE IDEAS

BELTRAN Antonio, Zaragoza, Spain

Ideas y grafismos en la Prehistoria

El arte prehistórico, como el del cualquier tiempo, representa el uso de un mecanismo mental para la expresión de las ideas por medio de grafismos. La relación entre el concepto básico y su representación obliga a procesos mentales cuya complicación puede derivar de la necesidad de proceder a síntesis que las simplifiquen y hagan comprensibles, indicación de complejidades por medio de signos o esquemas, creación de símbolos y formas convencionales cuya significación depende casi siempre de un proceso cultural y susceptible de recibir explicaciones diferentes si no se conoce previamente el estímulo que originó su creación, tal como se puso de manifiesto en diversos symposia de la Valcamóniva, referentes al símbolo y a la semiología. El ejemplo de la cruz puede aclarar esta aparente confusión: símbolo cristiano, instrumento infamante romano de tortura y ejecución, fuerzas dispersas convergiendo en un centro o, por el contrario, dispersándose partiendo de él, diversificación en formas que se relacionen con el "movimiento solar", con el distintivo papal, con las aspas de San Andrés, etc. Cuando el Centro Camuno inauguró sus Valcamonica-Symposia escogió un laberinto de los grabados en su territorio como símbolo; cuando un cuarto de siglo después quiso conmemorar la celebración de aquel acontecimiento repitió el logotipo que ya no significaba el laberinto y sus misterios, sino el transcurso de 25 años de consecutivas reuniones semejantes, es decir un logro de permanencia según un principio absolutamente intelectual.

El arte prehistórico inseparable de la cultura material.

Es decir, la separación del llamado "arte" prehistórico de la cultura material como parte tangible o visible del mundo de las ideas es, desde un punto de vista de la lógica o de la ciencia, una aberración. Ya E. Anati al tratar de clasificar sus distintas etapas partiendo de las actividades de la caza y suponer un arte de cazadores primitivos o evolucionados separando sus actividades socio-económicas de la periodización cronológica, responde a esta necesidad.

No cabe duda que los principios impuestos por la "teoría de las formas" son útiles para el análisis de los conjuntos prehistóricos. Convencionalismos en la representación (líneas en M de la capa de los

caballos paleolíticos o diagonales de los bisontes del mismo tiempo simplificaciones de formas humanas o antropomórficas posteriores). Que existen indudables evoluciones formales, imitaciones que responden al principio difusionista de las escuelas histórico-cultural y evolucionista no puede discutirse pero tampoco que las "ideas elementales", a las que se refirió Bastian, pueden invalidar los criterios tipológicos y la diferenciación de culturas poner trabas a los cuadros regidos por "leyes" absolutas de cualquier clase que sean. Y que se introducen elementos que pugnan con el simple realismo de la imagen también; la galería de los caballos de Le Portel es una especie de catálogo de monstruos e incluso el llamado "de circo", tiene unas patas aberrantes y carece de morro; pero todos los animales representados son caballos menos un bisonte a su entrada en tanto que en una próxima galería paralela todos son bisontes (algunos de ellos deformes "le bison-cochon" por ejemplo), pero con un caballo a su entrada. Es decir una valoración de la imagen que no depende de su forma real sino del sentido que se le otorga.

Los cuadros tipológicos y sus salvedades

Indudablemente cuando se contaba con pocos yacimientos conocidos y se procedió a clasificaciones según la más rigurosa técnica arqueológica, aparecieron "cuadros", evolutivos o no de formas y de derivaciones. Es el caso de los "ciclos" del abate Breuil o los "estilos" de Leroi Gourhan para el arte paleolítico, que pueden romperse sin reservas ante descubrimientos como el de la cueva Chauvet o frente a la difusión del supuestamente "arte franco-cantábrico" por los cinco continentes. Resulta entonces de mayor interés el cambio producido hacia el 40,000 en lo relativo a las terrazas marinas o a la sustitución de los grandes instrumentos de piedra polivalentes por otros de menor masa y mayor especialización, independientemente de que, desde el punto de vista arqueológico, hablemos de Paleolítico Superior y de asignación a las etapas de su división tripartita.

En el llamado arte "levantino", cuya cronología absoluta se debate constantemente, se ha llegado a una solución bien expuesta por Mauro S. Hernández, al aceptar que se trate de un arte de cazadores de época neolítico o a la nuestra, casi coincidente, de que estamos ante un expresión gráfica que corresponde a cazadores y recolectores cuya acción se extiende hasta época neolítico. Ello sin perjuicio de que no haya escenas de agricultura o pastoreo en las fases "clásicas" del arte levantino o de que sea más efectivo atender al fenómeno mediterráneo de desecamiento y aridez que se refleja con claridad en el "arte"

sahariano y que evoluciona desde la fase de animales salvajes o bovidiana a la de "cabezas redondas", la bovidiana y del caballo; y en lo levantino desde las figuras paleolíticas de la Cova Fosca (Valencia), cueva Ambrosio (Almería), grabados de el Moro, Siega Verde o Foz Côa en sus fases antiguas solutrenses, caballos de Cieza pintados o de Escullar grabado, para hallar en una pequeña zona del sudeste de Valencia y Alicante, con el llamado arte "macro-esquemático", parangonable "mutatis mutandis" con las "cabezas redondas" sahariano, y entrar en las fases geométricas que se encuentran bajo las pinturas levantinas en Labarta (Huesca), Los Chaparros (Teruel), la Araña (Valencia) y otros lugares y que podrían ponerse en relación con las dataciones del 12,000 BP del riparo Villabruna A y con las fases de arides a desertización desde tal fecha en adelante, con alternancia de periodos de aridez y humedad y desertización y la representación de animales que representan las necesidades materiales de casa una de estas épocas.

Cambio de ideas al aparecer la agricultura, la ganadería y la vivienda. Complicación de los estímulos.

No cabe la menor duda que la aparición de la agricultura y el pastoreo, de la aldea y la cerámica y el telar produjo un cambio en las ideas y, por consiguiente, en sus representaciones. Los signos astronómicos, los que pueden relacionarse con el calendario, la idea de la fertilidad y la fecundidad, la jerarquización y la cefalización social, el inicio de las fuerzas militares pueden añadirse al sentido religioso, mágico, shamánico o semejante que perpetuó la sacralización de los lugares y también la de los signos o figuras.

Por este motivo la imagen que tendemos a interpretar según conceptos históricos conocidos, puede separarse totalmente de ellos. La caza del jabalí en los indígenas del Noroeste de Méjico es una ceremonia de petición de agua y los signos cruciformes pueden ser signos de cristianización de lugares, de determinación de linderos o, simplemente, de las fuerzas cósmicas del cruce de líneas. Pero la gran cuestión es el valor que se dé a la imagen y si la interpretación corresponde a su aspecto formal o a su contenido simbólico. Por ejemplo si una serpiente es un simple ofidio, el principio de la movilidad partiendo de la inmovilidad, la esencia de la fecundidad, un principio religioso, la idea de la tentación y el mal, etc. La serpiente levantina de Estrechos 2 de Albalate es el eje de todas las pinturas del cañón de las que podría significar el centro y estar todas las figuras animales, humanas y geométricas en relación o dependencia de ella. Una figura femenina

puede ser simplemente una mujer individual, pero también indicar un sexo, una madre, una diosa y cambiar si está sola, formando parte de una escena de danza o asociada a un animal. En Los Grajos de Cieza tres mujeres en actitud de danza ritual se relacionan con un cuadrúpedo en la Paridera de Tormón una mujer blanca, con un bastón nudoso en una mano y un palo curvado en la otra, con adornos en la cabeza, un traje ostentoso de escote triangular, se suma a un cáprido negro. En Los Covetes del Puntal una mujer desnuda repite la misma desnudez de una minúscula figurita de otra mujer preñada de los Chaparros de Albaladejo y de otra acurrucada de la Higuera de Alcaine, mientras que todas las demás llevan faldas, de picos o de borde inferior recto, yendo desnudas de medio cuerpo para arriba y apareciendo en escaso número, una por abrigo o, notoriamente, en número inferior a los varones.

Puede afirmarse, por lo tanto, que la calificación objetiva de una figura, hombre, mujer, cuadrúpedo, ave, signo, pueden no coincidir con lo que se quiso representar, que pudo ser fuerza, valor, entidad, etc

La significación del arte prehistórico.

Estamos, por lo tanto, ante el gran problema de la "significación" del arte prehistórico, sea por el sistema analítico de consideración de la imagen material, por el uso del sistema comparativo con todos sus peligros en lo que se refiere a los sistemas etnográficos, de los paralelos con el arte primitivo, tribal o infantil o del intento de acoplar las imágenes a los lugares donde se han incluido, a su conservación a través de milenios o a las conjeturas sobre la inserción de figuras y signos en esquemas conocidos de tipo mental y a los cuadros de cultura material conocidos por medios arqueológicos.

Veamos unos cuantos ejemplos que, aunque los refiramos esencialmente a algunos yacimientos de Aragón, en España, pueden servir metodológicamente para todo el mundo, partiendo de la idea de la difusión universal de este modo de expresión, aunque sea solamente desde el 40,000 BP con carácter regular obligando a pensar en que algo sucedió en todo el universo que provocó el cambio espiritual que las pinturas y grabados rupestres significan. Y tal vez lo único que demuestren es que no hay explicaciones globales válidas y que deben ajustarse al terreno y ambiente, paisaje, época y comarcalización.

En la cueva poco profunda de la Fuente del Trucho (Colungo, Huesca) un conjunto de caballos en rojo, paleolíticos, se combina con manos también rojas o negras, negativas, en el fondo mientras que el techo se cubre por puntuaciones seriadas que podrían representar la bóveda celeste y la zona inferior de los paneles está cubierta por signos

geométricos.

Existe una evidente discontinuidad estilística entre los estilos Paleolítico, "macroesquemático", "lineal geométrico", levantino de diversos aspectos, seminaturalista, esquemático de evolución y de importación del IV milenio desde el Mediterráneo oriental, sin poder establecer una secuencia evolutiva fija que se rompe continuamente, introduciendo geometrismo entre el paleolítico y el levantino y diversos grados de simplificación, estilización y esquematismo, con formas evolucionadas o geometrificaciones que a veces pueden implicarse en modelos bien conocidos (diosa de ojos de Tell Brak, hombres en phi, bitriangulares, abetiformes etc.), pero que otras pueden ser consecuencia de derivaciones formales y de las "leyes" de imitación, amaneramiento, estilización que tanto complacen a los historiadores del arte.

Las simples figuras pueden cobrar significado especial en los lugares sacralizados. Puede ser el caso de los cañones del río Martín en Albalate del Arzobispo, en donde tal sacralización alcanza a los lugares en relación con los cuatro kilómetros de recorrido del río, a los abrigos uno de ellos sobre un abismo de 50 metros con paredes verticales, figuras que nos parecen evidentes cuando están en pie sobre un toro o alternan varón-hembra con ostensibles sexos, pero que pueden afectar a las demás representaciones, con situación perimetral de signos esquemáticos y central de las figuras levantinas.

Ya se ha aludido a las mujeres de la Paridera de Tormón mostrando una diferencia entre casos individuales y "tipos".

Por otra parte el carácter económico de las sociedades no siempre aparece reflejado en las pinturas; así asombra la falta de escenas de caza de El Mortero, en Alacón, donde hay animales, arqueros y diversas figuras pero no escenas estrictamente cinegéticas.

Falta de determinación de fechas por colores o estilos en Val del Charco del Agua Amarga, Alcañiz, donde fracasamos en el intento de obtener congruencia por colores o estilos, perdiendo sentido las escenas que solamente lo tienen cuando se incluyen todas las figuras incluso las que parecen de épocas distintas o añadidas a otras originales.

Perpetuación de figuras como el toro negro sobre otro blanco de la Ceja de Piezarrodilla, Albarracín, o el barranco de las Olivanas, en la misma sierra, donde se repiten idénticamente figuras de ciervos o se repintan ciervos para convertirlos en toros.

El arte de agricultores, pastores y alfareros y hasta metalúrgicos introduce elementos nuevos como las losas dolménicas, la aparición del arte esquemático por evolución de formas o por importación de ideas complejas ya elaboradas.

Llegamos así a ideas universales del Mediterráneo reflejadas en las pintaderas neolíticas y su difusión, la diosa de ojos y su aparición sobre la cerámica, en cilindros, en ofrendas votivas de Garvão, cerca de Evora, bitriangulares en distintos grados de estilización, hombres cornudos a razón de uno por abrigo, asociados a estructuras lineas con hornacinas y "diosas" (pieza votiva del museo de Nicosia, Frontón de la Tia Chula de Oliete) y posible interpretación de estructuras construídas en madera partiendo de líneas verticales cruzadas por otras horizontales..

Importancia de la comarcalización y de los lugares santificados Monte Bego, Valcamónica, Foz Côa, Siega Verde, subrayándose el papel de los rios y caminos naturales. O el de la conjunción astral, de sol y luna como explicación de la concentración de grabados en Capo di Ponte alrededor del Pizzo Badile y la Concarena, principios masculino y femenino, solar y lunar, o la presencia de épocas e ideas que llegan al cristianismo en el Capitello dei Tre Pini.

Tienen mucho valor en el sentido de perpetuación de los lugares las aportaciones clásicas de los Etruscos en Val Camónica, los Iberos en España, San Pedro en la Campanina de Cimbergo. Las cerámicas hallstáticas de las Valletas y Cabezo de Monleón.

Conclusión

Las interpretaciones según principios generales rígidos: Astrales, cosmogonías, la serpiente, observatorios, etc. plantean los mismos problemas que las ideas tradicionales del arte por el arte, la magia, el shamanismo, el sentido religioso o social y las ideas generales de dicotomía sexual, dominio de la naturaleza, shamanismo, etc.

Puede concluirse que en el estado actual de la cuestión volvemos a plantearnos la oposición que no antítesis de análisis y síntesis.. Esta requiere suficiente número de datos que nunca sabremos cuando son suficientes. Se realizaron síntesis cuando apenas contábamos con cuevas paleolíticas o abrigos postpleolíticos. En el momento presente los cientos de miles de datos hacen difícil una síntesis única. No obstante el sentido de unidad de la especie humana, se combina con el de la identificación de ideas religiosas, sociales y económicas y permiten establecer algunos principios que siempre serán aiesgados salvo su planteamiento como hipótesis de trabajo o la comprobación de lo que podríamos llamar "hechos brutales" que no necesitan explicación, porque existen y se definen en si mismos. Aunque tal vez no conozcamos nunca su significado. El ciervo, superpuesto a un árbol del abrigo de la Higuera de Alcaine, da por resultado que de las ramas de

dicho árbol cuelguen hombrecillos que aparecen también en dos óvalos pintados cubiertos de homúnculos esquemáticos. Y para mayor complicación, todos en el mismo color, con idéntica pátina, pero el ciervo naturalista, el árbol estilizado y los hombrecillos seminaturalistas o netamente esquemáticos. Y si se piensa en una idea de fertilidad o fecundidad de fuerza animal sobre otra vegetal, una mujer en estado de avanzado embarazo completa la escena.

La imagen, por lo tanto, traduce una idea realizando grafismos que plasman elementos intelectuales. Un león puede ser expresión de fuerza, fiereza o realeza; una zorra representar astucia y pecado. Recolectar miel como en la Araña, Natal o Nepal, puede ser símbolo de ganar una inmortalidad que sacraliza la cera y la miel.

Es decir que un simple panel de puntos y ratas como el "carrefour" de Niaux puede tener un complejo sentido de lugar de orientación, los signos redondeados aparecer como vulvas y los agudos o triangulares como falos o ser simples interpretaciones convencionales; salvo cuando en Tito Bustillo aparezcan vulvas realistas y la modificación de estas hasta las estilizaciones máximas.

La imagen es, por lo tanto, resultado de un proceso intelectual que se vale del símbolo, el esquema y el valor previamente atribuido a cada forma y conocido por el artista y su sociedad.

Apoyos bibliográficos

E.ANATI, *Origini dell'arte e della concettualità*, Milan 1989

A. BELTRAN, "El arte prehistórico español. Estado de la cuestión en 1998", *Boletín de Arte Rupestre de Aragón (BARA)*, 1, septiembre 1998, p.21; "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín", *Ibidem*, p.93. *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza 1993. *Origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza 1989. A.BELTRAN y J.ROYO, *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del tío Martín en el barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel, Zaragoza* 1994.

J.CLOTTE y Lewis WILLIAMS, *Les chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996

E.VALLI y D.SUMMERS, *Honey Hunter of Nepal*, Londres 1998

RELACION DE FIGURAS

- 1.- PALEOLITICO
- 2.- MACROESQUEMATICO
- 3-5.- LINEAL GEOMETRICO
- 6-12.- LEVANTINO
- 13-14.- SEMINATURALISTA
- 15-19.- ESQUEMATICO

PALEOLITICO

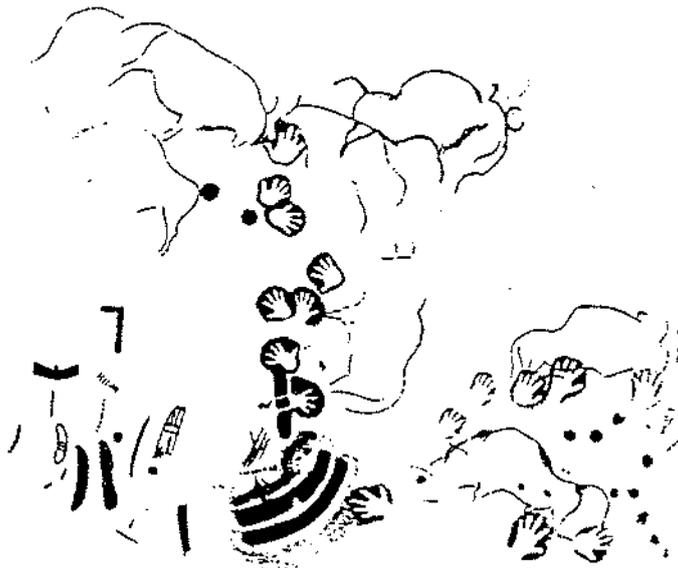


Fig. 1 Paleolítico Castillo

MACROESQUEMATICO



Fig. 2 Macroesquemático. Pintura Patricios, cerca de M. S. Hamar, Egipto

12.- LEVANTINO

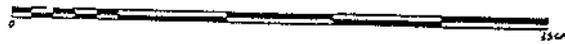


Fig. 6 Cerrito de La Higuera del barranco de Esteruel (Alcañiz)

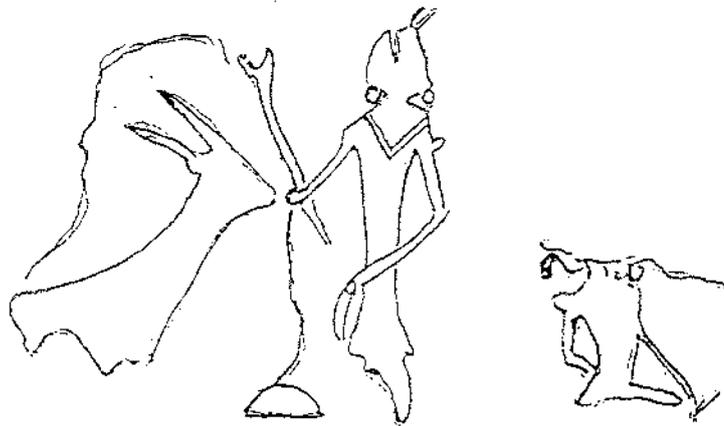


Fig. 7 Cerrito de La Higuera





Fig. 9 Levantino. Gasulla



Fig. 11 Levantino Dos Aguas



Fig. 10 Levantino Quesa (según J. Aparicio)



Fig. 12 Levantino Cogul

13-14.- SEMINATURALISTA





Fig. 14 Remosillo (Según Baldellou). Escena de los carros

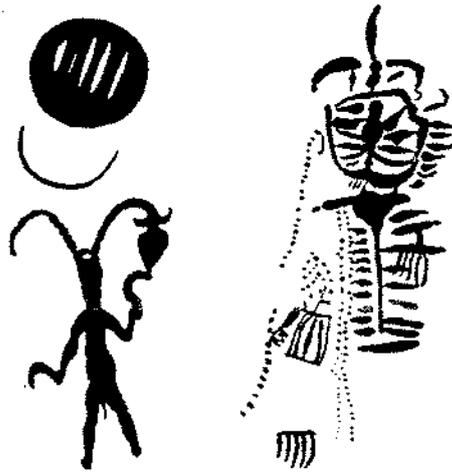
5-19.- ESQUEMATICO



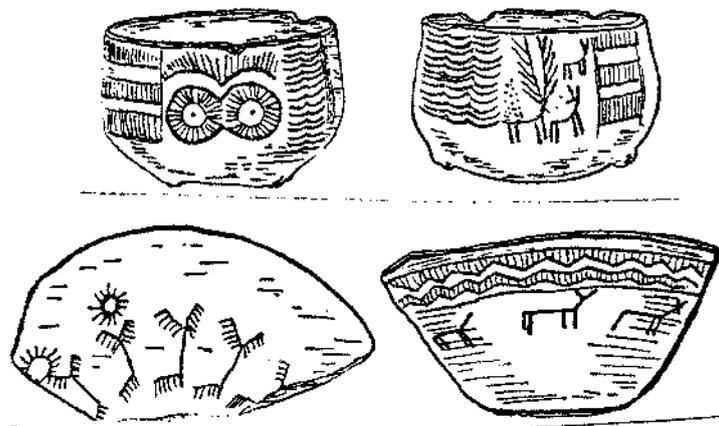
Fig. 15 Streachos I. Seminaturalista y esquemático. Figuras radiadas



Fig. 16 La Coquinera (Según Picazo). Zona central



17 «Hechiceros» Letreros de Velez Blanco y Cimbasa, con signos geométricos



18 Grabados esquemáticos sobre cerámicas de Los Millares, La Carolina y Setúbal



Fig. 19. Esquemático. La Piedra Escrita de Fuencaliente

**"VOCI" DALLA PREISTORIA
IL CULTO DELLA DEA AVENTIA PROTETTRICE DELLE SORGENTI**

BERETTA Claudio, Milan, Italy

L'uomo si esprime utilizzando i suoi mezzi uditivi, visivi, tattilo-motori. L'arte rupestre ci ha tramandato una documentazione imponente di immagini che danno testimonianza della seconda e della terza di queste categorie: la visiva e la motoria. La figura dell'orante e del sole, le schiere dei cervi in corsa, le strutture delle statue stele offrono grandi valori dinamici e simbolici, ma ci lasciano solo "immaginare" le voci, o i bramiti, che dovevano accompagnare dal vivo quegli episodi (Anati, 1989, 1994, 1995 a-b).

Questa comunicazione vuole presentare il grande scenario del culto della *Dea Aventia*, protettrice delle acque sorgive, un culto che non possiamo qui stabilire per quanti millenni sia durato ed a quali ultimi orizzonti sia arrivato, ma che è certamente contemporaneo a fasi molto antiche di arte rupestre, anche della Valcamonica, e la cui "voce" è arrivata incontaminata fino a noi.

Punto di partenza è la mia ricerca sui toponimi (Beretta, 1997) che non mancherò di citare strada facendo, ma quanto verrò esponendo è confortato da uno studio successivo sui toponimi liguri che è mia intenzione pubblicare prossimamente.

Nell'alta Valcamonica (Beretta, 1997 p.51,175,179 e passim), sotto l'Adamello, troviamo il *monte Avio* (m. 2962), il *lago d'Avio* (m. 1900) e il *torrente Avio* che, nella valle omonima, sfocia verso nord nell'Oglio, a Temù (m. 1155). In parallelo, adiacenti, troviamo il *monte Aviolo* (m. 2881), il *lago d'Aviolo* (m.1930) che forma un corso d'acqua e, lungo la Val Paghéra, viene pure a sfociare nell'Oglio, a Vezza (m. 1080). Ad ovest, in Valtellina, troviamo alle stesse quote il *rio di Avedo*, che nasce dalla Cima Saoséo (m. 2560) e sfocia nell'Adda a Grosio (m. 656).

In Valtellina non incontriamo più questo toponimo che invece è ben presente nella direzione opposta, oltre il Tonale, in Val d'Adige.

Questo "sistema di nomi" (Beretta p.5 sgg) insiste coerente su un "sistema omogeneo di res": fiumi, sorgenti ed anche monti dai quali quelle acque scaturiscono. Il significato dell'idronimo Avio ci è stato fortunatamente conservato da una lapide del primo secolo (CIL XIII.5071-2-3) scoperta nel bacino della Broye, a sud del lago di Morat, in Svizzera, nella città di Avenches (Aventicum) con dedica esplicita alla "Dea Aventia protettrice delle sorgenti".

La popolazione di Avenches ce ne ha tramandato oralmente il radicale av (Beretta, ibidem), chiave di volta di tutto il sistema.

Infatti troviamo il medesimo radicale su un orizzonte vastissimo, sempre con il significato di fiume o, in generale, di acqua: celtico avon, ladino ova, sanscrito âpah (hindi oya), avestico ab.

E qui occorrerebbe indagare se la sua riduzione, con la pienezza dello stesso significato, ad "A" sia fatto cronologicamente primario o conseguenza di evoluzione. Infatti, sul versante nord del Gran San Bernardo, troviamo la *Combe de l'A*, la valle dell'acqua; nei paesi scandinavi la medesima forma ha uguale significato, cioè "il fiume": "a" in Svezia e Norvegia, "à" in Danimarca e Islanda.

A sud, in Africa, troviamo il radicale in *abiad* e in *uebi*. Forme antichissime alle quali le culture posteriori hanno cercato di attribuire significati comprensibili nelle rispettive lingue come *Abiad* per il *Nilo Bianco*, così come *Ventimiglia* per *Alba Intemelia*.

Fin qui abbiamo tentato una descrizione "sincronica" dell'estensione del radicale av come *prima formante*, una sincronia globale che ne indica i limiti spaziali a noi oggi noti, ma non i temporali perché non sappiamo dove e quando la voce si sia formata e quali precedenti psico-linguistici abbia avuti. Sappiamo che il culto ne è presente ad Avenches ancora nel primo secolo dopo Cristo e continua ancora oggi, in altre forme, perché presso una sorgente troviamo spesso un'immagine, ed anche un tempio, dedicato alla Madonna come per esempio a Vaprio d'Adda.

In Valcamonica e in Valtellina l'idronimo compare solo nelle alte valli e in forma pura. Ma lo troviamo come Ova anche nella piana, alla confluenza della Scrivia e del Po. Normalmente lo troviamo coniugato a *seconde formanti*, tutte con il significato di "fiume", o di "acqua", che ce ne permettono una configurazione *diacronica*, ci dicono cioè quali possibili ondate successive di culture si sono avvicendate nei diversi orizzonti, ad es.: - ana, - egna, - enza, - ara, come ci mostra una selezione molto ristretta e limitata a Svizzera(CH), Italia(I), Francia(F).

Forma pura	-ana		-agna	-anza	-ara
CH:					
Oey (Berna)	Aven (Alto Rodano)	Evionnaz (Vallese)	Avegno (Ticino)	Avenches (Medio Rodano)	Ovronnaz (Vallese)
I:					
Ave (Brenta)	Avena (Arno)	Aviana (Adige)	Avegno (Chiavari)	Avenza (Carrara)	Averara (Brembo)
Ova (Scrivia)	Aveno (Lago di Como)	Avino (Sempione)	Avigna (Adige)	Évançon (Dora Baltea)	Ivery (Dora Baltea)
F:					
Avy (Charente)	Aven (Cévennes)	Avion (Arras)	Avignon (Rhône)	Avançon (Durance)	Avaray (Loire)
Éve (Paris)	Avon (1)	Évian (Lac Léman)	Évigny (Meuse)	Évans (Doubs)	Aviron (Évreux)

(1) Almeno cinque corsi d'acqua portano in Francia questo nome oltre al (od ai) noto Avon inglese.

Il ricorrere coerente delle seconde formanti *ana, agna, anza, ara*, pur nelle apofonesi locali, attestate a loro volta in forma pura come *Onno, Agno, Anza, Aare*, ci dice che ci troviamo di fronte a grandi lingue, probabilmente agglutinanti (Beretta, 1997 passim), ciascuna delle quali ha avuto le sue fasi ed i suoi orizzonti di diffusione che il nostro metodo ci permette di definire.

Ma il radicale *av* ebbe anche come *seconda formante* un'estensione ed un'importanza enormi, delle quali bastano alcuni cenni, dalla *Moldava*, alla *Sava*, alla *Dunava - Danubium* fino alle sorgenti di *Iguvium* (Gubbio).

La ricerca integrata paleontologica e toponimica può aprire nuovi orizzonti e, usando metodi macrocomparatistici, chiarire fenomeni locali, come ad esempio in Valcamonica, la presenza di fiumi a radicale *hr* nella parte alta (*Rabbia, Rino, Remulo*) e nella parte bassa (*Ranina, Re, Resio*) che sembra alludere alla presenza della *Dea Reitia, la pioggia fecondatrice* (Capuis, 1993). O la presenza, nella media e nella bassa Valle, del radicale *br*, "altura" (*Berzo, Braone, Bergo, Borno, Breno*).

Per i colonizzatori di quelle epoche, nel grande mistero della natura, il nome era un atto di definizione di un elemento del reale, ai fini della sopravvivenza del gruppo, ed era *sacro*. Per questo è passato immutato attraverso i millenni ed è giunto fino a noi che, con altre convenzioni, lo tramandiamo. Una sacralità che Seneca ci conferma ancora nel primo secolo dopo Cristo (ad Lucilium, IV.XII): « Veneriamo le sorgenti dei grandi fiumi; l'improvviso erompere dalla profondità di un ampio flutto riceve altari; si venerano le fonti di acqua calda ed alcuni stagni vengono considerati sacri per il colore cupo o per l'immensa profondità ».

Opere citate:

- Anati, Emmanuel Origini dell'arte e della concettualità. Milano, 1989.
- do - Arte rupestre. Il linguaggio dei primordi. Capo di Ponte, 1994
- do - Il museo immaginario della preistoria. Milano, 1995.
- do - La religione delle origini. Capo di Ponte, 1995
- Beretta, Claudio: Toponomastica in Valcamonica e Lombardia. Etimologie. Relazioni con il Mondo Antico. Capo di Ponte, 1997 (Italian and English)
- Capuis L. : I Veneti. Milano, 1993

"VOCI" DALLA PREISTORIA

Il culto della Dea Aventia protettrice delle sorgenti

ha
L'arte rupestre ci lasciato una documentazione imponente sulla vita dell'uomo preistorico, durante le varie epoche, ma non ce ne ha lasciato le "voci".

Il saggio di Beretta (1997) ha dimostrato che i nomi, dei fiumi, dei monti e dei siti, nomi che ancora oggi usiamo senza rendercene conto, sono in prevalenza pre-romani, risalgono ad epoche antichissime, anche di parecchi millenni, sono presenti anche in Valcamonica e ci trasmettono le voci di quelle epoche perché, per quei gruppi umani, il nome era sacro e, grazie a questa sacralità, esso è potuto passare attraverso i millenni arrivando a noi in una forma talvolta originale, talvolta molto vicina.

In questa cornice prendiamo l'esempio del grande culto della Dea Aventia, testimoniato da una lapide romana del I sec. scoperta ad Avenches (CH) -Aventicum-. Il radicale "ava" è diffuso in tutto il mondo indo-europeo, sia nella forma pura: Ave (Brenta), sia coniugato ad altre formanti come, in Francia: Aven, Avion, Avignon, Avançon, Avaray, testimonianze di grandi lingue, cioè di culture molto estese.

Il radicale è di estrema importanza anche come seconda formante: Mold-ava, S-ava, Dun-ava (Danubium), fino ad Ig-uvium (Gubbio).

La ricerca congiunta della paleontologia e della toponimia può aprire nuovi orizzonti nella decifrazione delle immagini che ci vengono dal passato.

Beretta, Claudio: Toponomastica in Valcamonica e Lombardia. Etimologie.

Relazioni con il Mondo Antico. Ed. Centro Camuno di studi preistorici, Capo di Ponte.

**DECIPHERING THE IMAGES OF THE ROCK ART OF
NORTHERN SCANDINAVIA.
REPRESENTATIONS OF HUNTING MAGIC OR SHAMANISM?**

BERTILSSON Ulf, Stockholm, Sweden

Summary

The rock art of Northern Scandinavia is much uniform regarding the representation of motifs, landscape setting and archaeological context. The most common motifs are representations of animals such as elk, reindeer and occasionally bears sometimes accompanied by anthropomorphs. The landscape setting in typical rich hunting areas has contributed to an explanatory model where this art has been interpreted as expressions of hunting magic of the Stone Age cultures that existed from the Mesolithic to the Early Iron Age in Northern Scandinavia. Numerous sites, in total more than 100 in Sweden, Norway and Finland seem to verify the traditional interpretation of this archaeological context. However recent discoveries in Southern Sweden, in Bohuslän and Värmland, have changed the overall pattern of distribution and the motifs represented. This has led to a need for a reconsideration of this category of rock art where especially the location of the art to steep panels close to lakes and streams may reflect a strong connection with shamanism.

Riassunto

L'arte rupestre della Scandinavia del nord è uniforme per quanto concerne l'ambiente, il contesto archeologico e i motivi rappresentati. Gli elementi più frequenti sono rappresentazioni di alci, renne, orsi, a volte associati a figure antropomorfe. La collocazione ambientale, in ricche aree di caccia, ha contribuito ad un modello esplicativo: quest'arte è stata interpretata come un'espressione di rituali magici legati alla caccia tipici delle culture dell'Età della Pietra, presenti, nella Scandinavia del nord, dal Mesolitico all'antica Età del Ferro. Numerosi siti tra i cento e più presenti in Svezia, Norvegia e Finlandia, sembrano verificare l'interpretazione tradizionale di questo contesto archeologico. Tuttavia, recenti scoperte nella Svezia meridionale, in Bohuslän e in Värmland, hanno cambiato il modello generale di distribuzione e i motivi rappresentati. Ciò ha portato alla necessità di riconsiderare questa categoria di arte rupestre, dove, specialmente la collocazione dell'arte nei pressi di laghi e ruscelli può indicare un forte legame con lo sciamanismo.

ROCK CARE – TANUM LABORATORY OF CULTURAL HERITAGE

BERTILSSON Ulf, Stockholm, Sweden

Summary

The rock-carvings in Tanum in Sweden represent the peak of the artistic and symbolic style in the European Bronze Age. The European rock-carvings are continuously threatened by natural weather erosion, such as exfoliation from frost and heat, as well as air pollution. If nothing is done to prevent this negative effect on the environment, a great number of rock-carvings will be totally wiped out in a twenty-year period. To maximise their life one should try to create exterior conditions as innocuous and stable as possible. At the same time there is an increased need for making the rock-carvings easily accessible to the European citizens, as they represent a priceless part of our cultural heritage.

The Swedish National Heritage Board therefore has decided to start the project Rock Care to build up and work together with a network of international experts in order to find methods for protection of environmental pollution and erosion. The purpose is also to develop new methods for documentation and presentation of this archaeological cultural heritage. An important way to promote and strengthen its protection is to make it well known in Europe. This will also improve the conditions for cultural tourism.

Riassunto

I siti di arte rupestre di Tanum, in Svezia, rappresentano il massimo grado dello stile artistico e simbolico dell'età del Bronzo in Europa. L'arte rupestre europea è continuamente minacciata dall'erosione naturale provocata dagli elementi climatici, come lo sfaldamento dovuto al gelo e al caldo, o l'inquinamento atmosferico. Se non saranno presi provvedimenti per prevenire questi effetti ambientali negativi, nel giro di vent'anni un gran numero di figure incise saranno completamente cancellate. Per prolungare la loro vita bisognerebbe creare delle condizioni esterne più innocue e stabili. Nello stesso tempo, vi è la necessità crescente di rendere i siti di arte rupestre facilmente accessibili ai cittadini europei, perché rappresentano una parte importante del nostro patrimonio culturale.

Il *Swedish National Heritage Board* ha deciso quindi di intraprendere il progetto *Rock Care* per lavorare insieme a una rete di esperti internazionali, per trovare dei metodi di protezione contro l'inquinamento e l'erosione. La proposta mira anche a sviluppare dei nuovi metodi per documentare e presentare questo patrimonio culturale archeologico. Un'importante via per promuovere e rafforzare la sua protezione è renderlo noto in Europa. Ciò favorirà anche le condizioni per lo sviluppo di un turismo culturale.

SOME NEW DATA ON THE PRODUCTION, DISTRIBUTION AND INTERPRETATION OF THE NEOLITHIC RHYTA OF THE BALKAN PENINSULA

BIAGI Paolo & SPATARO Michela, Brescia, Italy

Summary

The distribution of the Neolithic rhyta covers a wide territory from Greece, to the south and the Friuli Plain, to the north. These vessels, which have a very peculiar shape and are characteristic of several early and middle Neolithic cultures of the above region, have been described by some authors as zoomorphic and most probably as a production of very localized centres, from which they were later distributed. Recent scientific analyses and new observations have demonstrated that these vases, apart from being, in a few cases, clear anthropomorphic features, were of local production, at least as demonstrated from the mid seventh millennium BP specimen from the Edera Cave in the Trieste Karst. This rhyton, which has been analysed by thin section and XRD methods, comes from one of the lowermost early Neolithic fireplaces of the stratigraphic sequence, which has been attributed to the local Vlaska horizon.

Resumé

La répartition des rytha néolithiques couvre un large territoire s'étendant de la Grèce, au sud et à la plaine Friuli, et remontant jusqu'au nord.

Ces vases, qui ont une forme très particulière et sont caractéristiques des premières et moyennes cultures néolithiques de la région ci-dessus mentionnée, ont été décrits par certains auteurs comme zoomorphiques, probablement production de lieux très spécifiques, d'où plus tard ils ont été diffusés. De récentes analyses scientifiques et de nouvelles observations ont démontré que ces vases, en dehors d'avoir, dans certains cas, de clairs traits anthropomorphiques, étaient de production locale, tout au moins en ce qui concerne le spécimen de la grotte Edera dans le Trieste Karst, datant d'il y a environ 6 500 ans. Ce rhyton, qui a été analysé par petites sections et selon la méthode XRD, provient de l'un des plus anciens foyers néolithiques de la séquence stratigraphique attribuée à l'horizon local Vlaska.

Riassunto

La distribuzione dei rhyta neolitici copre un vasto territorio, dalla Grecia, al sud, alla pianura del Friuli, a nord. Questi vasi, che hanno una forma particolare e sono caratteristici delle culture neolitiche delle regioni sopra citate, sono state descritte da alcuni autori come zoomorfe e molto probabilmente furono prodotte in centri ben precisi dai quali furono poi distribuite. Recenti analisi scientifiche e nuove osservazioni hanno dimostrato che questi vasi, oltre ad avere in alcuni casi chiare sembianze antropomorfe, erano di produzione locale, come dimostrato da campioni datati intorno alla metà del sesto millennio, provenienti dalla cava Edera nel Trieste Karst. Questo rhyton, che è stato analizzato in piccole sezioni con metodo RXD proviene da uno dei più antichi focolai neolitici della sequenza stratigrafica che è stata attribuita al locale orizzonte Vlaska.

DA INTERPRETAZIONI FANTASIOSE E DEVIANTI ALL'ANALISI FUNZIONALE DEL ROCK ART NELLE NORDLICHE KALKALPEN

BONACCORSI HILD Doris, MANDAL Franz, Wien, Austria

Lo studio del Rock Art è diventato scienza ufficiale in pochi decenni e oggi gode della collaborazione interdisciplinare.

I primi incontri con le pareti rocciose "illustrate" hanno riscosso ammirazione e stupore. Ed hanno lasciato un'infinità di domande aperte.

Mentre archeologi e storici dell'arte indagavano ancora, la fantasia di alcuni gruppi si impadronì del cosiddetto mistero, proponendo soluzioni che non potevano essere né confermate, né smentite. Il criterio era sempre uguale. Si procedeva per analogia: "Questa figura porta un elmo. Quindi è un astronauta!" E le rocce si popolavano di astronauti. Ne abbiamo anche in Valcamonica. A forza di frottages eseguiti da mani inesperte sono danneggiatissimi.

Intanto astrofisici americani e russi riflettevano sulla possibilità di vita intelligente al di fuori del sistema solare. Niente di strano che Vladimir Avinsky, geologo, membro dell'Accademia delle Scienze Russa, si entusiasmasse all'idea che ancient astronauts potevano aver visitato la terra in tempi remoti, e disegnò una mappa mondiale, segnalando la presenza di "grandi teste" nei luoghi più svariati.

In quel periodo vivevo in Sicilia. Avevo visto la grotta di Addaura, conoscevo Levanzo dalle riproduzioni delle incisioni paleolitiche, scoperte da Paolo Graziosi nel 1950. Per vedere "l'astronaut" traversai l'isola a dorso di asino. Fotografai soprattutto le figure umane in atto di danzare, nelle incisioni paleolitiche, e le pareti suggestive con le figure schematiche in nero, idoli antropomorfi che secondo Graziosi sono stati eseguiti in un secondo tempo. (1)
E me ne tornai col mio asinello!

Non tutte le cosiddette interpretazioni sono state così innocue! Das Tausendjährige Reich di Hitler era cominciato con l'occupazione dell'Austria. Questo regno di mille anni doveva poggiare su un pilastro, la razza germanica. (conosciamo le conseguenze catastrofiche!) non si tralasciava occasione di cementare questo pilastro con argomenti storico-mitologici. I Felsritzbilder nelle Kalkalpen - ormai facevano parte della Grande Germania - ne offrivano una gradita occasione.

Ernst Burgstaller era venuto a stretto contatto con la Weltanschauung nazista. Da quel momento vedeva rune e simboli teutonici dappertutto. Egli sostiene: "La tradizione della Felszeichnung origina nel Paleolitico tardo e prosegue ininterrottamente (lückenlos) fino al Millennio, (Zeitwende) e forma così un ponte di culture che va dalla Scandinavia per l'Europa del Nord con la Valcamonica ed altri luoghi del Rock Art. (2)

Nel Museo di Spittal am Pyrn, da lui fondato, continua tuttora a sostenere questa teoria, polemizzando con altri studiosi che si permettono di essere d'avviso contrario. Questo signore, ormai di 93 anni, visita di tanto in tanto il suo Museo, frequentato da nostalgici, esoterici e curiosi.

Il pezzo forte delle sue interpretazioni è il "Cosmogramma". (Weltbild) Una Felsritzzeichnung nella Notgasse, Dachsteingebiet. Si tratta di una casetta graffita nelle rocce come quelle della Valcamonica. Solamente che questa posa su un palo centrale. Burgstaller la divide in tre regioni: Gli inferi, il mondo degli uomini e quello degli dei. L'albero della vita, in centro, trae le sue radici dagli inferi.....Secondo lo psichiatra svizzero, Hermann Rorschach, nella Psychodiagnostik (3), una risposta del genere al test di proiezione (le famose tavole a macchie d'inchiostro) verrebbe classificata: konfabuliert. "Konfabulatorische Antworten produzieren Versuchspersonen die sich über die Wirklichkeit täuschen, oberflächlich beobachten und ihre Beobachtungslücken mit Phantasien ausfüllen. Menschen, die gern Selbsttäuschungen unterliegen und für objektiv "wahr" halten, was sie persönlich phantasieren."

Si potrebbe favoleggiare altrettanto su un mito slavo, che si racconta dalla Russia alla Jugoslavia: La casetta della strega Baba-Jagà, con le zampe di gallina si regge su un palo centrale e si può girare, quando da un lato, quando dall'altro, come la luna. Se giunge l'eroe e le dice "girati", la casetta si gira con l'ingresso rivolto a lui. (4)

Sono contactpictures le casette della Valcamonica? Un prototipo di casa palizzata è stato costruito a Nadro nel 1997. Con pali di legno e legamenti di corde, senza un solo chiodo.

E difficile mettere da parte il proprio bagaglio mentale - ma necessario -

Da adesso parlo per Franz Mandl e traduco:

Molte interpretazioni passate erano soggette allo spirito dei tempi. Idee politiche influenzavano i singoli ricercatori. Lo studio delle immagini "graffite" nella morbida superficie calcarea divenne una disciplina nuova. Solo che questa disciplina procedeva lontano dalle istituzioni universitarie. (5)

Quindi nella nostra documentazione ci atterremo alla massima obiettività, evidenziando lo stato attuale delle immagini, senza lasciarci indurre a speculazioni infondate.

Cominciamo con un esempio, la cosiddetta scena di caccia a Golling nel Bluntatal, Salzburg: Su due pareti contrapposte, in uno spacco delle rocce, riparate dalle influenze atmosferiche, si trovano due complessi di immagini, una di fronte all'altra. Il primo complesso è lungo 88.5 cm, alto 28.5 cm. Si vede un cane da caccia, uno stambecco con lunghe corna ricurve, volte in fuori, e un uomo con una stanga. La larghezza delle tacche è di 3.5 mm, la profondità di 2.3 - 5 mm. Queste tacche furono più volte ritoccate. Quindi non possono servire per una datazione relativa. Tra lo stambecco e l'uomo è stato inciso in un secondo tempo un triangolo con coppella, più distante si vede un parallelepipedo con una coppella, e un cavallo.

Fig.2
Dias

La parete di fronte mostra un uomo a cavallo, lungo 48 cm per 31 cm. Questo Felsritzbild è abbastanza corroso. Vicino alla testa del cavallo si nota qualcosa come due stemmi nobiliari, (?) un quadrato e un segmento di circolo. La larghezza delle tacche del cavaliere è di 3 - 13 mm, la profondità 0 - 6mm. Non vi è stato fatto nessun ritocco, quindi la datazione relativa risulterebbe di 700 - 500 anni a oggi.

Fig.3
dias

Dal 1968, che vennero scoperte queste pareti, molti si sono cimentati nelle interpretazioni più diverse e contraddicenti. Chi vede linee magiche, che congiungono l'uomo e l'animale, chi simboli di morte.... chi si illude di aver trovato testimonianze preistoriche e ne indovina i protettori mitici dei popoli indogermanici. (7,8)

Rappresentazioni come la prima sono piuttosto frequenti nelle Nördliche Kalkalpen. Motivi di caccia e cavalieri si trovano in varie epoche e diverse forme artistiche. Noi ci siamo interessati soprattutto a quelle, che coincidono con la datazione nostra, cioè il Medioevo.

Fig.6

Dias

Anche nella seconda incisione, datata in quel senso da noi, si notano linee tra l'uomo e l'animale. Incisioni simili esistono nel Hagengebiet.

Dias

Il Hagengebiet compare negli archivi del 14. sec. come riserva di caccia, Wildbahn, del Arcivescovo di Salzburg. Gli stambecchi si facevano sempre più rari e sotto il Kaiser Maximilian venivano addirittura protetti. (Lo stambecco, capra *ilex, ilex*, aveva una lunghezza di corpo di 1.50m, e un peso di 120 kg.) La protezione si rendeva necessaria dal momento che si attribuivano forze curative infallibili al sangue e al cuore, che perciò si usavano in farmacologia. Tanto che nel 17. secolo si istituiva una Steinwildapotheke, una farmacia specializzata in questi prodotti. (Anche oggi su molte farmacie nelle Alpi vediamo l'insegna dello stambecco indigeno, al posto del caduceo di Hermes!)

Un certo Martin Strasser fungeva dal 1590-1597 come Maestro di caccia del Arcivescovo di Salzburg, Wolf Dietrich von Reitenau. Nel 1624 Strasser riferisce in un libro su diverse tecniche e pratiche di caccia, (9) compreso nella zona di Colling. Un capitolo di Einjagen Aussailen, und Ausstöchern von Gamswild, e per noi con grande interesse perché descrive il battere, e le corde annodate a reti per gli sbarramenti dove l'animale veniva ucciso con il Jagdspiess oppure con la balestra e sgozzato. (10)

Nelle incisioni si notano spesso disegni a rete. Si trovano in strettoie, dove potevano avere una funzione simbolica in quel senso.

Molte superstizioni erano legate alla caccia. Ne parla una piccola Enciclopedia: Das Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. (11)

Riassunto

Concludendo possiamo dire: I Felsritzbilder da noi presentati illustrano la tecnica venatoria, padronale, tipica del Medioevo. e dei tempi appena successivi. Attraverso paragoni con documenti e altre forme artistiche del tardo Medioevo e lo stato di corrosione delle superfici calcaree, la datazione al tardo Medioevo appare giustificata. Sia il cane aizzante, che lo stambecco inseguito, che il cacciatore con il suo Jagdspiess, in atteggiamento di colpire, e il cavallo che attende in disparte, collimano con questa tesi.

Il simbolismo della scena di caccia, eseguita con mano abile, potrebbe esaurirsi nella esatta riproduzione della scena. L'immagine del cavaliere sulla parete di fronte mostra un uomo nel tipico abbigliamento da caccia con la gonnellina corta, del tardo Medioevo,

L'ipotesi, che "l'artista" (cacciatore) voleva passare il tempo fino all'apparire della selvaggina desiderata, nel incidere l'animale atteso nella roccia, pare giustificata. Con questo si allude alle superstizioni riguardanti la caccia, una mentalità che non dovremo trascurare.

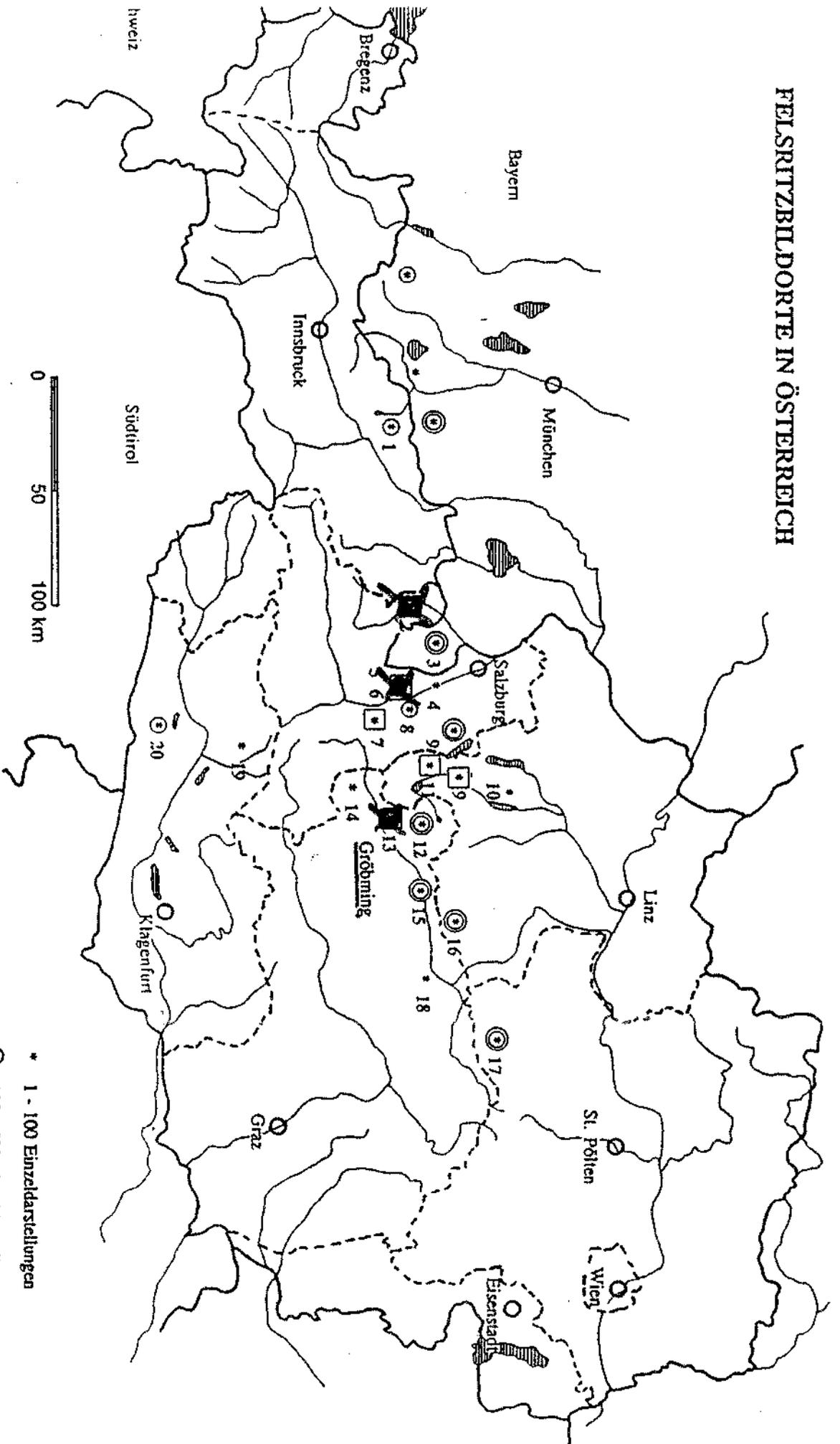
Abstract

The hunting scene shows the hunting technique practised by noblemen in the Middle Ages. A comparison with other graphic representations dating before or after 1500 A.D. and also considering the state of disintegration of the notches justifies the assumption that this pictographs were created in the Late Middle Ages.

Both the dog chasing the ibex and the hunter with his lance and other hunting gear, with the horse waiting near by, support this line of argument. The horseman of the opposite wall wears the typical outfit for the time around 1500

The hypothesis made here, i.e. that the artist (hunter) wanted to kill time while waiting for the desired animal and scratching this animal into the rock face seems justified. This also hints at the superstition connected with hunting, which must also be put into account.

FELSITZBILDORTE IN ÖSTERREICH



- Bonaccorsi
- 1 Rolingengebirge
 - 2 Lofler (Umgebung)
 - 3 Berchtesgaden (Bayern)
 - 4 Hallen
 - 5 Tagengebirge
 - 6 Offenauerberg
 - 7 Tennengebirge
 - 8 Ziemenschwaid (Umgebung)
 - 9 Kienbachalm (Umgebung)
 - 10 Trossenbäcker
 - 11 Bad Ischl (Umgebung)
 - 12 Totes Gebirge (West)
 - 13 Dachsteingebirge (Ost)
 - 14 Schladminger Tauern
 - 15 Totes Gebirge (Süd)
 - 16 Totes Gebirge (Ost)
 - 17 Gösling/Ybbs (Umgebung)
 - 18 Gessäuse und Hochschwabgebirge
 - 19 Mallatal
 - 20 Hundstiriche, Kreuzen

- * 1 - 100 Einzeldarstellungen
- ⊙ 100 - 500 Einzeldarstellungen
- ⊕ 500 - 1000 Einzeldarstellungen
- ⊞ 1000 - 5000 Einzeldarstellungen
- ⊠ mehr als 5000 Einzeldarstellungen

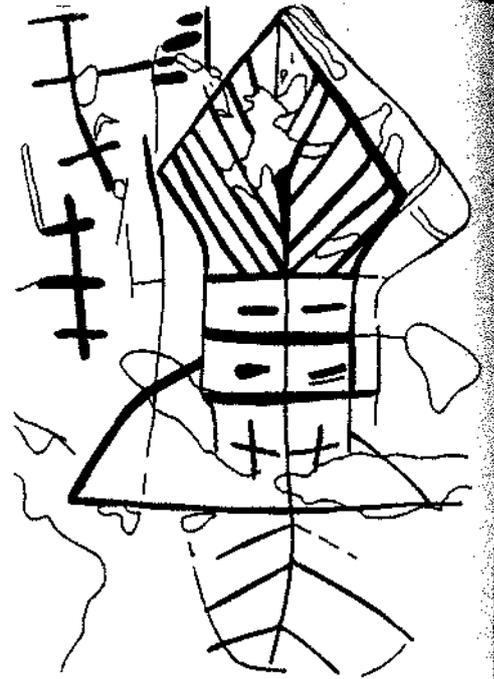
Zeichnung: F. Mandl 1999

mp.

der
A

Fig.1
Notgasse
Dachsteinplateau
"Cosmogramma"

2a



10 cm

Fig.2
Golling
Scena di Caccia

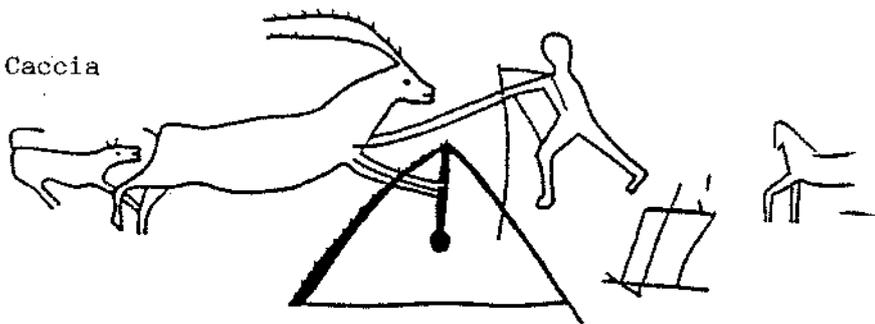
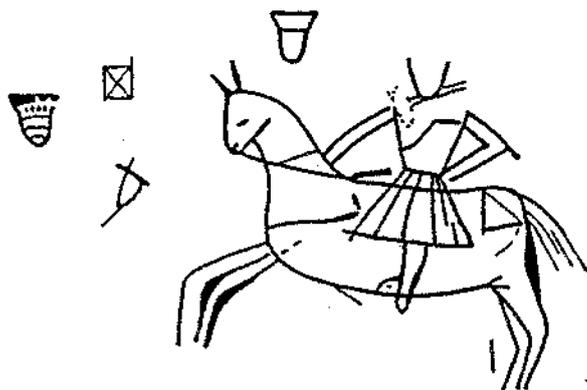


Fig.3
Golling
Cavaliere, Caccia
Dat: Tardo Medioevo



10 cm



La caccia allo stambecco

Abb. 1

Im Jagdbuch des Gaston Phébus sind einzigartige Jagdszenen abgebildet, die uns ein Bild der früheren Jagd ermöglichen. Diese Abbildung zeigt einen Ausschnitt einer Gemsenjagd mit der Armbrust, die als Felsritzbild sehr häufig vorzufinden ist.

Fig. 5 Lo sbarramento a rete
per la battuta di caccia

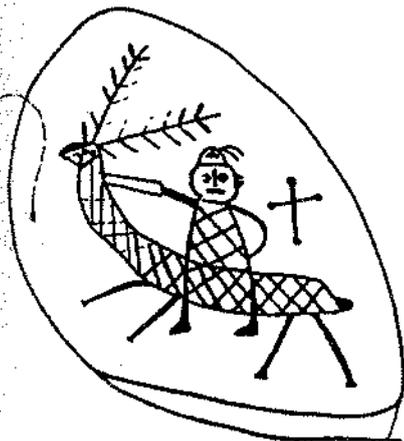


Fig. 6 Arte popolare alpina
tardo Medioevo



Abb. 2

Ebenfalls im oben zitierten Buch (S.108) befindet sich die Darstellung einer Heitzjagd, bei der das Wild in Netze getrieben und mit Jagdspießen erlegt wurde. Darstellungen von Jagdspießen, Netzen, Hirschen etc. sind ebenfalls im Felsritzbildinventar von Loler anzutreffen.

HAR KARKOM, LA MONTAGNA SACRA E LA STORIA DI ISACCO ED ISMAELE

BONTEMPI Don Franco, Ono San Pietro (BS), Italy

I ritrovamenti archeologici intorno alla montagna sacra di Har Karkom, ad opera di prof. Anati attestano che la montagna fu luogo di culto, precedente l'arrivo degli ebrei che erano usciti dall'Egitto. Giustamente il E. Anati lo considera il primo santuario dell'umanità. I dati di fatto, provenienti dal lavoro sul campo, trovano riscontro nei racconti biblici riguardanti Isacco ed Ismaele.

Per la vicenda d'Israele, il testo non gli è favorevole in quanto esso proviene dalla serva di Abramo e quindi viene scacciato per la gelosia di Sara. Neanche Isacco gode di una particolare preferenza, visto che, rispetto agli due patriarchi, Giacobbe ed Abramo, gode di uno spazio molto limitato nel racconto della Genesi. In particolare, il racconto di Genesi 22, lo vede nella posizione di possibile vittima del sacrificio di Abramo. Il giudizio, sostanzialmente negativo dei due personaggi, coincide con altri passi biblici in cui il Sinai è visto come il luogo della prova e della tentazione e in conflitto con il monte Sion, luogo definitivo della residenza della divinità in Israele. Il giudizio negativo, per Ismaele, o riduttivo per Isacco, sosteniamo che è legato proprio alla vicinanza di questi due personaggi, che in realtà rappresentano due gruppi beduini, al territorio della montagna sacra. Una parentela dei due gruppi è confermata dalla provenienza dallo stesso padre, Abramo. Si tratta quindi di clan proto israelitici.

L'antichità della loro consistenza è attestata da vari interventi nel racconto, che cercano di spostare l'attenzione dalla montagna sacra, senza riuscire, però, a togliere gli indizi fondamentali del testo.

Il luogo di frequenza dei due personaggi è il pozzo di Lahai Roi. Presso di esso la madre di Ismaele, trova l'acqua per salvare il suo figlio. Essa era stata mandata via da Abramo, doveva andare in Egitto, ma, ad un certo punto fa una deviazione, si ferma al pozzo e lì non solo salva il suo figlio, ma riceve anche una benedizione per Ismaele. La scelta di Lahai Roi, non è casuale e, nel testo, gioca intorno al verbo ebraico, *ra'a, vedere. Agar è ormai disperata, quando vede la salvezza che gli si presenta vicina. Leggendo attentamente il testo, si avverte la presenza di un rituale di culto legato a tutta la vicenda.

Isacco, da parte sua, viene collegato direttamente alla località di Lahai Roi. Infatti, alla sera, presso questo luogo incontra la futura moglie, Rebecca, che era giunta col servo di Abramo. Il clan di Isacco quindi si trovava nel Neghev, in una zona vicina ad Har Karkom.

L'aspetto più interessante viene tuttavia dalla lettura del racconto del sacrificio di Isacco. In questo caso Abramo, per recarsi presso la montagna sacra, percorre tre giornate di cammino. Inoltre il nome Moria, che indica la montagna, è un'interpolazione del Libro delle Cronache, che colloca sul monte Moria il tempio di Salomone.

Se lasciamo il particolare della località, la montagna sacra, è in realtà il monte di Dio. Infatti tutto il racconto gioca sul verbo ebraico ra'a, letto sia come vedere che come provvedere. Isacco infatti chiede: « Chi provvede all'olocausto », inoltre Abramo « vede l'ariete » impigliato nel roveto. E' possibile affermare che originariamente il racconto raccontava di un viaggio di Abramo da Bersheva, luogo di residenza del suo clan, alla montagna sacra, in cui il centro del viaggio era la vista, dell'ariete immagine sacra proprio scolpita sulle rocce di Har Karkom. Si pone così una successione. Il pozzo di Lahai Roi, il luogo dove si trova un santuario e il figlio viene riscattato, Har Karkom, il luogo della visione, in cui, in una fase premosaica i primi gruppi israeliti avevano a che fare con le incisioni di questa località, verso la quale si dirigevano in un pellegrinaggio, dalla loro residenza del tempo di Abramo Bersheva.

ARTE PREISTORICA E MONDO ANTICO QUALE COMPARATISTICA? CONSIDERAZIONI METODOLOGICHE

BRUSA ZAPPELLINI Gabriella, Milan, Italy

*Noi non smetteremo di esplorare
E la fine di ogni nostra esplorazione
Sarà di arrivare là dove partimmo
E conoscere il posto per la prima volta...
T.S. Eliot, Little Gidding*

Premessa

Ogni segno tracciato intenzionalmente dall'uomo nella sua lunga storia, implica sempre un progetto più o meno consapevole. Comprenderlo è condizione essenziale per ricostruire il quadro di senso in cui anche le immagini del passato possono tornare a vivere.

Per quanto riguarda l'arte delle origini, questa comprensione è però destinata a muoversi su un terreno accidentato: nonostante la ricchezza straordinaria delle immagini parietali e rupestri di cui oggi la ricerca dispone, troppe tessere mancano al mosaico.

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

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

Ma esiste un ponte che consenta all'indagine di passare dal registro osservativo della descrizione dei *pittogrammi* a quello ermeneutico della comprensione dei *mitogrammi*?

A partire dalla fine del secolo scorso, la *comparatistica* ha svolto, come è noto, questa funzione e da allora molta acqua è passata sotto questo ponte.

Potremmo dire che, nel campo paleontologico, la ricerca comparata si è mossa sostanzialmente all'interno di due diversi orizzonti:

I) *l'orizzonte delle morfologie figurative*

II) *l'orizzonte delle forme socio-culturali.*

Nel primo caso la ricerca si è indirizzata:

a) all'individuazione degli elementi comuni d'organizzazione *grammaticale e sintattica* del linguaggio visivo di un medesimo contesto preistorico (ad esempio quello dei cacciatori arcaici);

b) alla ricostruzione della *dinamica di successione* degli stili, tesa a individuare gli elementi di permanenza e di transizione delle tipologie nei diversi contesti di sviluppo delle fasi preistoriche (cacciatori arcaici, cacciatori evoluti, pastori-allevatori, economia complessa);

c) all'analisi delle reciproche implicazione di questi due ambiti.

Nel secondo caso la ricerca ha mirato:

a) alla costruzione analogica del *quadro vivente* delle origini.

Si è fatto qui ampio ricorso al sapere etnologico al fine di organizzare -col soccorso di scenari "effettivamente osservabili"- un teatro della memoria per molti aspetti problematico ma denso di suggestioni. Per colmare i vuoti della preistoria, ciò che è stato per lo più gettato dalla comparatistica sull'altro piatto della bilancia è il mondo tribale, una realtà avvertita come più vicina ai modi di vita e di pensiero dei primordi rispetto alla nostra. Il "pensiero primitivo", rappresenta, infatti, ancora oggi il paradosso temporale di una sorta di presenza remota: è indubbiamente fuori dei tempi della preistoria ma, in un certo senso, è ancora fatto interno ai suoi ritmi.

Ora, questi due orizzonti d'indagine che strutturano due diverse modalità d'intendere la comparatistica, hanno conosciuto, nel nostro secolo, momenti di separazione conflittuale e momenti di integrazione.

Agli inizi degli anni Sessanta, nella fase aurea dello strutturalismo, Leroi-Gourhan, per esempio, ha preso in modo esplicito le distanze da un uso troppo disinvolto della comparatistica etnologica optando in maniera decisa per un lavoro d'analisi topografica di immagini e degli stili figurativi.

"Sarebbe facile colmare i vuoti con qualche frammento di etnografia, ma così non faremo che aggiungere ipotesi a certezze e l'uomo preistorico non avrebbe niente da guadagnare ammantandosi di ipotesi" 1)

Questa critica del grande studioso francese non era però rivolta alla comparatistica etnologica in quanto tale, ma piuttosto al suo uso arbitrario, teso a colmare "i vuoti" più che a raffrontare "i pieni".

Il quadro preistorico non sembra, infatti, necessitare di un "restauro integrativo", ma di un "restauro conservativo", che mantenga per noi il senso di un mondo tramontato il cui valore vitale è però ancora racchiuso nelle sue specifiche espressioni artistiche: la loro semantica sembra tanto più ricca quanto più la si viene scoprendo attraverso la loro sintassi.

La *querelle* non è dunque fra comparatistica etnologica e comparatistica morfologica quanto piuttosto fra comprensione e fraintendimento, cioè fra *comparazione* e *contaminazione*.

La conferma della necessità di una costante integrazione del registro semantico dell'etnologia col registro sintattico della ricerca morfologica viene oggi dagli studi di Emmanuel Anati che hanno enormemente ampliato il quadro di comprensione di scene dell'arte rupestre senza perdere mai di vista la specificità del suo linguaggio espressivo 2).

Se dunque la strada dell'integrazione d'orizzonti è una buona strada, i recenti studi antichistici sembrano poter ulteriormente ampliare questa modalità indagativa segnata accanto alle vecchie vie, anche nuovi tracciati.

La comparatistica etnologica negli ultimi anni ha portato, infatti, a interessanti novità anche sul piano dell'analisi delle culture antiche, evidenziando il peso dell'eredità "primitiva" fin dentro la stessa "eccezione" della classicità greca.

Pensiamo soltanto alla ripresa della lettura dei miti di morte e di rinascita in chiave di magia agricola volta a ricondurre le figure divine del *pantheon* mediterraneo ai riti sacrali dei paredri della Grande Dea egeo-anatolica e alle vicissitudini del mondo vegetale.

Eppure, i primi miti che l'uomo ha raccontato e i primi riti che ha celebrato nelle grotte in quella lunga fase in cui si sono costituite le matrici della nostra coscienza, con l'agricoltura non avevano nulla a che vedere.

È possibile che il mondo antico abbia conservato la memoria di queste più remote stratificazioni? E può una "genealogia" del discorso mitico condurci a ritroso dentro il passato del tempo, fino a raggiungere le fasi paleolitiche dei cacciatori arcaici?

Un raffronto comparato fra le culture antiche e le culture preistoriche presenta asimmetrie

culture antiche

culture paleolitiche e neolitiche

testi
reperti-----
reperti

Anche l'elemento apparentemente unitario costituito dai reperti è, in realtà, così diversificato da creare una sorta di barriera "comparatistica". Per intenderci, l'arte rupestre non appartiene, potremmo dire, né all'*agorà* né all'*acrópolis*.

Vi è però un punto su cui sembra possibile costruire un raccordo semantico: quello della presenza di alcune morfologie iconografiche che costituiscono una sorta di *continuum figurativo* che supera distanze temporali abissali.

Si tratta di immagini archetipe, nate nelle caverne degli antichi cacciatori arcaici e diventate, all'esposizione delle prime civiltà storiche, grandi illustrazioni di miti.

Pensiamo soltanto al "Signore degli animali" che danza immerso nel sortilegio zoomorfo della grotta di Les Trois Frères. Lo ritroviamo sui sigilli sumerici, nell'arte egizia, nei templi greci, sui capitelli delle cattedrali medioevali, nei nostri incubi moderni...

Da dove vengono queste immagini? Qual è il fondamento della loro straordinaria permanenza nell'immaginario collettivo?

Personalmente ritengo che sia una scena vissuta con particolare intensità emotiva ad aver prodotto la matrice visiva da cui queste prime esperienze grafiche hanno tratto le loro fonti di ispirazione, espressioni che hanno riversato quest'emotività all'interno di contenitori formali pulsanti di energia. Si tratta, in questi casi, dell'emergenza di codici iconografici destinati a permanere nelle espressioni delle più diverse culture, e che possono forse, più di altre testimonianze, fornire la chiave di accesso alla coscienza originaria e alle sue strutture concettuali.

Il senso di queste immagini può mutare nel tempo anche in modo rilevante, ma il campo di queste mutazioni sembra, potremmo quasi dire, delimitato dai caratteri emozionali dell'esperienza che ne ha strutturato la prima definizione.

L'angoscia della morte, ad esempio, o la paura della castrazione, o ancora il desiderio irrinunciabile e irrealizzabile di un pieno appagamento sessuale, pur articolandosi nella storia figurativa attraverso linguaggi diversi, hanno teso a modularsi sui medesimi paradigmi iconografici.

Nel secolo scorso, la linguistica ci ha insegnato che le radici delle parole migrano e che noi possiamo seguirne gli spostamenti. Nel nostro secolo, la genetica ci dice che anche i geni migrano e che, rintracciando in laboratorio i loro percorsi, è possibile ricostruire il quadro degli spostamenti delle popolazioni.

Ora possiamo pensare che anche le immagini, almeno alcune di esse, abbiano compiuto nel tempo lunghe migrazioni di cui possiamo individuare le tappe più significative. Che in questi spostamenti il loro significato si sia, in parte, perduto o abbia dovuto piegarsi a esigenze espressive diverse, è fuor di dubbio.

La mia ipotesi è però che l'area, pur amplissima di oscillazione di senso espressa attraverso i medesimi schemi iconografici sia segnata e quasi circoscritta dal campo emotivo originario delimitato dalla mano dell'uomo nel momento magico del primo sgorgare delle forme.

Se questo è vero, anche i miti antichi e le loro "illustrazioni" possono aiutarci a decifrare l'arte preistorica.

Alla luce di queste premesse, vorrei fare qui due esempi pratici:

l'esempio

Animali cornigeri e misteri del cielo.

Partiamo da un dato di fatto acquisito: la centralità del cavallo e del bisonte nel linguaggio figurativo paleolitico. Che il bisonte rappresenti la femminilità e il cavallo la

mascolinità ha creato però forti perplessità anche per quanto riguarda la stessa simbologia magdaleniana.

Laming-Emperaire ha, a questo proposito, suggerito di mantenere l'impostazione interpretativa di Leroi-Gourhan, rovesciandola però di segno: al cavallo spetterebbe il ruolo femminile, mentre al bisonte quello maschile.

Personalmente condivido questo rovesciamento. O meglio, lo condivido per quanto riguarda la simbologia del cavallo.

Non può non colpire, infatti, un'analogia morfologica già ben sottolineata da Nougier che non poteva certamente sfuggire ai cacciatori arcaici: le impronte che i cavalli lasciano sul terreno sono molto simili, addirittura identiche, alle rappresentazioni schematiche della vulva femminile che troviamo dipinte sulle pareti delle grotte.

"In quanto ippologi esperti - scrive Louis-René Nougier - i cacciatori preistorici, grandi cacciatori di renne, bisonti e cavalli, non potevano non conoscere la morfologia e l'impronta dell'animale cui davano la caccia. (...) Il "fettone", con i due avvallamenti laterali e il profondo solco che sta per la lacuna mediana, è perfettamente raffigurato. Il raffronto fra queste incisioni rupestri e l'impronta di un cavallo è sorprendente.

Le deduzioni che ne conseguono sono di grande importanza. Ai graffiti della vulva, simbolo della donna e della sua fecondità, vanno accostate alcune incisioni, perfettamente sincrone alle prime, dello zoccolo di cavallo, con la "suola" e il "fettone". Tali incisioni ricoprono le stesse rocce e sono eseguite con la stessa tecnica. L'accostamento tra il cavallo e la donna è da considerarsi come una tappa fondamentale nella storia dell'uomo e l'accostamento ha inizio intorno a 30.000 anni prima della nostra era" 3).

Ora, se il cavallo può essere "centrale" in quanto vivente che nel suo procedere lascia sul terreno segni che rimandano al mistero del corpo femminile -mistero che ne giustificherebbe *in toto* l'eccezionalità- per quanto riguarda il bisonte, la sua importanza legata alla simbologia della mascolinità sembra però più problematica.

La valenza mitica non solo del bisonte, ma in generale degli animali con le corna, è, del resto, rilevantissima anche in tutto il contesto neolitico e nell'età protostorica e storica.

Su questo punto, io credo che sia avvenuta nel corso del tempo una sorta di *diaspora semantica*. Se alle origini un solo animale, in questo caso il bisonte - o l'uro suo equivalente arcaico- assommava in sé diverse caratteristiche soprannaturali che ne determinavano la fisionomia portentosa, col passare del tempo questi attributi sono venuti via via a disperdersi su animali diversi che presentano tipologie simili (ad esempio sugli animali cornigeri).

Come per il cavallo, l'isomorfismo della sua orma con la vulva doveva far galoppare la fantasia dei nostri progenitori, allo stesso modo, anche per il bisonte-uro dovevano valere suggestioni isomorfe che lo "sovradeterminavano", come si direbbe oggi nel linguaggio della psicoanalisi.

Sul piano visivo, vi è, in effetti, un elemento isomorfo che potrebbe essere stato determinante: le corna hanno la forma della grande falce celeste. Va però ricordato che l'animale cornigero, nell'immaginario mitico antico, non è associato solo alla luna, ma anche alle stelle e, in alcuni casi, allo stesso sole.

Personalmente ritengo, anche alla luce delle valenze cosmiche che le culture arcaiche costantemente assegnano, ad esempio, ai tori e ai bufali, che l'origine del simbolismo analogico di questi animali non sia tanto di natura visiva, quanto piuttosto di natura auditiva che si tratti cioè non di un "isomorfismo percettivo", ma, almeno alle origini, di una sorta di "consonanza acustica".

La stessa, indubbia importanza delle corna e della loro connessione col crescente lunare potrebbe essere un elemento derivato e successivo che, in ogni caso, ne riconfermerebbe il carattere sostanzialmente uranico e astrale 4).

Se il cavallo è il vivente che marca il terreno con un segno femminile che rinvia a

mistero della vita e della morte degli esseri animati, il toro, col suo muggito potente e terrificante, sembra contenere in sé la potenza atmosferica, segno del vitalismo scatenato della natura, che rimanda ai misteri della vita e della morte del cielo.

Non è forse un caso che il termine sanscrito "ra" designi nello stesso tempo il toro, la terra e il frastuono. Se l'orma del cavallo è legata ai misteri del corpo femminile, il muggito dei bovidi è indubbiamente connesso ai misteri del cielo, del mare e della terra, all'uragano e al tuono che scuotono i pascoli celesti e al boato terribile che si solleva dall'oceano in tempesta.

È interessante qui rilevare la fisionomia per lo più taurocefala che vengono ad assumere nell'antichità anche le divinità dei fiumi e dei mari, cioè delle grandi masse d'acqua che provengono dal cielo. Le rappresentazioni greche e romane di Achelao, dio fluviale, ce lo mostrano quasi sempre in posizione frontale, come una sorta di maschera taurina cornigera. Anche il Tevere romano è un dio cornigero così come Oceano greco è taurocefalo. Lo stesso tridente di Poseidone doveva, alle origini, essere più probabilmente un tricorno. Come terribile e taurina è la furia dei mari, allo stesso modo terribile e taurina è la furia del cielo. Indra, il dio vedico dei fulmini è chiamato "il toro della terra" mentre ricorrente è la metamorfosi taurina di Zeus l'*altitonante*, sposo di Era dagli occhi bovini, dio che predilige, peraltro, nei suoi accoppiamenti, mostrarsi sotto forma di toro: *sub specie* taumomorfa rapisce Europa, si unisce con Antiope e cerca di violare Demetra.

Un discorso analogo anche vale nel *pántheon* ittita, dove il dio dell'uragano Tarhunna è costantemente associato al toro. Le rappresentazioni ce lo mostrano mentre stringe nelle mani i fulmini, ritto in piedi su due tori, Seris e Hurri, per lo più interpretati come suoi figli.

In India, ancora nel primo secolo d. C., una moneta, fatta coniare da Kadphise II, rappresentava Sciva-Rudra, il vedico dio "Urlatore", padre dei "Rutilanti" del cielo in tempesta, accompagnato dal "simbolo esplicativo" del Toro Nandin.

Roland Dufrenne, in un'interessante analisi delle incisioni rupestri del monte Bego alla luce delle mitologie indo-europee, ha rilevato un gran numero di corna a forma di zigzag che sembrano rimandare al fulmine 5).

Ancora in età tardo-antica le rappresentazioni di Giove Dolicheno ci mostrano il dio nel suo aspetto uranico che regge la folgore a zigzag e l'ascia bipenne in piedi su un toro.

Anche nelle mitologie non indo-europee il toro viene ad assumere la medesima valenza cosmica.

Il dio di Canan, Baal, signore della folgore e della pioggia, è un dio-toro, figlio del dio toro El e sposo della sacra vacca Anat. Enlil, il dio dei venti e degli uragani, la grande divinità sumerica dei fenomeni atmosferici, è chiamato "dio dal corno", sposo della divina vacca Nigalla. In Siria e nelle zone del nord della Mesopotamia, si venerava Adad, dio delle tempeste costantemente associato al toro tanto che il tuono era chiamato "muggito di Adad".

A Babilonia il sacerdote di Ea aveva un tamburo di bronzo, il *lilissu*, ricoperto di una pelle di toro nero: battendovi sopra stabiliva un contatto diretto col cielo. In Egitto, a Copto, Min, il dio del fulmine e della fecondità, è sposo della divina vacca Hator, mentre già nel Regno Antico, teste di toro fittili erano decorate con simbologie astrali. Una paletta d'ardesia proveniente da El-Gerzeh, raffigura in maniera schematica un bucranio contornato di stelle. Secondo Wainwright, si tratterebbe dell'aspetto cosmico della dea Hator, spesso rappresentata come vacca sacra, ad esempio sul sarcofago della sacerdotessa di Ammon della XXI dinastia. Il suo stesso nome, per altro, ha un'immediata connessione con la volta celeste, in quanto significa "casa di Horo" (*Hat-Hor*), cioè del Falcone solare. Anche Iside viene, in alcuni casi, rappresentata con la testa di vacca che regge le corna del crescente lunare.

Restiamo in Africa.

Nelle immagini rupestri neolitiche dell'Atlante sahariano e nelle incisioni del Fezzan, numerose sono le figure di bovidi che recano fra le corna i simboli del sole, della luna e delle

stelle. Spostandoci verso oriente, dalla Siria fino alla Valle dell'Indo il paradigma è destinato a riproporsi costantemente. La bella testa di toro in rame di Ur della fine del IV millennio è un esempio, in fronte la mezzaluna.

Da dove viene questa simbologia? È possibile scendere a ritroso nel tempo alla ricerca delle sue origini più remote?

Suggestivo, a questo proposito, potrebbe essere il raffronto fra le decorazioni che troviamo su due ossa incise del Paleolitico superiore provenienti una da Les Eyzies in Dordogna e l'altra dalla penisola scandinava.

Sul frammento di Les Eyzies sono incisi otto antropomorfi che sembrano recarsi in processione verso un grande bisonte posto sulla destra (Figura I). Gli antropomorfi sono contrassegnati da un segno a "bâtonnet" che potrebbe però indicare anche una sorta di zagaglia biforcuta che gli officianti recano sulle spalle. In alto e sulla destra appaiono questi "segni arboriformi" di difficile decifrazione. Per alcuni si tratterebbe della rappresentazione di grandi falò.

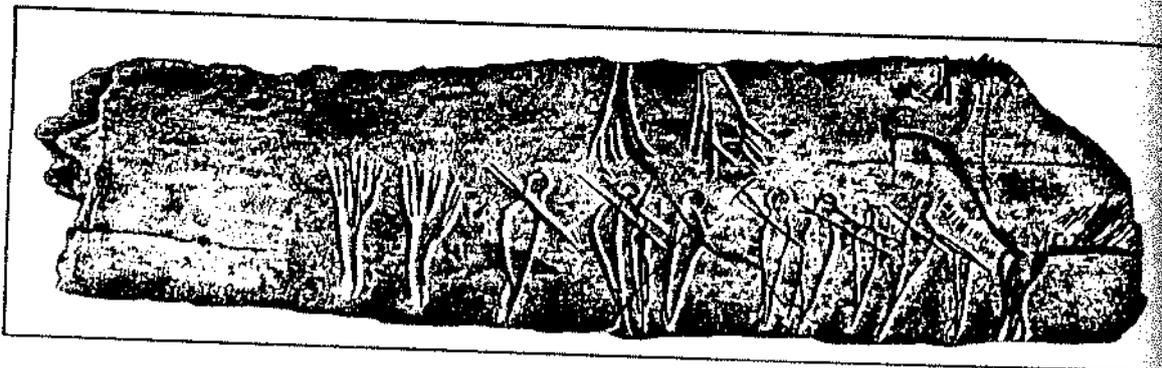


Figura I

Molto più a nord, dalle zone scandinave dello Zeeland è stato rinvenuto un metapodio di uro inciso e oggi conservato al Museo Nazionale di Copenaghen (Figura II). Anche in questo caso, una serie di figure antropomorfe sembra recarsi in processione verso una sorta di presenza numinosa posta a destra.



Metapodio di un uro con figure che assistono a una scena misteriosa, da Ryemarksgaard nello Zeeland. Copenaghen, Nationalmuseet.

Figura II

Non troviamo qui però un essere zoomorfo, come nel caso del frammento francese, ma un segno a *zigzag* ripetuto tre volte in verticale, un segno che potrebbe indicare un fulmine, ma anche dell'acqua corrente. La particolare iconografia di questo motivo geometrico rende però assai più convincente l'ipotesi della folgore.

Del resto, la valenza simbolica della verticalità a *zigzag* reiterata tre volte come rappresentazione del fulmine tende a riproporsi pressoché identica nel corso del tempo fino a presentarsi in età storica come illustrazione esplicita degli attributi degli dèi uranici.

Basti pensare al dio ittita (e hurrita) dell'uragano Teshup raffigurato mentre regge nella mano sinistra un fascio di folgori (Figura III).



Figura III

Ma torniamo alle due incisioni paleolitiche.

Si tratta forse della visualizzazione del medesimo rito o di due versioni iconografiche dello stesso mito in cui, in un caso l'essere zoomorfo che rappresenta il cielo tonante raffigurato in modo naturalistico, nell'altro è sostituito dalla sua schematizzazione simbolica?

Questa domanda è destinata a non trovare alcuna risposta certa, ma l'ipotesi che essa adombra potrebbe portare un elemento iconografico in più a sostegno della valenza cosmica dei grandi zoomorfi cornigeri.

Potremmo pensare che, se inizialmente le figure di uri e bisonti delle grotte erano immediatamente associate alla potenza atmosferica, con lo scorrere del tempo si rese necessario illustrare con un segno delucidativo il loro significato, un segno che alla fine venne ad assumere un carattere dominante, escludendo la stessa rappresentazione animalista.

Secondo Frobenius si tratterebbe di un percorso immanente a ogni sviluppo culturale:

"Se il primo stadio produce figure senza illustrazione e nel secondo l'interpretazione è chiarita da illustrazioni accessorie, nel terzo l'aggiunta dell'illustrazione deve diventare la cosa principale, svincolarsi e prendere il posto della figura, che ora viene omessa" 6).

In ogni caso, è nel primo stadio, caratterizzato secondo lo studioso tedesco da un atteggiamento di commozione simpatetica nei confronti dei fenomeni naturali, che si viene a costituire il significato più profondo e intuitivo delle figure mitiche destinato poi a permanere nelle migrazioni iconografiche e simboliche successive, pur caricato di significati aggiuntivi.

"L'idea, che prima si librava in una sua vita indipendente, esige poi di essere ancorata e fissata" 7).

Il esempio.

Del toro selvaggio, del serpente e dell'aquila.

Nell'antico poema delle imprese di Etana, *Ala isiru* (*La città che (gli dèi) tracciarono* dall'incipit del testo, si narra del pastore-re di Kish che sale al cielo per trovare, come Gilgamesh nel suo viaggio da Utnahpistim, la pianta della vita.

Il racconto di Etana, così come noi lo conosciamo dalle tavolette giunte in tre diverse redazioni - una paleo-babilonese, una medio-assira e una neo-assira - è una probabile rielaborazione di miti diversi, "assemblati" in un periodo relativamente tardo rispetto alla loro originaria ideazione. Se, come ci insegna Propp, ciò che conta nell'analisi morfologica di un mito non sono tanto i personaggi quanto le strutture elementari che presiedono all'azione, quattro sono, potremmo dire, i nuclei argomentativi forti che entrano in gioco in questa collazione:

- a) Il tema dell'amicizia-conflittualità fra l'aquila e il serpente

L'aquila la sua bocca aprì e (al serpente disse):

*Vieni, amicizia facciamo noi,
siamo amici, io e tu!"*

- b) Il tema del serpente nascosto dentro la carcassa di un toro selvaggio

*arrivò il serpente sul toro selvaggio,
aprì il suo interno, il suo stomaco lacerò
dimora mise nel suo stomaco*

- c) il tema del viaggio cosmico sulle ali di un uccello verso le case degli dèi alla ricerca dell'albero della procreazione

*Vieni, che io ti innalzi al cielo di Anu;
sul mio petto metti il tuo petto
sulla penna delle mie ali metti le tue avambraccia
sulle mie ali metti le tue braccia*

d) Il tema, a nostro avviso più tardo, della caduta nell'Oceano di Etana (assimilabile al mito di Icaro).

Centriamo la nostra attenzione sui due temi centrali (b-c), entrambi connessi al motivo della morte e della rinascita. Vi è un serpente nascosto nella carcassa di un toro selvatico e un viaggio cosmico sul dorso di un uccello.

Dunque: *il toro selvatico, il serpente (nascosto dentro il toro), l'uccello...*

Questi animali li ritroviamo nel pozzo di Lascaux.

Il bufalo perde le viscere? È la prima rappresentazione di un labirinto o quella di un serpente nascosto?

Il mito di Etana ci indica forse la strada a ritroso verso la decifrazione di questo enigma? O siamo dinanzi alla variante mitica e protostorica di una potente matrice unitaria dell'immaginario collettivo?

Non è possibile dare una risposta, anche se nel pozzo paleolitico, come nel racconto assiro-babilonense di Etana, non solo è presente un bovide, con evidenziate le viscere serpentiformi, ma appare anche lo stendardo di un uccello, cioè di un essere zoomorfo che col suo volo può collegare il mondo della terra al mondo degli spiriti celesti.

Nel mito mesopotamico la figura dell'uccello divino è fondamentale nello sviluppo della macchina narrativa.

Il viaggio del re-pastore sull'aquila nell'aldilà non può non evocare i grandi voli estatici degli sciamani delle antiche culture eurasiatiche.

Etana trova l'aquila dentro una buca, così come l'uomo uccello paleolitico, col suo "stendardo" ornitomorfo sono custoditi nella cavità del pozzo della grande grotta magdaleniana.

Saremmo dunque dinanzi a connessioni analogiche sorprendenti? Forse.

Tutto questo non significa però, in alcun modo, che l'immagine del pozzo di Lascaux possa effettivamente costituire l'illustrazione *ante litteram* del mito assiro-babilonense.

Questa sarebbe una conclusione arbitraria, frutto di una comparatistica scriteriata messa in campo "per riempire i vuoti".

Probabilmente le figure della grotta vanno relazionate, seguendo l'analisi di Emmanuel Anati, a un mito legato all'accoppiamento e alla fertilità 9).

Ciò che qui si sostiene è che un'immagine così complessa e significativa, l'unica "narrativa" del contesto paleolitico, possa aver "migrato" nelle successive culture modificando le sue valenze simboliche, ma mantenendo, pur in un quadro esplicativo mutato, alcune connessioni di senso forti e sostanziali (Il tema del volo estatico dello sciamano/ il sacro mistero della morte e della rinascita /la connessione con la sessualità).

Del resto, l'associazione animale cornigero-volatile è presente, ancora in area gallica, sul pilastro dei Nautes parigini. Il bassorilievo, alto poco più di un metro, e conservato ora al museo di Cluny di Parigi rappresenta un toro tra gli alberi.

Sulla sua groppa sono scolpite due gru mentre una terza è appollaiata fra le sue corna. Una scritta latina ribadisce il senso dell'immagine: *Tarvos Trigaranus* (Toro dalle tre gru). Anche una leggenda celtica narra dell'eroe irlandese Chuculainn che insegue un toro divino mentre alcune dee, sotto l'aspetto di cornacchie avvertono l'animale del pericolo. Ritornando in Mesopotamia, su alcuni sigilli a forma cilindrica è incisa un'aquila appollaiata su un toro mentre è ricorrente, sempre in questa area, in tutto il III millennio a.C., l'immagine simbolica

del Toro che pascola fra i boschi e viene aggredito dall'Aquila leontocefala della tempesta, la connessione poi delle viscere-labirinto con l'essere cornigero e i volatili è presente, come è noto, a Naquane e ricorre in altri siti rupestri. Ancora più sorprendente è forse la rappresentazione rupestre indiana di Sujanpura, nella valle del fiume Chambal, probabilmente riferibile all'età del Bronzo, che mostra una corona di sette bucrani e un antropomorfo inteso a un motivo a labirinto. Accanto è rappresentata una danza rituale che sembra avere stretta relazione con un bovide vicino dalle lunghe corna.

A Creta, nell'isola magica degli dèi mediterranei, dentro le viscere di un serpente labirintico, un essere cornigero è ucciso da un giovane eroe che celebra la sua vittoria con una danza rituale delle gru.

C'è forse un legame misterioso, tenace e sotterraneo fra tutto questo?

Note

- 1) André Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*, 1964; trad. it., *Le religioni della preistoria*, Adelphi Edizioni, Milano 1993, p.93.
- 2) Emmanuel Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano 1988.
- 3) Louis-René Nougier, *L'Art préhistorique*, 1966, Paris; trad. it. (nella edizione aggiornata, già UTET), *La Preistoria*, TEA, Milano 1994; p.71.
- 4) I caratteri del bisonte lanoso e dell'uro dei cacciatori arcaici saranno, ad esempio, ereditati dalle culture che passano dalla pastorizia e all'agricoltura, dal toro e dal bufalo, ma anche dall'ariete e, in alcuni casi, dallo stambecco, accomunati dalla prerogativa rilevante delle corna, un aspetto che sembra legare tutti questi animali al ciclo lunare e dunque allo sviluppo dell'energia cosmica e alla fecondità. Assai rilevanti, in questo senso, sono gli studi di Rosetta Bastoni Brioschi sulla simbologia dello stambecco, studi condotti attraverso un'analisi molto accurata a largo raggio delle testimonianze iconografiche presenti sulle ceramiche decorate del periodo predinastico in Egitto come sui graffiti rupestri di Har Karkom, sugli stendardi siriaci come sui cilindri di Sinai e sulle ceramiche di Hacilar del Calcolitico Antico. Nell'ampia fascia che dal Nilo giunge fino ai Monti Zagros, lo stambecco appare in costante relazione col dio-Luna, quella divinità che nel *pantheon* mesopotamico è chiamata, con un termine accadico, Sin, il dio padre di Shamasch il Sole e di Istar il pianeta Venere. "Il simbolo del dio-Luna - scrive Rosetta Bastoni Brioschi - è il crescente, segno di energia e dell'eterno divenire, graficamente espresso sulle antiche ceramiche, con la falce lunare, vista anche nelle corna di animali che a loro volta sono simboli di fecondità e rigenerazione, come toro, ariete e stambecco. Sulle ceramiche e sui sigilli, lo stambecco è spesso raffigurato di fronte all'albero sacro, simbolo della nuova vita". Rosetta Bastoni Brioschi, *Arte rupestre: Har Karkom e il Dio Sin*, in *Har Karkom e il Monte Sinai: archeologia e mito*, Atti del Congresso di Studi - Associazione Lombarda archeologica, Milano gennaio 1997; pp 25-34. Un discorso a sé meriterebbe invece la vicinanza "isomorfa" del bucranio del toro con le "trombe di Faloppa".
- 5) Roland Dufrenoy, *La Vallée des Merveilles et les Mythologies indo-européennes*, Edizioni del Centro Studi Preistorici, Capo di Ponte, Brescia 1997.
- 6) Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zürich 1910; trad. it. *Storia della civiltà africana*, Einaudi, Torino 1950, p.178.
- 7) Leo Frobenius, op.cit. p.177.
- 8) Claudio Saporetti, *Etana*, Sellerio editore, Palermo 1990. (traduzione con testo a fronte del *Poema di Etana* sulle tavolette cuneiformi riportate in appendice).
- 9) Emmanuel Anati, *Verso una nuova lettura dell'arte preistorica*, in "Le Scienze" edizione italiana "Scientific American", n.354, febbraio 1998; pp.50-59.

DECIFRARE O RICONOSCERSI

CALEGARI Giulio, Milan, Italy

E' sempre la solita storia. Quando devo decifrare qualsiasi rappresentazione il cui vero significato è nascosto e richiede, per essere compreso, un lavoro di decodificazione, io non ci sono.

In particolar modo quando si tratta di arte preistorica o tribale, non ci sono.

È come se il tentativo di avvicinarmi a queste manifestazioni con strumenti logico - decriptativi, in realtà mi allontanasse sempre più da ciò che voglio capire. Non tanto dalle immagini che voglio cogliere, mi par di allontanarmi, quanto dal senso stesso della questione.

Sia ben inteso, io non rifiuto l'approccio analitico o strutturale, l'osservazione minuta del particolare o dell'insieme, la descrizione "stilistica" o il confronto, l'enucleazione del tema o dell'attributo; sono tutti ottimi esercizi per muovere lo sguardo da molte angolazioni.

Sono pratiche con le quali è possibile costruire modelli di lettura per descrivere le manifestazioni; modelli che, a loro volta, necessitano di un codice decifrativo, ma che in qualche modo permettono di comprendere alcuni aspetti dell'arte "lontana" od almeno di rifletterci sopra e metterla in ordine. Forse è proprio con strumenti rigorosi che si potranno decifrare le immagini dei primi artisti.

A volte ho pensato di invidiare chi fa uso di queste pratiche così "scientifiche".

Non è bello occuparsi di arte preistorica e poi, come dicevo, dichiarare la propria assenza.

Ma cosa devo fare se una spiegazione credibile, denotativa di qualsiasi immagine d'arte preistorica mi lascia, come dire, a bocca asciutta?

Ogni presunta soluzione mi priva degli infiniti significati ermetici che si posson cogliere nell'enigma come risposte aperte, in divenire, non soluzione statica ed univoca.

Darò dunque un diverso senso all'invito a decifrare le immagini e, visto che di professione mi occupo di arte estrema, cercherò di affrontare un percorso pericoloso.

Del resto è proprio dell'arte il coinvolgere nell'esperienza, e ciò non va confuso con la semplice comunicazione di un messaggio.

In questa esplorazione il mio compagno di cordata mi chiede di rimanere anonimo.

Credo lo faccia anche per coprirmi le spalle da attacchi inaspettati.

È lui però che inizia ad aprire la strada sulla parete friabile di Sullum Ba'atti, in Eritrea, tra innumerevoli bovidi, citando dal Rg Veda.

"Ci sono preghiere che muggiscono...

energia prodotta da una vibrazione conferita al suono a mezzo della voce...

parola sacra, che fa vibrare come un'onda vorticoso quello che gli inni illustrano assimilando la parola ad un flutto messo in movimento, o all'immagine di vacche che fanno vibrare la parola veloce..."

la parete dipinta è un'infinità di muggiti, come tuoni di diverso tratto e colore.

Di ocre. Rosse soprattutto.

Così è anche ad Ismelè, a Zebàn Abùr, a Ba'atti Sullum dove i vitelli succhiano.

È a Zebàn Abùr Onà Libanòs II, dove i bovini danzano e si alzano su "due piedi" come muggissero al cielo.

AUM.

Espressione del respiro, interpretazione dell'universo.

Sullum Ba'atti, Addì Qansà, Ba'atti Sullum ... il suono appartiene al segno e tutto, intorno, invita a cogliere nella roccia un'idea musicale.

L'itinerario iniziatico conduce al recupero del luogo teatrale che assorbe ed amplifica le voci, le raccoglie e lascia che si depositino in anfratti: angoli giusti per la sedimentazione.

favorevoli alla germinazione. I gesti e gli oggetti si trasformano in linguaggio, sostituendo la parola. Noi ci accosteremo a queste pitture accompagnati dalla voce di Sarastro, nel Flauto Magico di Wolfgang Amadeus Mozart. Sempre con un occhio nelle grotte eritree, da medesime immagini sono ripetute molte e molte volte. Il mio compagno di esplorazione, che chiamiamo l' "Anonimo Padovano", mi fa notare che l'artista sciamano apre volutamente alla ripetizione, introducendo una funzione di restituzione che assegna un senso nuovo a ciò che è stato e mi ricorda che anche Paul Klee ci invitava a dimorare nel cuore della creazione. Non è facile però districare le figure sulla parete; è come alla nascita, quando un mondo sconosciuto e quindi non riconoscibile impressiona la retina e gli stimoli visivi, come quelli acustici, sono sicuramente caotici. Nel nostro caso poi, gli artisti iniziatori che ci hanno lasciato le immagini di cui ci stiamo occupando, sono scomparsi da molto, molto tempo.

E. Zolla ci ricorda il semplice suggerimento di Coomaraswamy: un motivo mitico o un capolavoro diventano chiari soltanto sentendone la corrispondenza con una propria esperienza interiore.

Lo sapevo che il processo era pericoloso.

Chiediamo aiuto a Gustav Mahler, alla sua sesta sinfonia in la minore, carica di motivi alpestri e di simbolismo, quasi come nei quadri di Segantini.

Riconoscersi dunque! Anche se ci si è persi.

LA FARFALLA, SIMBOLO DI MORTE, TRASFIGURAZIONE E RITORNO ALLA COSTELLAZIONE-GENERATRICE NELLE TRADIZIONI DEL VECCHIO E DEL NUOVO MONDO

CALZOLARI Enrico & GORI Davide, La Spezia, Italy

Premessa

L'occasione allo studio dell'immagine della farfalla è emersa durante gli studi di archeoastronomia nel promontorio del Caprione. Studiando gli allineamenti di un *Quadrilithon* (termine di nuova coniazione, derivante da un *trilithon* completato in basso da una grande pietra, posta trasversalmente ai due ortostati, atta a modellare figure di luce, quale primo rudimentale archetipo del nostro proiettore per diapositive) è stata osservata una figura di luce dorata. Dell'esistenza di questo fenomeno è stata fatta comunicazione al Third Annual Meeting della E.A.A. (European Association of Archeologists, Ravenna, settembre 1997). La figura di luce allora presentata, sia nella comunicazione sia nel poster, era stata interpretata come una "M" di luce, e quindi era stata assimilata all'ideogramma della costellazione Cassiopea, facendo così rientrare il fenomeno nel campo esclusivo della archeoastronomia.

Era infatti avvenuto che nei giorni in cui è possibile effettuare l'osservazione del fenomeno (tre giorni prima e tre giorni dopo il solstizio d'estate) vi fosse tempo atmosferico perturbato, con banchi di nubi sulla Provenza, che impedivano la formazione della parte bassa dell'immagine, lasciandola sfumata. Le osservazioni compiute nel successivo periodo solstiziale hanno invece permesso di rilevare l'immagine di luce completa, ed è stato così possibile mostrare *nel Valcamonica Symposium 1998* l'immagine della farfalla di luce dorata, nel contesto della comunicazione a tema: "*L'impronta della costellazione Cassiopea nel Caprione*".

L'immagine è stata quindi mostrata al Convegno di Isernia dell'aprile 1999 su "*Preistoria e musei in Europa*". In quell'occasione l'archeologo rumeno Gheorghe Lazarovici, dopo aver visto la proiezione della farfalla (*fig. 1*) ci ha mostrato l'immagine del santuario neolitico di Parta (*fig. 2*) in cui, nella parete posta ad ovest, esiste una apertura circolare che proietta la luce verso la parete opposta, ove sono posti gli altari con le teste di toro, ravvisando in ciò una identità di applicazione di liturgia della "penetrazione della luce" (Lazarovici G., 1998). L'immagine della farfalla è stata quindi presentata alla "*Oxford VI & SEAC 99 Conference on Astronomy and Cultural Diversity*" che si tenuta dal 21 al 29 giugno alle Isole Canarie.

L'immagine della farfalla è inserita nel contesto degli studi di archeoastronomia che interessano il promontorio del Caprione (etimologia dalla voce osco-umbra *kaprum* = il capro espiatorio) posto nella Liguria orientale, di fronte alle Alpi Apuane. Entrambi questi siti hanno messo in luce la presenza del culto della costellazione-generatrice Cassiopea, in quanto il Gruppo Archeologico Pisano ha recentemente scoperto nel Monte Sagro (etimologia latina da *sacrum*) una figura di Cassiopea formata da cinque coppelle (Pagina WEB, 1997).

Il contesto di inserimento è stato quindi quello della tradizione sciamanica del Neolitico europeo.

L'immagine della farfalla nel contesto del Neolitico europeo

L'inserimento dell'immagine della farfalla nel contesto del Neolitico europeo è avvenuto a seguito dell'analisi della statuetta riportata alla luce nel villaggio neolitico di Passo di Corvo (Foggia) datata 5 500 +/- 200 anni a.C.; di questa statuetta hanno scritto Santo Tiné (1983) e Marija Gimbutas (1990). La statuetta rappresenta una sciamana in stato di trance, con berretto

di tipo caucasico, collana, occhi socchiusi in atteggiamento ieratico, traccia di ocre rossa sotto una narice. Sotto i due seni sono rappresentate due immagini a zig-zag e due figure formate da due triangoli opposti.

E' interessante effettuare una analisi comparata di come i due studiosi hanno interpretato il reperto:

- a) Gimbutas indica che la statuetta indossa una maschera;
- b) Gimbutas riconosce la M come segno derivante dal geroglifico egiziano *mu*, che significa acqua;
- c) Gimbutas riconosce la farfalla, come simbolo di rigenerazione;
- d) Tiné riconosce che la statuetta ha un segno di ocre rossa sotto la narice e deduce che tutta la statuetta sia stata ricoperta originariamente di quel colore;
- e) Tiné riconosce nella statuetta una divinità femminile, forse la Dea Madre, o forse che sia stata una statuetta ad essa dedicata;
- g) Tiné riconosce nei segni a zig-zag delle bisce d'acqua;
- h) Tiné riconosce che il personaggio è in un atteggiamento ieratico.

Per addivenire ad una lettura completa del reperto, utile per meglio collocare la figura della farfalla nel suo contesto cosmogonico, è necessario tenere presente:

- 1) che la traccia di ocre rossa sotto la narice sta a significare la perdita di sangue dello sciamano in stato di trance (*Solomon A., 1997*) (*Leroi-Gourhan A., 1970*);
- 2) che le due figure a zig-zag non sono simmetriche, ma hanno un lato più lungo dell'altro e quindi non possono esser lette alla stregua delle altre figure che Marija Gimbutas mostra nel suo libro, e cioè come segno di acqua;
- 3) che le due figure hanno un lato più lungo dell'altro, come la costellazione Cassiopea, ed inoltre sono speculari, come la costellazione Cassiopea, che nel suo movimento nel cielo muta conformazione da M a W;
- 4) che nella cosmogonia sciamanica il significato che Marija Gimbutas attribuisce alla farfalla, simbolo di rigenerazione, ha bisogno di essere completato con l'elemento della costellazione-generatrice degli spiriti umani, in quanto gli essere umani sono "relativi alle creature del cielo" (*Rappengluck M., 1998*).

Lo studioso spezzino Davide Bellatalla che ha compiuto molti viaggi ed ha soggiornato a lungo nella tribù degli Aghin-Buriati conferma ancora oggi il permanere di questa cosmogonia. L'uomo ha da sempre cercato di comprendere il mondo che lo circonda ed ha costruito astrazioni capaci di collegare tutti gli aspetti della realtà. Il tema biunivoco Morte-Resurrezione appartiene alla visione dualistica della realtà che si può cogliere nelle seguenti osservazioni: luce-tenebre, maschio-femmina, sole-luna, sorgere-tramonto, stasi-movimento, grande-piccolo, i due occhi, le due orecchie, le due mani, i due seni, le due braccia, i due glutei, le due gambe, le due narici ecc.).

Da ciò emerge chiara l'importanza del concetto dualismo-specularità e quindi l'uso di immagini speculari nella statuetta assume un significato sciamanico profondo. Sull'attribuzione alla figura della farfalla del significato di rigenerazione, di trasformazione, o meglio dello spirito che trasmigra verso la costellazione-generatrice, concorda anche lo studioso inglese Peg Streep, il quale scrive: "*Marija Gimbutas holds that the butterfly is the embodiment of the principle of Transformation*" (*Streep P., 1994*). L'autore individua l'immagine della farfalla nella civiltà di Catal Huyuk, sito della Anatolia fiorente dall'VIII al VII millennio a.C., ove la Dea Madre è rappresentata in pitture parietali con combinazioni di crisalidi, farfalle e mani umane. Egli individua ancora l'immagine della farfalla a Knossos (Creta) ove la Dea Madre è rappresentata, nella sua epifania di Dea della Rigenerazione, da una farfalla che sorge da un toro sacrificato (*the butterfly that rises from the body of the*

sacrificial bull). Egli ritiene che la similitudine fra la farfalla e il "doppio asse" complichino il riconoscimento di entrambi gli ideogrammi, per lo meno nei reperti della civiltà minoica, perché la stessa Gimbutas sostiene che il "doppio asse" sia in origine una clessidra che simboleggia la Dea Madre come divinità della Morte e della Rigenerazione (*originally an hourglass-shaped Goddess of Death and Regeneration*). Egli ritiene che di tutti i simboli della civiltà Minoica che rappresentano la Dea Madre il "doppio asse" sia il più pervasivo, ma ciò non annulla il riconoscimento del complesso significato connaturato nella farfalla che esce dal corpo del toro sacrificato. Un riconoscimento del valore di rigenerazione-rinascita di questa simbologia del "doppio asse" si trova anche nello "Annuario dell'Associazione per la Ricerca Comparata delle Incisioni Rupestri" (*Jahrbuch 1985/1986*) a titolo "Incisioni rupestri e costellazioni - La completa conoscenza" curata dal Gruppo di Lavoro dell'Associazione GE-FE-BI (Graz, Austria) dove gli autori scrivono: "Due triangoli contrapposti possono anche essere intesi come segno di rinascita, qui per gli allineamenti del sole all'alba ed al tramonto dei solstizi" (fig. 3) venendo così a determinare un sincretismo fra il fatto astronomico (la direzione del sorgere del sole al solstizio di inverno è opposta alla direzione del sole che tramonta al solstizio d'estate e viceversa) e l'ideogramma metafisico-energetico che più tardi entrerà nella tematica nordica della runa *Dagaz* (gotico *Dags*, inglese antico *Daeg*) la runa della catalisi, simbolo del giorno (essenza essoterica) e della notte (essenza esoterica) (Cotterel A., 1980).

Marija Gimbutas (*Gimbutas M., 1990*) presenta inoltre la simbologia della farfalla che esce dal bucranio, ripresa da una pittura parietale di Catal Huyuk, datata 6 500 a.C. (Santuario A VI, 6) ed interpretata come Epifania della Dea Madre in veste di Dea della Rigenerazione. "Che gli insetti, api e farfalle, uscissero dalle carcasse di animali, era un fatto misterioso per le popolazioni preistoriche, che ha lasciato ancora traccia negli scritti di Ovidio, Porfirio e Virgilio".

Gimbutas presenta anche la farfalla abbinata a vortici che si trova nei vasi della Ceramica Lineare dell'Europa centrale (Boemia, 5 500 a.C.). Una farfalla geometrizzata viene rappresentata sia all'interno sia all'esterno di un vaso datato 5 000 a.C., rinvenuto a Statenice (Boemia). Per il periodo Tardo Minoico Gimbutas presenta una farfalla antropomorfa, contornata da vesciche di pesce, che si rinviene nella decorazione di una brocca proveniente dalla parte meridionale di Creta, datata 1400 a.C.; l'immagine di una divinità metà farfalla e metà donna, con braccia levate, è individuata in un vaso proveniente da Mochlos, dello stesso periodo. Farfalle disegnate su sarcofagi si ritrovano nella tradizione della Creta occidentale, ma la più completa e intera rappresentazione della "resurrezione come mistero arcaico" è rappresentata nel pithos, datato XVI sec. a.C., proveniente da Pseira (Creta orientale): "una farfalla a forma di bipenne con una testa a cerchi concentrici emerge da un recipiente votivo; essa ha ai lati piante e teste di toro complete di corna, dal cui centro emergono farfalle dalla testa di giglio" (*Gimbutas M., 1990, fig. 430*). Anche per i Celti di Francia e Irlanda le anime dei morti si tramutavano in farfalle ed ancora oggi, in opere d'arte religiose provenienti da paesi di cultura celtica, gli angeli sono sovente rappresentati con ali di farfalla. Anche nel culto dionisiaco si ritrova la farfalla; il dio viene sia ucciso sotto le sembianze di caprone, sia viene bruciato sotto forma di farfalla, per poi risorgere. Un interessante bassorilievo su questo tema si rinviene nelle sale dei Musei Vaticani. A dimostrazione del collegamento misterioso della farfalla con la morte Gimbutas cita i termini greco, germanico e slavo di *mora - mara - morava* che significano sia "incubo" sia "farfalla". Occorre notare che nella lingua greca il termine *psiché* significa egualmente "spirito", "anima umana", e "farfalla". Che questa tradizione mediterranea sia giunta fino a noi e sia stata innestata nel Cristianesimo lo si apprende da una tradizione ancora presente in Puglia, ove le piccole farfalle bianche, dette

“palombelle” vengono indicate come “anime del Purgatorio” che trasmigrano (*Romeo Frigiola, comunicazione personale, 1998*). Nella lingua italiana la simbologia della “angelica farfalla” è stata anche immortalata da Dante nella Divina Commedia. Una incisione con farfalla è presente fra le innumerevoli incisioni della Val Camonica. Trattasi della roccia 27 di Foppe di Nadro, che rappresenta una divinità antropomorfa con le braccia alzate, a similitudine dell'immagine del vaso di Mochlos, di cui sopra riportato (*dal volume "I Camuni alle radici della civiltà europea", 1982*).

L'immagine della farfalla nel continente americano

Durante la “*Oxford VI & SEAC 99 Conference on Astronomy and cultural diversity*” il tema della farfalla è emerso nella comunicazione del Prof. Carlos A. Gonzalez Vargas della Universidad Católica di Santiago de Chile, a tema: “*Insights on Mapuche Astronomy: past and present*”.

Egli ha analizzato i codici grafici associati con i pezzi di ceramica, legati a simbologie calendariali. Nella disamina ha mostrato le immagini di farfalle disegnate nei vasi ed in particolare un piatto che ha quattro farfalle di color rosso poste all'estremità di due bracci ortogonali che rappresentano i punti cardinali, o meglio lo spazio suddiviso da essi, cioè il concetto corrispondente al *templum* nella religione etrusca (*fig. 4*). Nella sua comunicazione egli ha considerato queste immagini come influssi di sistemi astronomici ancestrali. Avvicinato personalmente dopo la sua comunicazione, alla domanda se le popolazioni contadine abbiano credenze associabili al tema della farfalla, egli mi ha comunicato che ancora oggi, in ambiente cattolicizzato, si associa il tema della farfalla alle anime purganti. Continuando a fare sondaggi presso gli studiosi presenti in quel convegno è stato possibile sapere che in Messico esiste la tradizione di dipingere una farfalla di colore rosso sulla schiena dei defunti, come viatico dell'aldilà (*Eve Ewing, comunicazione personale, 1999*). Cercando di avere conferme di ciò, ho potuto sapere che nel deserto di Sonora la farfalla è considerata alla stregua del nostro angelo custode (*Roberto Chiari, comunicazione personale, 1999*) mentre in Ecuador le farfalle di color nero rappresentano le anime dei morti che trasmigrano.

Trattando della presenza della farfalla nel continente americano il Prof. Gonzalez Vargas ha escluso che si possa pensare a migrazioni venute per via marittima, ma non ha escluso che si possa pensare ad una migrazione avvenuta in epoche glaciali, attraverso lo Stretto di Bering. In questo senso si potrebbe considerare l'immagine della farfalla come facente parte di una cosmogonia sciamanica del Paleolitico che dalla Siberia si sia diffusa a sud fino all'Anatolia, al Mediterraneo e all'Europa centrale e attraverso lo Stretto di Bering sia passata nel Nord America, e di qui fino Sud-America.

Sulla presenza dello sciamanismo nel periodo Paleolitico (dal 30 000 a.C. al 9 000 a.C.) sono stati presentati contributi consistenti nel corso del Valcamonica Symposium 1998 (*Meschiari M. - Rappengluck M. - Ries J., 1998*).

Gli elementi costitutivi di questa cosmogonia, che rispondono all'idea fondamentale per l'uomo di collegare in un *unicum* logico il cielo con la Terra sono:

- a) la tripartizione dell'essere umano in *spirito-anima-corpo* (*Mircea Eliade, 1974, 1976 per l'Eurasia - Mario Polia, 1999 per l'America Meridionale*);
- b) la formazione degli spiriti degli uomini in una zona del cielo, che viene riconosciuta come “costellazione-generatrice”;
- c) il ritorno alla “costellazione-generatrice” dopo la vita terrena;
- d) la farfalla è l'incorporazione dello spirito che ritorna alla “costellazione-generatrice”;

e) lo sciamano o la sciamana sono gli uomini che hanno la possibilità di mettersi in contatto con gli spiriti dei trapassati che sono nella "costellazione-generatrice" e di guidare il viaggio della farfalla verso questa costellazione;

f) ogni tribù ha una propria costellazione-generatrice, rappresentata dalle Pleiadi per i Buriati (*De Toffol D. & Bellatalla D., 1997, Kalweit H., 1996*) da Orione per gli Egizi (*Hancock G., 1995*) e per i Celti dell'età del ferro (*Gaspari A., 1998*), dal Sagittario per i Maya (*Harris J.N., 1998*) dalla Croce del Sud per la tribù australiana dei Wotjoballuk (*Di Cesare V., 1996*) dalla costellazione Cassiopea - che formava le corna della mitica alce - e dalla costellazione del Perseo - che ne formava il corpo e le zampe - per il popolo dei Sami della Lapponia (*Gioanetto F.O., 1999*).

Nel corso del suo intervento al Valcamonica Symposium 1998 il dr. Michael Rappengluck, nello studiare la cosmogonia del Pozzo di Lascaux (16 500 a.C.) la ha paragonata al mito egiziano di Dewen-anwi, il dio con la testa di falco, che cerca di uccidere Meskhetiu, il bovino, identificando queste figure mitiche con le costellazioni attuali del Cigno e dell'Orsa Maggiore.

La farfalla del Caprione frutto di cosmogonia neolitica o paleolitica?

Durante la "Oxford VI & SEAC 99 Conference" ci è stato chiesto se il fenomeno che attualmente si rileva sul Caprione si potesse formare anche nella preistoria. Utilizzando alcuni fra i migliori software per calcoli astronomici (*GUIDE 7.0, 1999 & SKYMAP PRO 4, 1998*) è possibile controllare il movimento del sole al tramonto del solstizio d'estate andando indietro negli anni. E' stato anche interpellato il Dr. Rappenglück, presente al suddetto congresso, ed egli ha consigliato di non spingere il programma oltre il 10 000 a.C., perché per tali intervalli di tempo occorre avere complessi calcoli di correzione, che devono essere richiesti a dipartimenti specializzati. Mentre è possibile affermare con sicurezza che nel Neolitico la osservazione del fenomeno della formazione della farfalla di luce fosse possibile alla stessa stregua di oggi, non siamo in grado di risponderne per il Paleolitico. Giova in proposito ricordare che finora nel promontorio del Caprione sono emersi reperti litici ascrivibili al Primo Neolitico (*Calzolari E. & Gori D., 1999*) e si è rilevata solo una sporadica presenza di un reperto del Mesolitico (*Maccioni S., 1991*). E' quindi difficile, per lo meno per ora, attribuire a genti del Paleolitico la costruzione del *Quadrilithon* del Caprione. Si riproduce in proposito una tabella di confronto, ottenuta con il programma *GUIDE 7.0 - 1999*, che mostra le posizioni attuali del sole e quelle del sole nel 5 000 a.C., periodo per il quale i reperti litici confermano la presenza dell'uomo nel promontorio. Come si vede (*fig. 5*) il fenomeno resta immutato, soltanto si ha un ritardo di circa cinque minuti nell'avverarsi di tutte le varie fasi, dovuto alla maggior lunghezza dell'arco diurno in quel periodo (il sole allora tramontava più tardi).

Ipotesi conclusiva

Gli elementi di cui siamo in possesso ci consentono di ritenere che :

- l'ideogramma della farfalla sia appartenuto alla cosmogonia sciamanica del Neolitico europeo;
- sia stato utilizzato per indicare la trasmigrazione dello spirito alla costellazione-generatrice.

Buoni indizi ci consentono di accertarne la presenza anche nel continente americano.

Da ciò la necessità di approfondirne la diffusione nelle varie culture pre-colombiane, al fine di formulare una ipotesi su come e quando questa simbologia sia penetrata nel continente

americano o se invece vi si sia formata autonomamente, come altri modelli formali/culturali emergenti ora in una ora in un'altra parte del mondo.

Bibliografia

ANATI E.

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

CALZOLARI E.

1997 The archaeological and archaeoastronomic park of Caprione, in E.A.A. -European Association of Archaeologists, *Third Annual Meeting*, Ravenna, september 24-28 1997.

1998 L'impronta della costellazione Cassiopea nel Caprione, in E. Anati (ed.), *Valcamonica Symposium 1998*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pre-pubblicazioni.

CALZOLARI E. & D. GORI

1999a An inedited dolmenic structure in the promontory of Caprione, in AA.VV., Oxford VI & SEAC 99 Conference on "Astronomy and cultural diversity", Tenerife 21/29 june 1999.

1999b An archaocronomic open museum in the promontory of Caprione, Convegno *Preistoria e Musei in Europa*, Isernia -28/29 aprile 1999.

1999c The mark of Cassiopea constellation in the promontory of Caprione, in AA.VV., Oxford VI & SEAC 99 Conference on "Astronomy and cultural diversity", Tenerife 21/29 june 1999.

COTTEREL A.

1980 *La grande enciclopedia dei miti e delle leggende*, Milano (Rizzoli Libri).

ELIADE M.

1974 *Trattato di storia delle religioni*, Milano (Boringhieri).

1976 *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Roma (Edizioni Mediterranee).

DE TOFFOL D. & D BELLATALLA

1997 *Sciamanesimo e Sacro tra i Buriati della Mongolia*, La Spezia (Natura Trekking Servizi).

DI CESARE V.

1996 *Gli Aborigeni australiani*, Milano (Xenia Tascabili)

GASPANI A.

1998 *La necropoli del Priamar, L'astronomia*, vol. 192/1998.

GIMBUTAS M.

1990 *Il linguaggio della Dea*, Milano (Longanesi).

GIOANETTO F.O.

1999 *Religiosità nel cosmo, Am terra nuova*, marzo, Borgo San Lorenzo, Firenze;

GONZALEZ VARGAS C.A.

1999 Insights on Mapuche astronomy: past and present, in AA.VV., Oxford VI & SEAC 99 Conference on "Astronomy and cultural diversity", Tenerife 21/29 june 1999.

GRUPPO ARCHEOLOGICO PISANO

1997 Internet WEB Page 1997, <http://astr17pt.di.fi.unipi.it/CAL/notiziar/2-97/P3.htm>

HANCOCK G.

1995 *Impronte degli Dei*, Milano (Corbaccio).

HARRIS J.N.

1998 Il rito del cosmo antropofago, *Il Giornale dei Misteri*, vol. 317, marzo.

KALWEIT H.

1996 *Guaritori, Sciamani e Stregoni*, Roma (Ubal dini Editore).

LEROI-GOURHAN A.

1970 *Le Religioni della Preistoria*, Milano (Rizzoli).

LAZAROVICI G.

1998 *Monumental Plastik in Parta*, Acta Musei Napocensis 35/1, Cluj-Napoca (Ministerul Culturii Muzeul National de Istorie a Transilvaniei).

MACCIONI S.

1991 *Guida al Parco di Montemarcello - itinerari didattico-naturalistici*, Genova (Sagep Editrice).

MARRIOTT C.A.

1993 *SKYMAP PRO 4*, Uttoxetter, England (The Thompson Parteship).

MESCHIARI M.

1998 Spazio e cosmologia nell'arte preistorica. L'ipotesi sciamanica, in E. Anati (ed.), *Valcamonica Symposium 1998*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), prepubblicazioni.

POLIA M.

1999 Miti e visioni sciamaniche nelle Ande settentrionali del Perù, 3° Congresso Internazionale di studi delle esperienze di confine, *Energie al di là dell'essere*, San Marino, 9/11 aprile 1999.

PROJECT PLUTO

1999 *GUIDE 7.0.*, 168 Ridge Road, Bowdoinham, ME - U.S.A.

RAPPENGLUCK M.

1997 A paleolithic shamanistic cosmography: how to decode the famous rock picture in the shaft of the Lascaux Grotto, in E. Anati (ed.), *Valcamonica Symposium 1998*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), prepubblicazioni.

RIES J.

1998 Du mythogramme au Mithe a propos de l'hypothese d'André Leroi-Ghouran, in E. Anati (ed.), *Valcamonica Symposium 1998*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), prepubblicazioni.

SOLOMON A.

1998 Arte rupestre in Sud-Africa, *Le Scienze*, vol. 341.

STREEP P.

1994 *Sanctuaries of the Goddess, the Sacred Landscapes and Objects*, London (Bulfinch Press).

TINÉ S.

1983 *Passo di Corvo e la civiltà neolitica del Tavoliere*, Genova (Sagep Editrice).

Jahrbuch der Gesellschaft für vergleichende Felsbildforschung (1985/1986) - *Felsbild und Sternbild. Das ganzheitliche Bewusstsein von der Arbeitsgemeinschaft der GE-FE-BI* - Graz, Geidorfgürtel 40, Melzers Quickprint-Service, 1070 Wien, Kirchengasse 48;

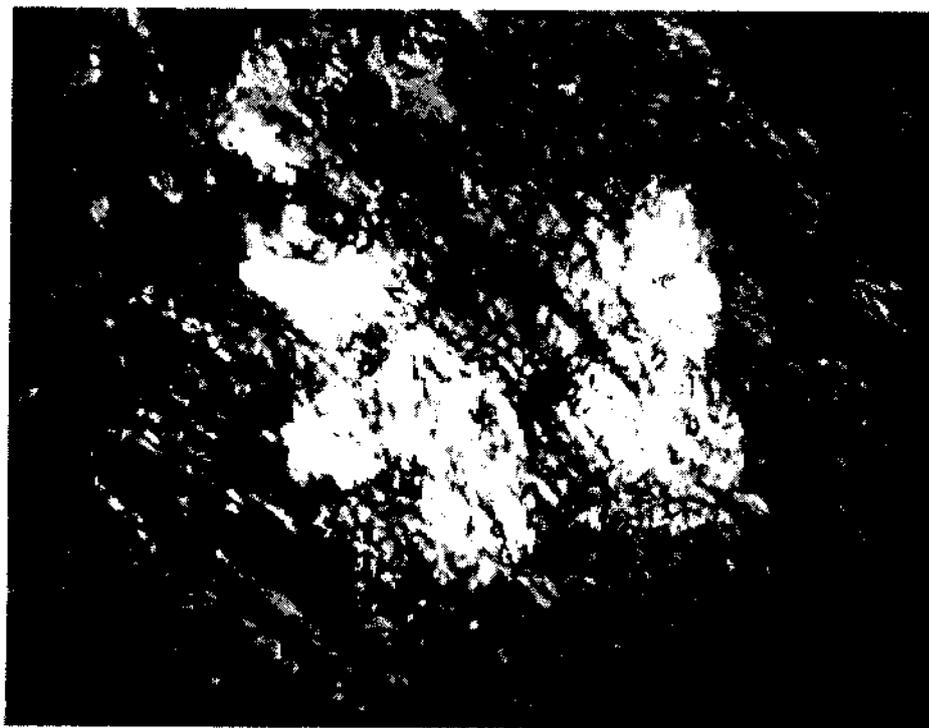


Fig. 1 La farfalla dorata formata al tramonto del solstizio d'estate su una grande pietra fallica; la luce del sole penetra il Quadrilithon di San Lorenzo al Caprione (Lerici - La Spezia).

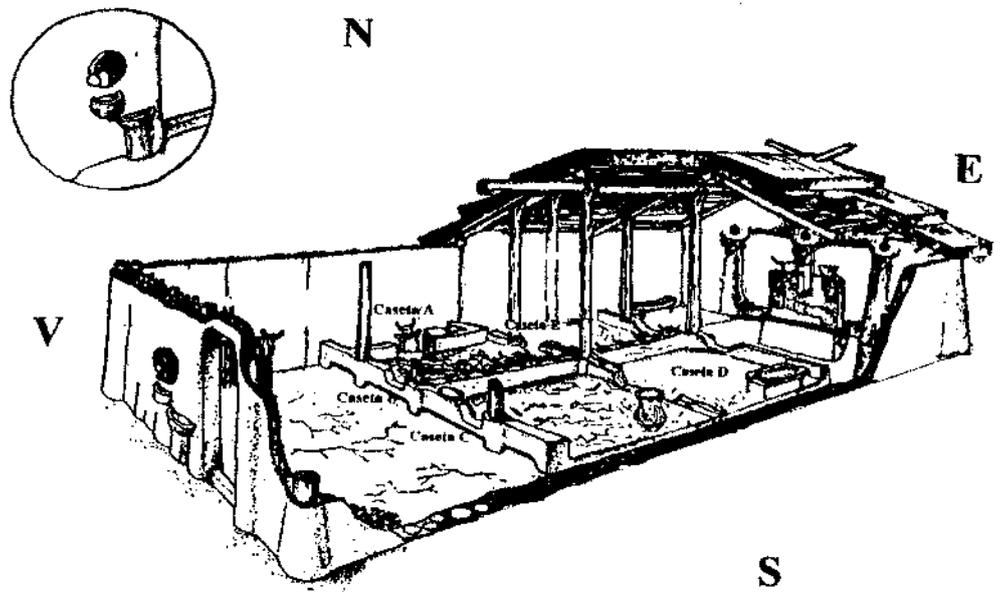


Fig. 2 Santuario neolitico di Parta. In prossimità della porta della parete Ovest si nota l'apertura per la "penetrazione della luce" (vedi particolare).

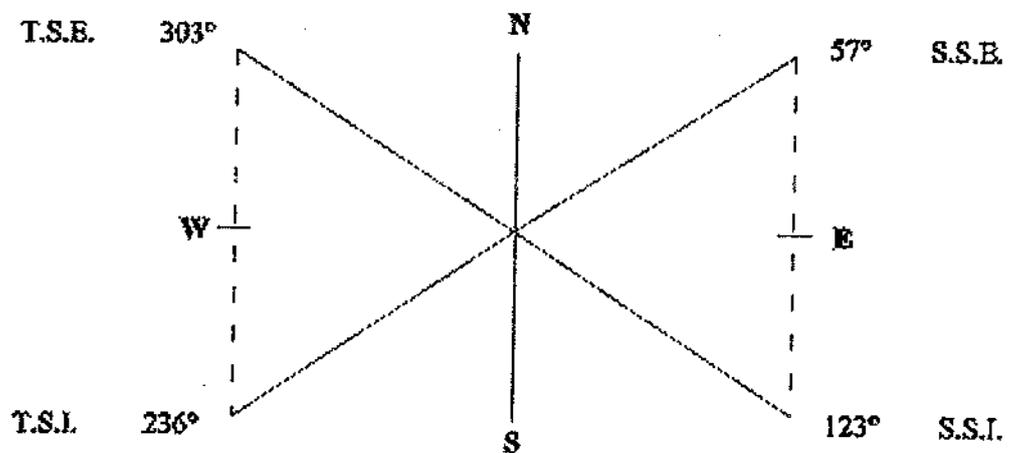


Fig. 3 Il "doppio asse" o "farfalla" o "clessidra" determinato da azimuth al sorgere e al tramonto sostiziali a latitudine 44°N.

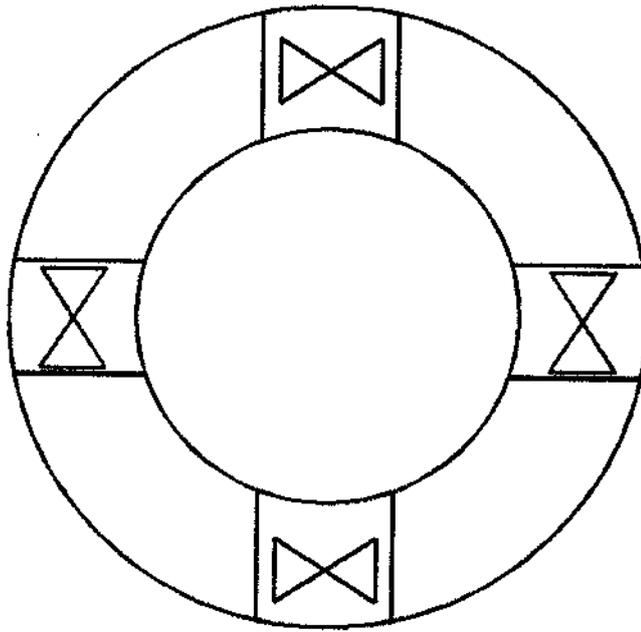


Fig. 4. Il piatto ornato di quattro farfalle (Gonzalez Vargas C.A., Oxford VI & SEAC 99 Conference on Astronomy and Cultural Diversity - 21/29 June, Tenerife)

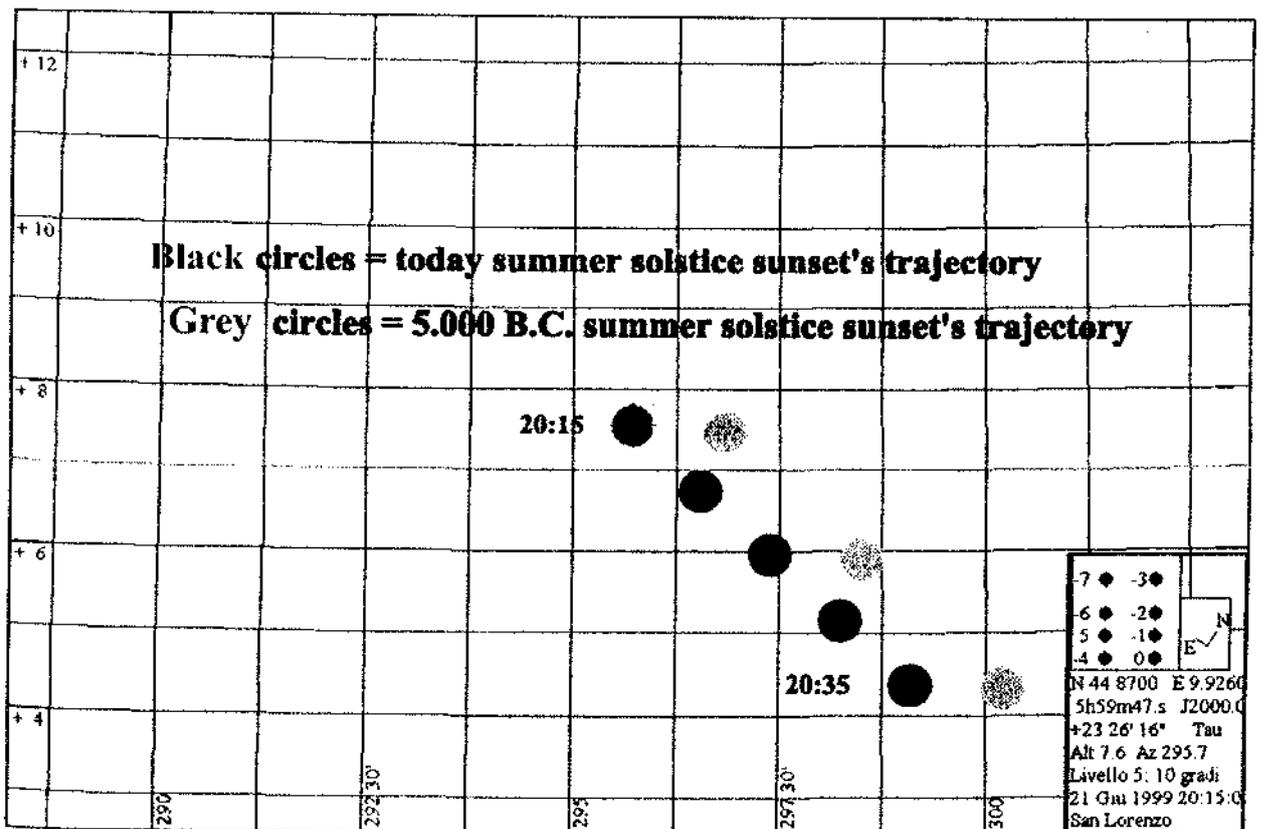


Fig. 5. Diagrammi comparati della traiettoria del sole al tramonto del solstizio d'estate nel 1999 e nel 5 000 a.C. (GUIDE 7.0 - 1999).

AN INTERPRETATION OF SOME PALEOLITHIC IDEOGRAMS

CAVALLI SFORZA Luca, Stanford, USA

I was fascinated by Anati's *Le Scienze* article of feb. 1998 n.354, p.50-59. I would like to share with colleagues a couple of speculations stimulated by the article, in the hope that they may generate discussion and further theorizing. The ideograms that I have found most exciting among are the groups of dots, occasionally included in an approximate circle, or separated by bars from other rock art. I would like to offer a possible interpretation. It is clear that hunters are very proud of their hunting successes, and there are different proofs that they like to keep track of the number of animals of each species they have killed. There are paleolithic tools that carry a number of ticks, which have been interpreted as a record of the number of animals killed. I know of one observation in the field, made in Congo Brazza by an observer of Pygmies, that a hunter carried in his purse a number of little arrows ("flechettes" in French), one for each animal of a particular species he had killed. My hypothesis is that the groups of dots found in some paleolithic art are the counts of animals of some kind killed by a hunter. It could be that the artist, who drew the animals usually figured nearby, is also the hunter, but it is not necessary. Most of the figures near the groups of dots are animals, but this can hardly be a proof that the dots refer to animals like those illustrated close to the dots, or that the painter is also the hunter. There are so many animal figures in cave art that the neighbourhood of animals and dots drawings may be entirely accidental. More important, drawing the animals requires considerable talent, while drawing dots does not. Especially in the most famous caves some of the best figures are likely to be by one hand, and some caves may have been visited only by one group. But caves are likely to have been kept secret, when possible, and be visited at most by members of a tribe or even a smaller group. Hunting bands are known to be made of few individuals, of order 30 – see a discussion and real data in Cavalli-Sforza ed., 1968, *African Pygmies*, Acad. Press). Tribes (as defined by a common language or dialect and, usually, a tribal name) are rarely larger than 500 or 1000, among hunters-gatherers. There may be only few people having artistic talents in groups of this size. The chance that the same person is an excellent artist and a successful hunter is probably low. On the other hand, a very good hunter (a *tuma*, among Biaka Pygmies of the Central African Republic) may like to leave a permanent record of his successes. All places visited by tourists in modern times are full of inscriptions, not infrequently graffiti. They are mostly signatures, often with initials only, sometimes accompanied by dates. The groups of dots may thus be the equivalent of signatures of hunters, probably respected ones. But a signature of this kind would change with time, as the number of killed animals is bound to increase in the life of a hunter. Signing with the number of animals which had been killed at the time the inscription was made is thus the equivalent of a signature plus a date. These signatures are of people who are anonymous, but only to us, not to the contemporary visitors of the caves, who must have known everybody and everything about the artists and the hunters.

There are some possible difficulties with this interpretation that need discussion, and perhaps readers will be stimulated to find other objections or interpretations. One that comes to mind is that hunters often do not have in their language numbers beyond four or five, depending on groups. African Pygmies count by five and their multiples (personal communication by Barry Hewlett). This is not a serious objection, as the memory of hunters is extraordinarily good, as exemplified by their capacity to retain a large number of cues which allow them to orient themselves in forests and other difficult environments. Some of them can remember extremely complicated games made by tying strings. They will most probably have a clear memory of every detail of the events accompanying every kill they and

their friends made. Hunts are the subject of much conversation. Even if individuals change band frequently, probably everybody knows about the feats of everybody else in the tribe, and there cannot be much cheating. The number of kills of specific animals, especially if they are big ones, may well identify hunters and dates to visitors of the cave. In fact, all the visitors of one of these caves were probably from few related bands and each one knew all or most of the other visitors quite well, including living or recently dead artists and other contributors to recent graffiti, as well as the famous hunters and their successes at hunting.

The hunter may also simply have added his signature with the number of dots to a painting made by an artist friend to honor him, or simply to bring good luck for future hunts. When there are different groups of dots, somehow separated with circles or bars, they may refer to different animals killed by the same hunter. Or close friends may like to sign near each other, perhaps after participating in a major kill. A systematic analysis of a number of art scenes containing groups of dots with the "signature" explanation in mind may find further elements for or against this hypothesis.

Again in the wake of Anati's observations, there is a need of understanding the remarkable homogeneity of subjects, symbols and even technical detail found in ancient rock art in the whole world. There are two major groups of hypotheses. One is that there are constraints due to the material available and the favourite choices of subjects, their possible religious or superstitious meaning which force the observed homogeneity; but they are perhaps not so strong or limiting. There is another possible explanation. Art may be an invention which started in a small group, as is usually true of most inventions - even if it is always possible that it reoccurred independently in different places and times. Art probably spread also by cultural diffusion, but at the beginning it may have perhaps been spread by the African group of modern humans that expanded relatively rapidly to the rest of the world. This mode of diffusion was called "demic" to describe and explain the spread of neolithic farming from the Middle East. It was put forward in 1972 by Ammerman and Cavalli-Sforza and assumes that the demographic growth and migration in search of new fields of the neolithic peasants, and not cultural contact between neolithics and mesolithics was the major, though not the only, mechanism of the spread. In other words it was farmers, more than farming, which spread around the place of origin. This hypothesis was contrary to the then current archeological dogma, and was initially ostracized. There was recently in the journal *Archeology* an echo of this now obsolete resistance, but it was the act of a journalist who chose to emphasize a research of molecular evolution which has since been largely retracted. A symposium of European archeologists organized last fall at Venice by Albert Ammerman has shown that a large consensus has now built among European archeologists around the hypothesis. Also the great diaspora that brought modern humans from Africa and their descendants to settle in all the rest of the world must have been the result of a demic expansion, that is population growth accompanied by nearly random migration (of very small groups). But growth was certainly much slower than that determining the spread of early farmers.

I would like to suggest that art was an early development of the group which moved out of Africa, and was diffused by them demically to the rest of the world. Modern humans responsible for this major diaspora are believed to have developed other remarkable abstract skills. Years ago Glynn Isaac observed and described a major increase of local cultural diversity in Africa at the time we associate with the early spread of modern humans. He hypothesized that the increase of local diversity was due to the development of the current capacity for language. It seems to me very likely that modern language arose not long before the expansion of modern humans, and was one of the factors promoting it. In the new edition of his book on "The Human Career" Richard Klein indicates later dates for the modern human diaspora (around 50,000 years ago, or perhaps a little more than 60,000), which he believes

coincides with the transition from mustertian to aurignacian tools. The settlement of Australia was extremely early, the exact date being uncertain but must have been included in the interval between 60 and 40,000 years ago, and required the ability to build and use rafts or boats. Maybe this migrational stream began in East Africa and developed along the southern coast of Asia. Thus one may suppose that the expansion of modern humans, sometimes called Out of Africa 2, was the consequence of a triad of major developments: better tools, navigation, and modern language favoring better communication. Art may have been an associated development among modern humans which expanded with them to the rest of the world.

Information obtained with the analysis of Y chromosomes, which has greater power of resolution than other genetic systems, has recently shown (Underhill et al., unpublished) that the earliest modern human group most probably developed in a region including east and south Africa. It then spread first to the rest of Africa. Later there clearly was an expansion from Africa first to south-west Asia, from where there started several streams expanding further in different directions. It seems very likely that Y chromosome information will provide a real breakthrough in allowing us to reconstruct in considerable detail the global expansion of modern humans. The recent interest and developments in dating rock art may prove to be of great help for testing the hypothesis that the spread of art accompanied the spread of modern humans from Africa, and can explain why paleolithic art shows so much homogeneity, as emphasized by Anati.

Luca Cavalli-Sforza
Genetics Dept.
Stanford Medical School

CONVERGING INTERPRETATIONS OF PREHISTORIC SIGNS FOR WOMAN

CHIAVOLA BIRNBAUM Lucia, Berkeley, USA

A multicultural historian, my interdisciplinary perspectives bring into focus emerging agreement on interpretation of signs of prehistory by africanist and western scholars, and by women and men scholars of many disciplines. Africa as "the cradle of the most ancient living beings that paleoanthropologists are willing to call *Homo*," and Africa as the origin of modern humans, *Homo sapiens sapiens*, appears to be the consensus of contemporary archeologists, geneticists, and other scholars.ⁱ For the dark mother of Africa as center of the oldest known religion, there is mounting evidence, but less explicit agreement.

Considering the last four decades in historical overview, in 1963 Emmanuel Anati, archeologist, in his study of prehistory to the israelite conquest of Canaan, held that the oldest religion we know is centered on a woman. "A developed religion with all beliefs, rules and conventional rites appeared for the first time only thirty thousand years ago, as attested by repeated finds of mother goddess figurines and by the art in sanctuary caves."ⁱⁱ In his 1995 book on rock art of the world, Anati stated, "all of us derive from this common ancestor."ⁱⁱⁱ

In the 70s and 80s, Marija Gimbutas, archeologist, assembled a great deal of evidence that the earliest divinity of "Old Europe" was a woman^{iv} stimulating some hostile male response as well as a following among women scholars^v. In the 90s, Elinor Gadon, art historian and founder of a doctoral program in women's spirituality, demonstrated the ubiquity of the pubic V - - sign for woman - - as well as the abundance of signs and images of the goddess in prehistoric Europe and Asia.^{vi}

In his world archive of rock art at the Centro Camuno di Studi Preistorici at Capo di Ponte, Italy, Anati documented that the richest prehistoric cliff art is to be found in sub-saharan Africa where life began and where first migrations out of Africa originated, where the color ochre red may be "the most ancient evidence of artistic creation in the world."^{vii} Cathedrals of tribal peoples, for Anati, are not the massive monuments constructed by autocratic governments, like the pyramids of Egypt and the acropolis of Athens, but rock paintings with a predominance of the color red or purple, spirals, straight or wavy lines, petals, and concentric circles in series^{viii}. . . signs, according to Marija Gimbutas, of the woman divinity of prehistory.

In the 80s and 90s, L. Luca Cavalli-Sforza, and colleagues in genetics, tracked the DNA of select populations of the world, confirmed origins of modern humans in south saharan Africa and of african migrations to all continents after 50,000 B.C.E., proposed the concept of "demic migrations" wherein migrant peoples take beliefs with them,^{ix} and validated in the DNA Gimbutas' finding that prehistory was peaceful until the advent of aryan speakers after 6,000 B.C.E.

Indirectly confirming Cavalli-Sforza's concept of demic migrations, as well as findings of women scholars, Anati's study of rock art of the world considers significant signs for women in prehistory to be the color red and "lips of the vulva," sometimes denoted by two parallel lines, sometimes by the pubic V.^x

The color red for Anati, Gimbutas, and Gadon is the sign of life. The ubiquity of the color red in prehistory has influenced Judith Grahn, poet and feminist theorist, to develop a metaphormic theory of the significance of women's blood (at childbirth and menstruation) in the creation of civilization.^{xi}

Primordial art, according to Anati, "has almost identical characteristics in the entire world," notably the color ochre red and lips of the vulva in rock art of 50,000 years ago

found in the Valley of the Rift in Africa where *Homo sapiens sapiens* emerged, and where africans first migrated - - into the Levant, India, and Central Asia.^{xii} For Anati, who considers the boundary between art and religion to be indistinct, the path of creative art follows the path of african migrants into the world: 40,000 years ago in Africa, 35,000 years ago in Asia, 34,000 years ago in Europe, 22,000 years ago in the Americas (the oldest drawing is in Brazil) and 22,000 years ago in Australia. Primordial art has different expressions, but the "common matrix" is Africa.^{xiii}

"The oldest religious sanctuary in the world," 40,000 B.C.E., found by Anati at Har Karkom in the Sinai, was created by migrating africans who incised the megaliths and cliff art of this Mountain of God, later called Har Karkom. Much later the african Mountain of God was called Mount Sinai, foundation place of Judaism, Christianity, and Islam.^{xiv}

Converging with findings of Gimbutas and Cavalli-Sforza that prehistory was peaceful, Anati points out that most of the figures in the rich rock art of Africa south of the Sahara, where modern humans emerged, are dancing and playing musical instruments. "War, armed struggle, killing for the Patria as an emblem of virtue" were invented much later by "urban civilization" in the eight millennia before the common era.^{xv} For Gimbutas and Cavalli-Sforza, the introduction of violence was related to invasions of aryan indo-european speakers after 6,000. For Anati, violence came with the rise of urban civilization in approximately the same period. The two perspectives do not seem to be contradictory.

Migrations of africans to all continents, as well as the centrality of a dark woman divinity in prehistory, are also confirmed in the empirical observation of african scholar Cheikh Anta Diop, who placed a photo of a contemporary south african woman alongside a photo of one of the goddess figurines found along primordial paths of african migrants into Europe 25,000 B.C.E. Similarity of body type is striking. Similar goddess figurines of 7,000 B.C.E. at Catal Hoyuk in Anatolia., later goddess figures of Malta, and the sculpture of a seated woman divinity (flanked by lions and nurturing two infants) of Megara Hyblaea in Sicily, the millennium before the common era, suggest continuing, and complex, migrations of africans, and their descendants.^{xvi} (slides)

The centrality of a dark woman in folklore and vernacular history has been uncovered by my own research in Sicily, other regions of Italy, Europe, and in tribal, negated, cultures, elsewhere. Many images of black madonnas of Europe and elsewhere, as well as analogous images of black women divinities in Africa, Asia, et al. , suggest the persistence of the memory of the dark african mother of prehistory wherever africans primordially migrated.

In the historical epoch, vernacular cultures of the world transmitted the dark mother's values of justice, equality, and transformation. My reseach in european cultural history for Liberazione della donna, Black Madonnas, and Dark mother suggests that ancient (bodily) memories may be part of our genetic inheritance. These memories are empirically observable in art (notably in images of black madonnas), rituals, lullabies, songs, and stories. . . . and observable politically in uprisings of subordinated peoples for justice and equality.

Similar to Gimbutas's interest in archeomythology and my own (and others') studies of vernacular culture, Anati has analyzed creation stories, whose common denominator "takes us back to the initial migration of *homo sapiens* who left his place of origin in Africa. . . wandering in the desert, journeying to the foot of a sacred mountain, mingling with other tribes before reaching the Promised Land" . . . creation stories that inspire contemporary struggles for justice and equality of subordinated peoples of the world, notably that of african americans.

In the emerging scholarly consensus, equality, or complementarity (equality with difference, as italian feminists insist), is a significant theme of prehistory. The complementarity of prehistory, for Anati, is evident at the african Mountain of God which

became Har Karkom, "the oldest religious sanctuary in the world." He describes the setting as breathtaking. . . the mountain's two peaks vividly resemble a woman's breasts. In the panorama of surrounding desert, the path of megaliths shaped like humans leads from the sanctuary into the rock cliffs. Behind the act, 40,000 B.C.E., of africans moving megaliths incised to suggest humans was the "spirit of the human as artist who several millennia later produced cavern art." The setting of the Mountain of God/ Har Karkom, for Anati, evokes wonder. . . wonder before nature, wonder before the human body, wonder before human relations with animals, and wonder before the relation of humans and nature.^{xvii}

"Complementary" is the word Anati uses to describe human society in prehistory. Migrating africans used complementary calendars based on the sun and moon. Their cliff art records that complementary relations characterized their society. . . between women and men, between humans and nature. . . between earth as female and sky as male, between mountain and plain, between light and shadow, between day and night, and between dark grotto and the light of the external world. . . an existential relation between the present and the past that makes it difficult to distinguish between what is sacred, what is profane, what is religion, and what is art. In 1995 Anati concluded that Har Karkom, the "oldest religious sanctuary in the world," has the "oldest art that we know."^{xviii}

The color ochre red of prehistory, in the millennium before the common era, became the color purple of phoenician/canaanites. From their base at Carthage in Africa, canaanites took images of the dark mother all over the known world: Isis, dark mother of Africa, Astarte, dark mother of canaanites of west Asia, and other images harking back to the prehistoric dark mother of Africa blended with local women divinities.^{xix}

According to my research, after the 5th century C.E., V shaped black madonnas, and stories associated with them carried the memory and values of the dark mother of prehistory throughout the common era to the present. My research for Liberazione suggested that the memory of the dark mother has sustained women since their subordination ca. 6,000 B.C.E. In the late 1960s, at the outset of another cycle of feminism, the world's women remembered the dark mother and her values of justice, equality, and transformation - - with the hand gesture of the prehistoric pubic V.^{xx}

From different disciplines, and with different concerns, findings of Emmanuel Anati, L. Luca Cavalli-Sforza, Marija Gimbutas, Elinor Gadon, Judith Grahn, myself, and others, are converging in an emerging consensus of scholars of many disciplines; e.g., Noam Chomsky, authority in linguistics, considers that "the genetic endowment constitutes what we 'remember from an earlier existence.'"

What is the import of all this? For this cultural historian, the prehistoric dark mother's values - - evident in prehistory in the color red and the pubic V as signs of life - - and in the historic epoch in customs, images, rituals, stories, and uprisings with themes of justice and equality - may be surfacing as we near a new millennium. The memory of the dark mother is, perhaps, most apparent in the work of all of us - - daughters and sons of the dark mother- - who strive to make the earth, and all life, sacred once more.

Lucia Chiavola Birnbaum
Berkeley, California
Summer Solstice, 1999

ⁱ L. Luca Cavalli-Sforza, et al. History and Geography of Human Genes (Princeton, N. J., Princeton University Press, 1994).

- ⁱⁱ Emmanuele Anati, Palestine before the Hebrews. A History from the Earliest Arrival of Man to the Conquest of Canaan (New York, Alfred A. Knopf, 1963)., p. 38.
- ⁱⁱⁱ Anati, Il Museo Immaginario della Preistoria. L'arte Rupestre nel Mondo ((Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1995) p. 309.
- ^{iv} Marija Gimbutas, The Civilization of the Goddess, ed., Joan Marler (HarperSanFrancisco, 1991). The Language of the Goddess, ed., Joan Marler (HarperSanFrancisco, 1980).
- ^v Male hostility may perhaps be best seen in Colin Renfrew's writings. See his "Archaeology, Genetics and Linguistic Diversity: Towards a New Synthesis," the Charles M. and Martha Hitchcock Lectures, University of California, Berkeley, April 15, 1997.
- ^{vi} Elinor Gadon, "Holistic views of the goddess," The Goddess is Alive! series, Montclair Women's Cultural Arts Center, Oakland, Ca., October 28, 1997.
- ^{vii} Anati Arte Rupestre. Il linguaggio dei primordi. Vol. XII. Edizione Italiana, 1994 (Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (BS) Italia, pp. 23, 59.
- ^{viii} Anati, Il Museo Immaginario, Loc. Cit., p. 221.
- ^{ix} L. Luca Cavalli History and Geography of Human Genes, Loc. Cit. Louise Levathes, "A Geneticist Maps Ancient Migrations," New York Times, Science Times, July 27, 1993.
- ^x See Anati, Arte Rupestre, Loc. Cit., p. 42, p. 74, 75, 76, 77, 79.
- ^{xi} Judy Grahn, "Metaphormic Theory," Goddess is Alive! series, Montclair Women's Cultural Arts Center, Oakland, Ca., September 30, 1997.
- ^{xii} Anati, Il Museo Immaginario, Loc. Cit., pp 217-18
- ^{xiii} Ibidem.
- ^{xiv} Anati, Spedizione Sinai. Nuove scoperte ad Har Karkom ((Edizione del Centro, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (BS)Italia. Edizione italiana, 1994.
- ^{xv} Anati, Il Museo, Loc. Cit., p. 221.
- ^{xvi} Cheikh Anta Diop, Civilization or Barbarism. An Authentic Anthropology (Brooklyn, N. Y., Lawrence Hill Books, 1991), pp 46-47, 48.
- ^{xvii} Anati, Emmanuel Anati, Luigi Cottinelli, Federico Mailland, "Il santuario piu' antico del mondo," Archeologia Viva, marzo/aprile 1996, p. 29.
- ^{xviii} Ibidem.
- ^{xix} Lucia C. Birnbaum, Dark mother. Metaphor of the third millennium? African origins, godmothers, and dark others (forthcoming). Chapter two.
- ^{xx} Lucia C. Birnbaum, Liberazione della donna. Feminism in Italy (Wesleyan University Press, 1986).

Bibliography*

ANATI E.

- 1963 Palestine before the Hebrews, New York (Alfred A., Knopf).
- 1994 Arte Rupestre. Il linguaggio dei primordi, Studi Camuni, vol. 12, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
- 1995 Il Museo Immaginario della Preistoria, Milano (Jaca Book).
- 1997 Esodo, tra Mito e Storia, Studi Camuni, vol. 18, Capo di Ponte (Centro Camuno di Studi Preistorici).
- 1997 La Religione delle Origini, Studi Camuni, vol. 14, Capo di Ponte (Centro Camuno di Studi Preistorici).
- ASSMANN J.**
- 1997 Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism, Cambridge, Ma. (Harvard University Press).
- APPIAH K. A. & H. L. GATES, Jr.**
- The Dictionary of Global Culture, New York (Alfred A. Knopf).
- BERNAL M.**
- 1976 Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, vol. I., New Brunswick (Rutgers University Press).
- 1991 Black Athena: The Archaeological and Documentary Evidence, vol. 2., New Brunswick, N.J (Rutgers University Press).
- 1994 **CAVALLI -SFORZA L. L.**
- History and Geography of Human Genes, Princeton, New Jersey (Princeton University Press).
- CHIAVOLA BIRNBAUM L.**
- 1986 Liberazione della donna. Feminism in Italy, Middletown, Ct. (Wesleyan University Press).
- 1993 Black madonnas. Feminism, religion, and politics in Italy, Boston (Northeastern University Press).
- 1997 African Heritage of Italian and other European Americans - - and of All Peoples of the Earth, in I. Reed (ed.), Multi-Ethnic America: Essays in Cultural War and Cultural Peace.

1998 (Viking Penguin).

Dark mother. Metaphor of the third millennium? African origins godmothers, and dark others (forthcoming).

CHOMSKY N.

1996 *Powers & Prospects. Reflections on human nature and the social order*, Boston, Ma. (South End Press).

DIOP C. A.

1974 *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*, New York (Lawrence Hill Books).

1991 *Civilization or Barbarism: An Authentic Anthropology*, New York (Lawrence Hill Books).

GADON E.

1989 *The Once and Future Goddess. A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and her Re-emergence in the Cultural Mythology of Our time*, San Francisco (Harper).

1997 *Holistic views of the goddess, Goddess is Alive!* series, Oakland, Ca. (Montclair Women's Cultural Arts Center).

GIMBUTAS M.

1980 *The Language of the Goddess*, San Francisco (Harper).

1989 *The Civilization of the Goddess*, San Francisco (Harper).

1992 *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC*, Berkeley, Los Angeles, New York (University of California Press).

GRAHN J.

1993 *Blood, Bread, and Roses. How Menstruation Created the World*, Boston (Beacon Press).

1997 *Metaphoric Theory*, Goddess is Alive! series, Oakland, Ca. (Montclair Women's Cultural Arts Center).

HORNUNG E.

1971 *Conception of God in Ancient Egypt. The One and the Many*, Ithaca, N.Y. (Cornell University Press).

LEFKOWITZ M.

1996 *Not Out of Africa. How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York (Basic Books).

WITT R. E.

1971 *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, N.Y. (Cornell University Press).

*See extensive bibliography in BIRNBAUM, *Dark mother. Metaphor of the third millennium. African origins, godmothers, and dark others.* (forthcoming).

- ⁱⁱ Emmanuele Anati, Palestine before the Hebrews. A History from the Earliest Arrival of Man to the Conquest of Canaan (New York, Alfred A. Knopf, 1963), p. 38.
- ⁱⁱⁱ Anati, Il Museo Immaginario della Preistoria. L'arte Rupestre nel Mondo ((Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1995) p. 309.
- ^{iv} Marija Gimbutas, The Civilization of the Goddess, ed., Joan Marler (HarperSanFrancisco, 1991). The Language of the Goddess, ed., Joan Marler (HarperSanFrancisco, 1980).
- ^v Male hostility may perhaps be best seen in Colin Renfrew's writings. See his "Archaeology, Genetics and Linguistic Diversity: Towards a New Synthesis," the Charles M. and Martha Hitchcock Lectures, University of California, Berkeley, April 15, 1997.
- ^{vi} Elinor Gadon, "Holistic views of the goddess," The Goddess is Alive! series, Montclair Women's Cultural Arts Center, Oakland, Ca., October 28, 1997.
- ^{vii} Anati Arte Rupestre. Il linguaggio dei primordi. Vol. XII, Edizione Italiana, 1994 (Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (BS) Italia, pp. 23, 59.
- ^{viii} Anati, Il Museo Immaginario. Loc. Cit., p. 221.
- ^{ix} L. Luca Cavalli History and Geography of Human Genes, Loc. Cit. Louise Levathes, "A Geneticist Maps Ancient Migrations," New York Times, Science Times, July 27, 1993.
- ^x See Anati, Arte Rupestre, Loc. Cit., p. 42, p. 74, 75, 76, 77, 79.
- ^{xi} Judy Grahn, "Metaphormic Theory," Goddess is Alive! series, Montclair Women's Cultural Arts Center, Oakland, Ca., September 30, 1997.
- ^{xii} Anati, Il Museo Immaginario, Loc. Cit., pp 217-18
- ^{xiii} Ibidem.
- ^{xiv} Anati, Spedizione Sinai. Nuove scoperte ad Har Karkom ((Edizione del Centro, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (BS)Italia. Edizione italiana, 1994.
- ^{xv} Anati, Il Museo, Loc. Cit., p. 221.
- ^{xvi} Cheikh Anta Diop, Civilization or Barbarism. An Authentic Anthropology (Brooklyn, N. Y., Lawrence Hill Books, 1991), pp 46-47, 48.
- ^{xvii} Anati, Emmanuel Anati, Luigi Cottinelli, Federico Mailland, "Il santuario piu' antico del mondo," Archeologia Viva, marzo/aprile 1996, p. 29.
- ^{xviii} Ibidem.
- ^{xix} Lucia C. Birnbaum, Dark mother. Metaphor of the third millennium? African origins, godmothers, and dark others (forthcoming). Chapter two.
- ^{xx} Lucia C. Birnbaum, Liberazione della donna. Feminism in Italy (Wesleyan University Press, 1986).

Bibliography*

ANATI E.

- 1963 Palestine before the Hebrews, New York (Alfred A., Knopf).
- 1994 Arte Rupestre. Il linguaggio dei primordi, Studi Camuni, vol. 12, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
- 1995 Il Museo Immaginario della Preistoria, Milano (Jaca Book).
- 1997 Esodo, tra Mito e Storia, Studi Camuni, vol. 18, Capo di Ponte (Centro Camuno di Studi Preistorici).
- 1997 La Religione delle Origini, Studi Camuni, vol. 14, Capo di Ponte (Centro Camuno di Studi Preistorici).
- ASSMANN J.
- 1997 Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism, Cambridge, Ma. (Harvard University Press).

APPIAH K. A. & H. L. GATES, Jr.

The Dictionary of Global Culture, New York (Alfred A. Knopf).

BERNAL M.

- 1976 Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, vol. 1., New Brunswick (Rutgers University Press).
- 1991 Black Athena: The Archaeological and Documentary Evidence, vol. 2., New Brunswick, N.J (Rutgers University Press).

1994 CAVALLI-SFORZA L. L.

History and Geography of Human Genes, Princeton, New Jersey (Princeton University Press).

CHIAVOLA BIRNBAUM L.

- 1986 Liberazione della donna. Feminism in Italy, Middletown, Ct. (Wesleyan University Press).
- 1993 Black madonnas. Feminism, religion, and politics in Italy, Boston (Northeastern University Press).
- 1997 African Heritage of Italian and other European Americans - - and of All Peoples of the Earth, in I. Reed (ed.), Multi-Ethnic America: Essays in Cultural War and Cultural Peace.

1998 (Viking Penguin).

Dark mother. Metaphor of the third millennium? African origins godmothers, and dark others (forthcoming).

CHOMSKY N.

1996 *Powers & Prospects. Reflections on human nature and the social order*, Boston, Ma. (South End Press).

DIOP C. A.

1974 *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*, New York (Lawrence Hill Books).

1991 *Civilization or Barbarism: An Authentic Anthropology*, New York (Lawrence Hill Books).

GADON E.

1989 *The Once and Future Goddess. A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and her Re-emergence in the Cultural Mythology of Our time*, San Francisco (Harper).

1997 *Holistic views of the goddess, Goddess is Alive!* series, Oakland, Ca. (Montclair Women's Cultural Arts Center).

GIMBUTAS M.

1980 *The Language of the Goddess*, San Francisco (Harper).

1989 *The Civilization of the Goddess*, San Francisco (Harper).

1992 *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC*, Berkeley, Los Angeles, New York (University of California Press).

GRAHN J.

1993 *Blood, Bread, and Roses. How Menstruation Created the World*, Boston (Beacon Press).

1997 *Metaphormic Theory*, Goddess is Alive! series, Oakland, Ca. (Montclair Women's Cultural Arts Center).

HORNUNG E.

1971 *Conception of God in Ancient Egypt. The One and the Many*, Ithaca, N.Y. (Cornell University Press).

LEFKOWITZ M.

1996 *Not Out of Africa. How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York (Basic Books).

WITT R. E.

1971 *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, N.Y. (Cornell University Press).

*See extensive bibliography in BIRNBAUM, *Dark mother. Metaphor of the third millennium. African origins, godmothers, and dark others.* (forthcoming).

STUDY OF RELIGIOUS PICTOGRAPHY IN PREHISTORIC PAINTING WITH REFERENCE TO FOLK ART OF TRIBAL PEOPLE

CHOUBEY Rajeev Lochan, Raisen, India

Summary

Rock art is widely distributed in India, it extends from the Himalayas to Kerala State and from Assam to Gujarat State. Rock art is scattered in a 2000 sq. km area in our country. The central area comprises 80% of rock art, in the Madhya Pradesh, Uttar Pradesh and Rajasthan States only. In Madhya Pradesh, the Vindhyan ranges consist of more than 25 districts belonging to painted rock shelters, while the Satpura ranges consist of more than 9 districts of rock art. The present study is made to understand the religious symbols or figures depicted in Raisen prehistoric paintings, with special reference to the folk art prevalent in the tribal culture.

Studies reveal that the religious creativity of early man has always been a source of aesthetic inspiration in many civilizations. The pictographical depiction of super humans was noticed in the paintings of Barkhera, Kharwai, Futlikarar and others as Hindu religious symbols; e.g. deities, heroes, Yaksha, Shiva, Durga, Ganesh, Deity of Power, Rain and Corn, while the various animals figures like birds, fish, peacocks and snakes were vahanas of the deities. Even the tree worshipping tradition is more predominantly noticed in the rock art as Vanadeva, fertility also in the form of holy Kalpaviriksha and railings.

Nowadays such a type of religious depiction can be noticed as a prominent tradition in tribal culture as painting on tribal house walls. The Yaksha image depicted as early sculptures was noticed in the prehistoric painting at Binayaka in Barkhera rock shelters. The worshipping of a demon in the form of masked, horned human figures depicted in the rock art of Pachmarhi, Bhimbetka etc... Where heroes were depicted they were treated as super men or Gods and were worshipped. Various geometric forms reproduced by the artist in the painting visualise worshipping power - religious rituals and motivation in the form of Yantras. The pictographical symbols are immensely noticeable in the paintings of Raisen districts e.g. Pulalikarar, Jaura, Bhimabetaka, Bhojpur, Chiklod, Tilendi, Hathitol, Kharwai, Pangava, Barela, Satkunda, Lokhajaur, Bhojharja, Bagbani, Imlana, Kathotia, Ladibai, Bakhia, Cheeltong, Urden, Sakti, Patni etc... but an adequate interpretation of the painting is not available to visualise the resemblance with the culture of tribal peoples. The religious symbols depicted as holy purpose in the painting, which are noticed in the form of temple, Chakra, Trident, nandipada, Sun, Moon, Star, Swastika, Moon on hill, geometric and non geometric symbols, etc..., are studied in both prehistoric painting and the folk art of tribal peoples.

Résumé

L'art rupestre est largement réparti en Inde, s'étendant sur 2000 km² de l'Himalaya à l'état du Kerala, de l'Assam au Gujarat. La région centrale concentre 80% de l'art rupestre, et ceci dans les seuls états du Madhya Pradesh, de l'Uttar Pradesh et du Rajasthan. Dans le Madhya Pradesh, la chaîne montagneuse Vindhyan comprend plus de 25 subdivisions, toutes sièges d'abris ornés de peintures rupestres, tandis que la chaîne Saptura est composée de 9 régions d'art rupestre. Une étude actuelle est menée afin de déchiffrer les symboles ou images religieuses des peintures préhistoriques de Raisen et ses références spécifiques faites à l'art folklorique de la culture tribale.

Les études ont révélé que la créativité religieuse des premiers hommes a toujours été, dans de nombreuses civilisations, une source d'inspiration esthétique. La représentation pictographique du surhomme a été observée dans les peintures de Barkhera, Kharwai,

Futlikarar et autres, tels les symboles religieux hindous - par exemple les divinités Yaksha, Shiva, Durga, Ganesh, le dieu ou la déesse du pouvoir, de la pluie et du grain, tant que vahanas des divinités, diverses figures animales, comme des oiseaux, poissons et serpents. Même la tradition de «vénération de l'arbre» est, de façon prédominante, représentée dans l'art rupestre par Vanadeva et le symbole de la fertilité sous la forme de Kalpaviriksha et d'une balustrade.

De nos jours, de tels types de représentations et de peintures religieuses sont observés sur les murs des maisons tribales, en tant que tradition majeure de ces cultures tribales. L'image Yaksha a été identifiée sur les peintures rupestres des abris rocheux Barkhera, Binayaka. La vénération du démon sous la forme de masques, de figures humaines à cornes est représentée dans l'art rupestre de Pachmarhi, Bhimbetka etc... L'évocation des héros traités comme surhommes ou Dieux, faisait l'objet d'un culte. Les divers motifs géométriques tracés sur les peintures décrivent rituels religieux et motivations sous la forme de Yantras, lesquels ont été reproduits par les artistes afin de visualiser le pouvoir de vénération. Les symboles pictographiques sont extrêmement présents dans les peintures de la région de Raisen, par exemple à Pulalikarar, Jaura, Bhimabetaka, Bhojpur, Chiklod, Tilendi, Hara, Kharwai, Pangava, Barela, Satkunda, Lokhajaur, Bhojharja, Bagbani, Imlana, Khatwa, Ladibai, Bakhia, Cheeltong, Urden, Sakti, Patni etc... mais il n'existe pas une seule interprétation de ces peintures permettant de visualiser les ressemblances avec la culture des populations tribales. Les symboles religieux, considérés comme sacrés dans les peintures rupestres, sont visibles sous forme de temples, Chakra, Trident, Nandipada, soleil, Lune, étoile, Swastika, lune sur une colline, symboles géométriques et non géométriques etc..., font l'objet d'études à la fois dans les peintures préhistoriques et dans l'art folklorique des populations tribales.

Riassunto

L'arte rupestre è ampiamente distribuita in India, si estende su un'area di 2.000 km² dall'Himalaya allo stato del Kerala, da Assam allo stato del Gujarat. L'80% dell'arte rupestre è concentrata nell'area di Madhya Pradesh, Uttar Pradesh e nello stato di Rajasthan. In Madhya Pradesh, la catena montuosa Vindhyan comprende oltre 25 siti, tutte con ripari rocciosi da pitture rupestri, mentre la catena Saptura è composta da 9 siti d'arte rupestre. Recentemente è stato condotto uno studio per decifrare i simboli o le immagini religiose delle pitture preistoriche di Raisen e i suoi riferimenti specifici all'arte folkloristica della cultura tribale.

Gli studi hanno rivelato che la creatività religiosa dei primi uomini è sempre stata una delle numerose civiltà, una fonte d'ispirazione estetica. Nelle pitture di Barkhera, Kharwai, Futlikarar e di altri luoghi, è stata notata la rappresentazione pittografica del superuomo, di eroi e anche di simboli religiosi indù - per esempio le divinità, gli eroi, Yaksha, Shiva, Durga, Ganesh, il dio o la dea del potere, della pioggia e del grano, mentre diverse figure di animali come uccelli, pesci, pavoni e serpenti rappresentano i *vahana* delle divinità. In modo predominante, nell'arte rupestre di Vanadeva, è raffigurata anche la tradizione della "venerazione dell'albero" e il simbolo della fertilità sotto la forma sacra di Kalpaviriksha e di una balaustra.

Ai nostri giorni, tipi simili di raffigurazioni e di pitture religiose si possono notare sui muri delle case tribali, in quanto fanno parte della loro tradizione. L'immagine Yaksha è stata identificata sulle pitture rupestri dei ripari rocciosi a Barkhera, in Binayaka. La venerazione del demonio sotto forma di maschere, di figure umane con le corna, è rappresentata nell'arte rupestre di Pachmarhi, Bimbetka, ecc. L'evocazione degli eroi, trattati come superuomini o Dei, era oggetto di culto. I diversi motivi geometrici tracciati sulle pitture descrivono rituali religiosi e motivi sotto forma di Yantras, i quali sono stati riprodotti dagli artisti per visualizzare il potere di venerazione. I simboli pittografici sono presenti soprattutto nelle pitture della regione di Raisen, per esempio a Pulalikarar, Aura, Bhimabetaka, Bhojpur.

Chiklod, Tilendi, Hathitol, Kharwai, Pangava, Barela, Satkunda, Lokhajaur, Bhojharja, Bagbani, Imlana, Kathotia, Ladibai, Bakhia, Cheeltong, Urden, Sakti, Patni, ecc., ma non esiste un'esatta interpretazione di queste pitture, che permetta di visualizzare le somiglianze con la cultura delle popolazioni tribali. I simboli religiosi, considerati sacri nelle pitture e visibili sotto forma di Templi, Chakra, Trident, Nandipada, Sole, Luna, Stella, Svastica, luna sulla collina, simboli geometrici e non, ecc., sono oggetto di studio sia nelle pitture preistoriche sia nell'arte folcloristica delle popolazioni tribali.

INTERPRÉTER UN PANNEAU ORNÉ: LES RHINOCÉROS DE LA GROTTTE CHAUVET

CLOTTES Jean, Foix, France

Les 17 rhinocéros assemblés en troupeau immédiatement à gauche de la niche centrale sur le grand panneau de la Salle du Fond (paroi gauche) constituent un cas unique dans l'art paléolithique, puisqu'avant la découverte de la Grotte Chauvet on connaissait seulement une vingtaine de rhinocéros pariétaux pour toutes les grottes et abris européens, toutes périodes confondues (Barrière, 1993, p. 158). C'est pourquoi nous l'avons choisi comme exemple.

Un relevé sélectif, effectué sur photographie et vérifié à l'aide de plusieurs diapositives différentes, a été utilisé (Clottes, 1997). Les raclages n'y sont pas portés (se référer à la photographie publiée *in* Chauvet, Brunel-Deschamps, Hillaire, 1995, fig. 81, p. 97), non plus que certaines marques antérieures qu'il ne sera possible de déterminer avec précision qu'après une étude approfondie de la paroi avec d'autres méthodes que celles dont nous disposons actuellement. Son but essentiel est d'individualiser les animaux, de les numéroter afin d'en faciliter l'étude, et de distinguer les différentes phases de leur réalisation, afin d'essayer de les comprendre.

L'interprétation de ce panneau, comme de tout autre, peut se faire à différents niveaux, que nous allons examiner successivement dans un souci méthodologique et de clarté, alors que ces diverses étapes de la recherche ne sont généralement pas séparées.

La détermination du panneau et des figures

Elles ne posent pas de problèmes majeurs. On peut toujours se poser la question de savoir où commence et où finit un panneau. Ici, à droite, la limite du panneau avec la Niche centrale est nette, puisque la paroi rentre à quasiment 90°. A gauche, se développe une vaste concavité dont le contour est figuré sur notre dessin. Dans sa partie basse se trouve un rhinocéros orienté à droite (n° 2). Nous l'avons intégré à notre panneau, alors que nous n'en avons pas fait de même pour la partie haute de la concavité où se trouvent un renne et plusieurs têtes de lions. Les raisons pour ce choix sont d'une part le sujet, qu'il paraît difficile de séparer de ses congénères, d'autre part le fait que la paroi est nettement plus concave sur le haut que sur le bas où la séparation avec le troupeau des autres rhinocéros s'estompe. Néanmoins, il entre dans ce choix une part de subjectivité qu'il faut admettre.

Quant aux animaux figurés, au premier coup d'œil on reconnaît des rhinocéros : 17 au moins ont été dessinés dans cette zone. Leurs numéros vont de 1 à 19, mais le n° 11 n'est pas déterminable avec précision, non plus que l'animal n° 10, à l'avant-train effacé, qui pourrait tout aussi bien être un bison. Cela signifie que cette partie du grand panneau compte presque autant de rhinocéros que tous les sites européens du début à la fin du Paléolithique supérieur. Les caractères discriminants de ces animaux sont ici les cornes et les mêmes petites oreilles, en double arc de part et d'autre de la ligne du crâne. La caractéristique majeure de ce panneau est l'exclusivité d'une seule espèce - le rhinocéros -, à moins que le n° 10 ne soit un bison.

Les caractéristiques des animaux

On constate de nombreuses caractéristiques communes à ces figures :

- tous les animaux plus ou moins complets (1, 2, 4, 5, 6, 8, 12), à l'exception de 19 qui, on le verra, fut rajouté tout à la fin, ont le corps ombré par le procédé de l'estompe ;

- lorsque les oreilles sont figurées (1, 3, 4, 5, 8, 12, peut-être 11 et 19 ?), elles le sont selon la convention habituelle dans la Grotte Chauvet, en deux arcs accolés ;

- la mâchoire est indiquée par un même arc de cercle vertical sur les rhinocéros n°s 1, 5, 6, 8, 12 ;

- le milieu du corps du 1 (phase 1, cf *infra*) et du 12 (phase 5) sont identiques : bande dorsale et délimitation du ventre par un large arc de cercle joignant pattes avant et pattes arrière.

Une minorité de ces rhinocéros sont entiers (1, 4, 5, 8, 19). Les autres sont incomplets pour des raisons variables. 3, 10 et 11 ont été plus ou moins complètement effacés. Le n° 2 semble émerger, à gauche du panneau, d'une concavité où son arrière-train n'a pas été dessiné. Les 6, 7, 9, 12, 13 à 18 ont été représentés en fonction d'animaux préexistants : 7 en fonction de 6 et ce dernier en relation avec 4 derrière lequel il paraît se trouver par un effet de perspective que l'on retrouve par exemple sur le Panneau des Chevaux dans cette même Grotte Chauvet. L'arrière-train n° 9 est de même mis en perspective par rapport à 8 et à 6-7. A ce propos, dans le prolongement vers le bas de 9, on remarque des taches noires qui évoquent grossièrement des pattes, mais sans la précision de tracé commune à tous ces animaux. Enfin, le ventre de 12 est interrompu pour le faire apparaître derrière 8, et tous les rhinocéros 13 à 18 ont été faits à l'évidence en fonction de 12, pour donner un effet de parallélisme et de nombre, voire de mouvement.

Quoi qu'il en soit de la raison exacte de cet effet recherché, nous constaterons que la perspective des animaux 12 à 18 est rendue au moyen de deux artifices très différents. Les cornes sont en perspective décroissante, celles du premier plan étant de plus grande taille que les plus éloignées. C'est la véritable perspective, telle qu'elle fut redécouverte par les Maîtres de la Renaissance italienne au XVème siècle de notre ère. En revanche, par nécessité, les lignes de dos des deux animaux en avant du 12 n'ont pu être dessinées - sans quoi 12 aurait disparu -, et celles des rhinocéros derrière lui esquissent paradoxalement des animaux de plus grande taille, alors que la perspective vraie voudrait qu'ils fussent plus petits. Néanmoins, cette fausse perspective est très efficace et aboutit au résultat voulu : donner l'impression d'une troupe de rhinocéros côte à côte. Il pourrait s'agir également d'une volonté de représenter le mouvement, en juxtaposant la position d'un animal à diverses étapes de sa marche. Si c'était le cas, cela ne changerait rien à la remarque ci-dessus au sujet de l'effet de perspective, mais la signification du panneau en serait évidemment changée.

Les superpositions et la composition du panneau

Lorsque l'on examine attentivement les superpositions des figures, on constate que 1 est antérieur à 4 et à 5, que 3 est antérieur à 4 et à 8, que 4 est antérieur à 6-7 et à 8, que 5 est antérieur à 6-7, que 6-7 sont antérieurs à 8, que 8 est antérieur à 9 et à la séquence 12-19, que 9 et 11 sont antérieurs à 12-19, que 12 est antérieur à 13-19, que les 15- 8 sont antérieurs à 19, tandis que 10 est isolé et ne peut être replacé dans la séquence de réalisation.

Un nombre indéterminé de figures ont d'abord été peintes au centre du panneau. Il n'en subsiste que quelques traces rouges et noires et des lignes encore non identifiables. On peut cependant isoler le rhinocéros n° 3, reliquat d'une phase préliminaire, très incomplet, mais reconnaissable à sa ligne de dos avec les petites oreilles caractéristiques. Le n° 1 peut - ou non - appartenir à cette première phase, ainsi que la ligne (avec oreille ?) du 11. Seules seront dénombrées les phases indiscutablement attestées.

Le n° 2 a été superposé au 1 à un moment quelconque, non rattachable avec précision à la séquence des animaux centraux. En revanche, 4 fait certainement partie de la deuxième phase de réalisation, puisqu'il recoupe 1. Le n° 5 vient après, dans une troisième phase, avec 6-7, mis en perspective par rapport à 4. La quatrième phase est celle du n° 8. Le n° 9 (arrière-train) paraît avoir été tracé en fonction de lui et des n°s 6-7. Ensuite, en une cinquième phase viennent

les animaux 12 à 18. Ils semblent bien de la même main, avec des cornes identiques, faites de deux traits courbes assez gros, convergents ou superposés sur le haut, avec parfois un surlignage blanc extérieur. Le premier du groupe fut le 12, dont la ligne de ventre ne paraît pas se poursuivre sous le n° 8, tandis que l'ombrage du ventre recoupe en partie le raclage interne autour du 8. Les cornes du 14 et du 13 ont ensuite été rajoutées à l'avant, et les cornes des 15, 16, 17, ainsi que 4 autres lignes de dos à l'arrière du 12. Finalement, la sixième et dernière phase est celle du rhinocéros n°19, de lignes et de facture beaucoup plus simples que les précédents auxquels il est surimposé sans artifices de perspective.

Ces diverses phases ont dû être réalisées assez rapidement, compte-tenu des sujets mais surtout de la communauté des conventions utilisées. Elles peuvent résulter d'une conception d'ensemble - on aurait d'emblée voulu créer un troupeau de rhinocéros - ou d'ajouts successifs, ce qui serait bien différent, et ce que nous n'avons aucun moyen de savoir.

Interpréter le panneau

A partir de ces observations il est possible d'élargir les comparaisons à l'ensemble de la grotte, de poser certaines questions et de tirer certaines conclusions.

1) Que signifient les communautés de conventions que nous observons ? Pratiquement tous les rhinocéros de la Grotte Chauvet ont ces fameuses petites oreilles caractéristiques, qu'ils soient gravés, dessinés en noir ou peints en rouge. Nombreux, en outre, sont ceux qui possèdent l'arc de cercle indiquant la mâchoire, la réserve pour le ventre et une bande noire centrale. A ce propos, le mystère de cette bande n'a toujours pas été élucidé. Pourrait-il indiquer la division du corps des rhinocéros en plaques ? serait-ce une indication de pelage ? ou encore un symbole se rattachant à des histoires mythiques ? Nous ne le savons pas.

Toujours est-il que le fait que les très nombreux rhinocéros de la caverne aient un indiscutable « air de famille » ne permet qu'une alternative : ou bien cela signifie qu'ils ont été réalisés en un très bref laps de temps, soit par la même personne, soit par des gens qui partageaient les mêmes conventions, ou alors - dans le cas où certains auraient été dessinés à des millénaires de distance - cela voudrait dire que certaines conventions se perpétuaient à l'identique pendant des périodes extrêmement longues, à moins que les derniers venus n'aient copié les conventions de leurs prédécesseurs. En l'attente de la multiplication des dates radiocarbone directes, seules susceptibles de

régler le problème, nous pencherons pour la première hypothèse, la plus simple et logique, celle d'une réalisation centrée dans le temps. Les dates obtenues pour les deux rhinocéros affrontés du Panneau des Chevaux sont comprises entre 30 300 et 32 400 BP (Clottes et al. 1995). Leur ressemblance frappante avec les rhinocéros du panneau ici étudié incite à croire que ces derniers appartiendraient à la même période.

2) Pourquoi tant de rhinocéros en groupe ? C'est le problème de la constitution du panneau. Nous avons vu que l'on pouvait distinguer une demi-douzaine de phases successives au minimum. Cela ne signifie pas que le panneau s'est constitué au cours de six visites distinctes dans la grotte. Théoriquement, une seule personne aurait pu tout dessiner en une seule fois. Mais, si c'était le cas, on comprendrait mal les superpositions qui oblitèrent certains animaux, ainsi que l'effacement des premiers dessins effectués. En outre, le n° 19 est beaucoup plus schématique et grossier que tous les autres. Ce qui paraît le plus logique, en l'état actuel de nos observations, serait qu'il y ait effectivement eu plusieurs étapes distinctes dans la réalisation du panneau : la première, dont il reste peu de choses, et la dernière (ajout du n° 19) paraissent indiscutables, ainsi qu'une étape médiane, la plus importante, peut-être subdivisible, où l'essentiel du panneau a été dessiné. Il y aurait donc eu plusieurs cérémonies où des rhinocéros auraient été successivement ajoutés à ceux déjà présents.

Quoi qu'il en soit, le résultat final auquel nous sommes confrontés est un nombre impressionnant, inhabituel, de rhinocéros. La série 12 à 18 marque la volonté d'en multiplier les silhouettes, qu'il s'agisse d'un effet de nombre, comme nous serions tentés de le croire, ou de la représentation du mouvement.

3) Le thème du rhinocéros. Depuis la découverte, le nombre impressionnant de rhinocéros et de félins dans cette grotte a surpris. Les dénombrements systématiques auxquels nous avons procédé ont donné 61 rhinocéros et 61 félins pour 416 animaux recensés, dont 368 déterminables et 48 indéterminés (Clottes, Gély, Le Guillou, 1999, p. 22). Ces animaux, les plus redoutables que l'homme ait eu à connaître à cette époque, n'étaient pas chassés. Si l'on ajoute à cette liste les autres animaux formidables non chassés, le mammouth (64 représentations) et l'ours (11), on constate que ces animaux atteignent 72 % des espèces identifiables.

Une comparaison avec les sites à art pariétal et mobilier connus ailleurs à des époques anciennes a fait apparaître des constantes. Un fonds commun à tout l'art pariétal, constitué de bisons, chevaux, aurochs, cervidés, bouquetins, existe bien. Mais, dans l'art de l'Aurignacien, plus répandu sans doute qu'on ne le croyait, y compris -

ce qui est nouveau - dans des cavernes profondes, les animaux dominants sont des animaux forts et dangereux, comme les auteurs d'Europe centrale l'avaient noté pour les statuettes souabes. Cet art aurignacien original, dont certains aspects importants se retrouvent à l'identique dans l'art mobilier et dans l'art pariétal, a connu des prolongements différents selon les lieux. Il semble avoir duré pendant tout le Gravettien en Europe orientale, alors que dans le Midi de la France les animaux communément chassés prenaient le relais des animaux dangereux et devenaient largement majoritaires dès le début du Gravettien (Clottes, 1995).

Dans ce contexte le rhinocéros tient une place majeure, avec le mammoth et le lion. A l'Aurignacien, et un peu plus tardivement selon les lieux, il a dû jouer un rôle déterminant dans les histoires sacrées, et être considéré comme un esprit puissant, beaucoup plus que les chevaux, bisons et bouquetins qui prendront la prééminence dans la suite des temps.

4) Pourquoi certains animaux ont-ils été délibérément mutilés ou détruits ? C'est le cas des n^{os} 3, 10 (effacement de l'avant-train) et 11. S'agissait-il simplement de faire place nette pour une composition plus complète et plus ample, en tous cas différente, ou d'annihiler une magie plus ancienne ? Pourquoi aussi racler la base de la corne du n^o 18 (dégradation non portée sur notre dessin) ? Ailleurs dans la grotte (par exemple, sur la droite du Panneau des Chevaux, cf Chauvet et al., 1995, figs. 39, 41, 65, 67) on constate des mutilations partielles de dessins. C'est également le cas pour des mains négatives dans la Grotte Cosquer. On peut se demander si ces agressions n'auraient pu être faites au moment de visites postérieures, qui, dans les deux grottes, sont attestées par les datations radiocarbone.

5) Pourquoi les détourages de certains sujets ? Les rhinocéros n^{os} 4, 6, 7, 8 ont des silhouettes qui se détachent parce que leurs contours ont été détourés par raclage, ce qui donne un effet de blanc faisant ressortir le noir du dessin. Là encore, on retrouve le même procédé sur de nombreux autres animaux de la grotte (cf Chauvet et al., 1995, figs. 51, 82, 87, 90, 92). Est-ce simplement un procédé artistique visant à donner davantage de relief au sujet, à l'instar de l'estompe qui rend le modelé des têtes et des corps ? Ou pourrait-on aller plus loin et y voir une intention plus profonde : celle de faire sortir l'animal de la paroi, dont il paraît se détacher grâce à ce contour blanc (cf *infra*) ? A l'extrémité droite du panneau, un grand barbouillage noir joue le même rôle, puisque la tête et le contour de la patte avant du n^o 6 ont été gravés, en blanc, sur ce fond noir (*op. cit.*, fig. 81).

6) Les animaux qui sortent de la roche, que signifient-ils ? C'est indiscutablement le cas du n^o 2. L'arrière-train n'a pas été dessiné,

comme s'il était encore pris dans la concavité d'où le reste du corps paraît émerger. Ce procédé est fréquent dans la grotte. On le retrouve, de l'autre côté de la Niche centrale, pour un puissant avant-train de bison (*op. cit.*, fig. 81, p. 99 et fig. 82 p. 100). L'un des trois ours rouges dans la première partie de la caverne a été dessiné de même, ainsi qu'un aurochs gravé près du grand effondrement de la Salle Hillaire, un bouquetin, également gravé, dans la Salle du Crâne. Sur le Panneau des Chevaux, c'est un bison noir qui s'interrompt sur une fissure et un petit rhinocéros rouge qui fait de même, comme s'ils en sortaient (*op. cit.*, figs. 53 et 52). Cela signifie que ce procédé a été appliqué à toutes espèces d'animaux (bouquetin, aurochs, bison, ours, lion, rhinocéros).

Cela ne peut s'expliquer que par la croyance que des forces surnaturelles sous forme animale vivaient à l'intérieur de la roche. A l'occasion, on les y percevait, grâce aux contours naturels qui évoquaient des cornes de bouquetin ou un dos de mammoth. Pour les faire émerger, on complétait leur silhouette, ou on les représentait à demi sorties, l'arrière-train non dessiné encore pris dans le monde-*autre*. Le rôle des contours naturels utilisés et celui des concavités ou des fissures d'où l'on faisait surgir les animaux-esprits est le même. On débouche ainsi dans le domaine des croyances, des histoires sacrées et des cérémonies (Clottes & Lewis-Williams, 1996, 1997).

Conclusion

Nous venons de voir comment, à partir de l'analyse d'un panneau donné, on peut graduellement accumuler des informations, sur la notion de panneau, sur les animaux figurés, sur les techniques de leur représentation, sur les étapes de leur réalisation, sur leur chronologie, avant d'en venir aux interprétations proprement dites sur la valeur et le sens des conventions, sur l'accumulation des figures, sur leur devenir et leur dégradation volontaire, et finalement sur leur sens profond, même s'il nous est et nous sera toujours impossible de retrouver des détails de l'histoire précise dont ils restent les acteurs et les témoins.

BIBLIOGRAPHIE

BAFFIER D. & FERUGLIO V., 1998. - Premières observations sur deux nappes de ponctuations de la Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche). *INORA*, n° 21, p. 1-14.

BARRIERE C., 1993. - Les Rhinocerotidés. In G.R.A.P.P., *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'études*, p. 157-159.

CHAUVET J.-M., BRUNEL-DESCHAMPS E., HILLAIRE C., 1995. - *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris, Le Seuil, 120 p., 94 figs. Postface de J. CLOTTE.

CLOTTE J., 1995. - Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur. *Bull. Soc. Préhist. Ariège-Pyrénées*, L, p. 13-34.

CLOTTE J., 1997. - Observations nouvelles sur les peintures de la Grotte Chauvet. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LII, p. 17-32.

CLOTTE J., 1999. - Premiers travaux à la Grotte Chauvet. *Ardèche Archéologie*, n° 16, p. 11-16.

CLOTTE J., CHAUVET J.-M., BRUNEL-DESCHAMPS E., HILLAIRE Ch., DAUGAS J.-P., ARNOLD M., CACHIER H., EVIN J., FORTIN Ph., OBERLIN Ch., TISNERAT N., VALLADAS H., 1995. - Les peintures paléolithiques de la Grotte Chauvet-Pont-d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France) : datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone. *C.R. Acad. Sci.*, Paris, t. 320, série IIa, p. 1133-1140.

CLOTTE J., GÉLY B., LE GUILLOU Y., 1999. - Dénombrements en 1998 des représentations animales de la Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche). *INORA*, n° 23, p. 18-25.

CLOTTE J. & LEWIS-WILLIAMS, 1996. - *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et Magie dans les Grottes ornées*. Paris, Le Seuil.

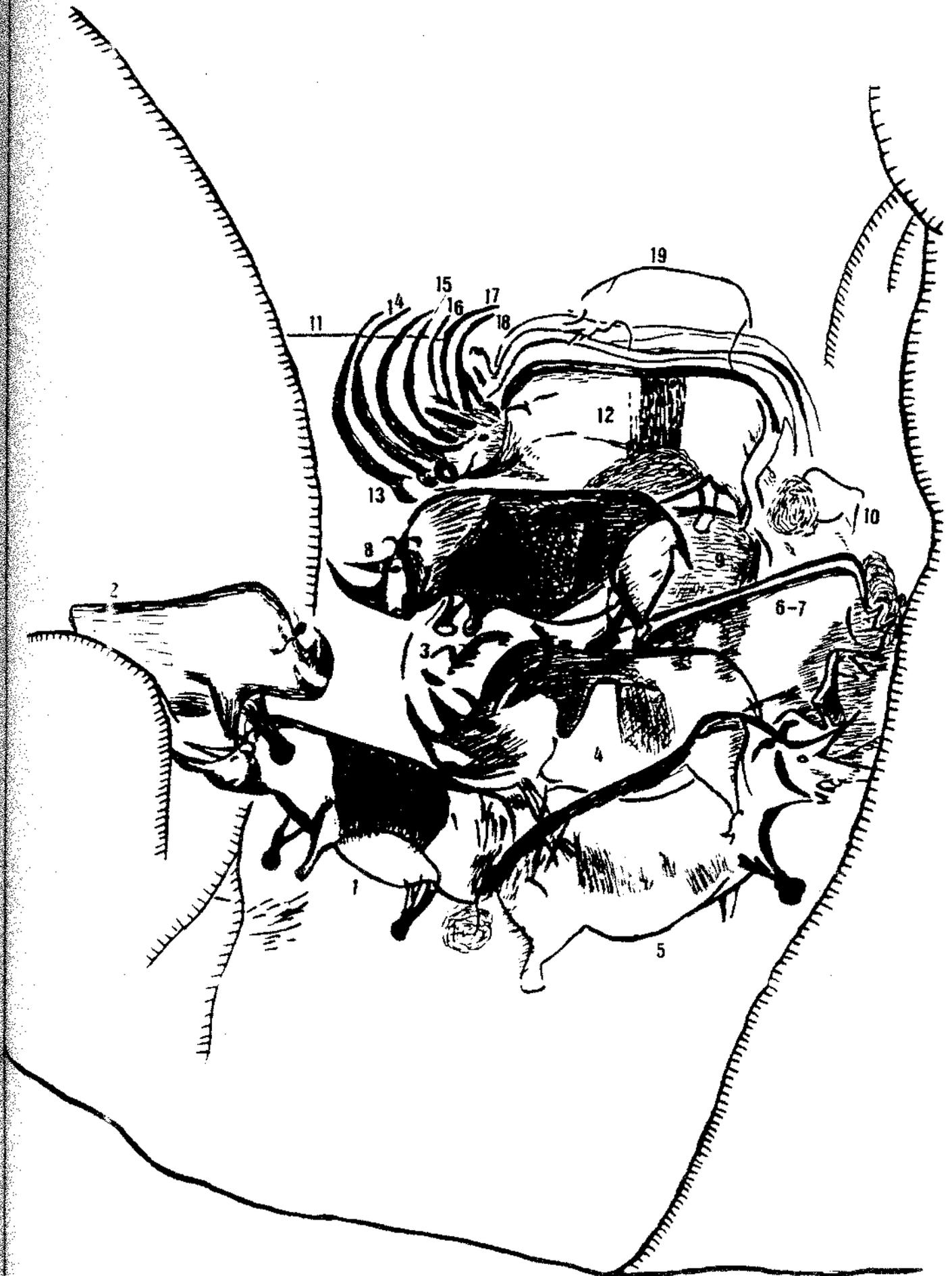
CLOTTE J. & LEWIS-WILLIAMS, 1997. - Les Chamanes des Cavernes. *Archéologia*, n° 336, p. 30-41.

GARCIA, M.-A., 1999. - Grotte Chauvet. Eléments nouveaux du contexte archéologique. *INORA*, n° 23, p. 25-25.

LÉGENDE DE LA FIGURE

Fig. 1. Relevé sélectif, d'après photographie, du groupe des rhinocéros (partie gauche du Panneau des Lions). Grotte Chauvet. Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche).

Fig. . Relevé sélectif, d'après photographie, du groupe des rhinocéros (partie gauche du Panneau des Lions). Grotte Chauvet, Vallon-Pont-J'Arc (Ardèche).



MOULAGE DE GRAVURES EXCEPTIONNELLES DANS L'AIR (NIGER)

CLOTTES Jean, Foix, France

En Janvier 1999, deux girafes gravées exceptionnelles ont été moulées sur le site de Dabous, dans l'Air (Niger), à l'extrémité sud-est d'un énorme amas de grès en partie démantelés (long d'environ 80 m pour une largeur de 60 m et une hauteur pouvant aller jusqu'à 8 m).

Les deux girafes, un mâle précédant une femelle plus petite, ont été gravées côte à côte sur une dalle inclinée. La plus grande mesure 5,40 m de haut (6,35 m des oreilles à l'extrémité de la patte arrière). Elles furent faites en combinant plusieurs techniques: préparation initiale par raclage et polissage de certaines surfaces, gravures profondes et polissage ultérieur pour les contours, sculptures en bas-relief des ponctuations du corps. Chacun des animaux présentait une longue ligne sinueuse lui sortant de la bouche et aboutissant à un petit humain gravé.

Ces œuvres nous ont paru très vulnérables. Depuis la fin de la rébellion des Touaregs, les visites devenaient de plus en plus nombreuses. Leur localisation, non pas sur une paroi de falaise, mais sur une dalle inclinée, les exposait aux éléments et aux dégradations humaines, involontaires (les gens qui marchent dessus), ou volontaires (des touristes qui peuvent en prélever des morceaux ou faire des graffiti). Elles risquaient d'être mutilées et peu à peu détruites.

C'est pourquoi, je proposai à la Bradshaw Foundation de nous aider à effectuer leur moulage, sur environ 25 m². Notre projet fut subventionné par la National Geographic Society pour ce qui concerne l'étude scientifique et par la Bradshaw Foundation pour le moulage. L'expédition fut organisée et conduite par David Coulson, Président de TARA (Trust For African Rock Art), en collaboration avec Alec Campbell.

Afin d'éviter les dangers inhérents aux moulages, il fut décidé d'une part de faire appel à une firme de professionnels (Ateliers Pierre Mérimodol, Avignon, France), et d'autre part de réserver sur les gravures plusieurs surfaces de l'ordre de 25 cm x 15 cm chacune qui seraient protégées et non moulées, permettant ainsi toutes les analyses futures éventuelles.

L'expédition, organisée par TARA en Janvier, dura un mois environ. Elle fut excellemment organisée sur place, sur le plan logistique, par Sidi Mohammed Iliès (Pleyades Voyages, Agadez).

Avant moulage, la roche fut nettoyée soigneusement et les parties en cours de désagrégation furent consolidées. Le moulage au silicone couvrit l'ensemble de la roche (25 m²), moins les parties réservées, protégées par du papier aluminium et une couche d'argile pour les isoler parfaitement. Le moulage fut doublé par une chape de plâtre superposée, destinée à lui servir de berceau, à éviter ses modifications et à conserver le relief exact de la roche support. Compte-tenu de la grande surface du moulage, son enlèvement se fit en trois morceaux, préalablement choisis et repérés. Après démoulage, la roche fut à nouveau nettoyée et retrouva très exactement son état premier.

Nous établîmes aussi un premier inventaire des gravures de Dabous, au moyen de fiches descriptives, complétées par des photographies et des relevés. Nous estimons à plus de 600 les représentations humaines et animales de Dabous; 430 ont été jusqu'ici décrites et répertoriées. Elles comprennent en majorité des bovinés, des girafes, des autruches et des antilopes, avec quelques humains, de rares lions et rhinocéros, peu de chameaux. Enfin, un plan au 1/100 de l'amas gréseux de Dabous fut dressé.

Après concertation avec les autorités locales, il fut décidé que TARA paierait un gardien permanent pendant les deux prochaines années, après quoi son salaire serait à la charge des autorités locales. TARA prévoit aussi d'engager un second gardien pour aider le premier et de faire creuser un puits pour leur fournir de l'eau, ainsi qu'aux Touaregs locaux. Le gardien a été doté d'un registre où figurent les recommandations pour les touristes, qui y inscriront leurs visites. Il est prévu de faire réaliser un grand panneau où ces prescriptions seront rappelées sommairement.

Un tirage des girafes sera monté, à la demande des autorités locales, à l'entrée de l'aéroport international d'Agadez. D'autres seront vendus à des musées ou autres organismes afin de couvrir en partie le coût élevé de l'opération et permettre d'autres actions de recherche et de protection.

AN ARCHAEOASTRONOMICAL INVESTIGATION ABOUT A VALCAMONICA'S ENGRAVING NEAR THE CAPITELLO DEI DUE PINI

CODEBO' Mario, Genova, Italy

Codebo' Mario (Membro IISL, SAIT e SISFA)(1), Barale Piero (Membro SAIT e SISFA),
Castelli Marco, De Santis Henry (Membro ALAP), Fratti Liliana, Gervasoni Elena (Membro
CCSP)(2).

1) Premessa

Il presente lavoro esce in lingua italiana ed in forma molto ridotta a causa dei tempi di pubblicazione molto stretti e del poco spazio editoriale disponibile per i pre-atti. Siamo stati così costretti a rinunciare a discutere molti argomenti ed a limitarci a fornire di essi i soli dati essenziali. Il lavoro, pertanto, ha le caratteristiche più di un ampio riassunto che di uno studio completo. Ci ripromettiamo di ovviare a questi inconvenienti nel testo definitivo in lingua inglese.

* * *

2) La ricerca

Lo studio archeoastronomico della località camuna Plas, caratterizzata da splendide incisioni calcolitiche (fig. n. 5), nacque nel 1997 per iniziativa di Elena Gervasoni, che invitò Enrico Calzolari e Mario Codebò ad effettuare misurazioni in valle. Al Valcamonica Symposium '97 Gervasoni stessa preannunciò nel suo intervento la futura pubblicazione del presente lavoro, allora in elaborazione (Gervasoni 1997). Mentre quella campagna si risolse fondamentalmente in una prima presa di contatto con l'ambiente e con misure sull'orientamento di due chiese (di prossima pubblicazione), sulla base di analoghe esperienze (Codebò c.s. I; Codebò e Michelini 1997 a. pp. 341-358), Codebò credette di poter ravvisare in località Plas le caratteristiche tipiche del luogo di culto preistorico: elevazione sul territorio circostante, ampia panoramicità, frequentazione in epoca pagana, segni di cristianizzazione. Considerata la geomorfologia del luogo, dal versante orientale ripidissimo ed elevato, e la tradizione, riferita da Fratti e Gervasoni, delle nozze sacre tra il principio maschile del Pizzo Badile e quello femminile della Concarena, con relativi giochi di luce atmosferici (Priuli 1983, foto n. 1; cfr. anche Bruned 1997, foto n. 23) ed astronomici (Beretta 1997, p. 68), ritenemmo che quest'ultima fosse l'oggetto delle antiche osservazioni. Successivamente, Barale e Codebò hanno riscontrato una analogia terrogamia montuosa in provincia di Cuneo, ove un proverbio locale dice che "... il Monviso sposa la Bisalta...". Infatti dalla pianura locale - e ancor meglio dalla collina di Mondovì - l'aguzzo e massiccio Monviso appare consono a rappresentare bene il principio maschile e l'ondulata e mammellonata Bisalta quello femminile. Gli stessi nomi maschili e femminili delle due coppie di montagne camune e piemontesi ci parvero rafforzare la nostra ipotesi, anche considerando che gli oronimi femminili sono assai più rari di quelli maschili. Sotto questo profilo, riteniamo che sarebbe interessante uno studio sul profilo visivo delle montagne italiane con nomi femminili.

Notammo che dietro il profilo della Concarena si vede l'intera escursione annuale del sole al tramonto. E poiché ben due petroglifi in loco raffigurano l'astro diurno, pensammo che proprio esso fosse lo specifico oggetto del culto.

Per di più Calzolari, Codebò, Fratti e Gervasoni avevano già avuto modo, a settembre 1997, di osservare dal sito lo spettacolare fenomeno atmosferico della proiezione vespertina di fasci di luce e di ombre da dietro la Concarena: visione che poteva apparire agli antichi osservatori, ignari di fisica meteorologica, come una manifestazione della divinità della montagna, analoga a quella mattutina del Pizzo (Priuli, op. cit.; cfr. anche Brunod 1997, foto n. 23). Questo non frequente fenomeno si attagliava particolarmente all'iconografia del petroglifo costituito da tre dischi affiancati, dal maggiore e centrale dei quali si dipartono tre fasci di raggi diretti verso il basso (foto n. 1). Sarebbero stati pertanto riprodotti in un unico simbolo, con un processo di condensazione ben noto alla psicoanalisi (3), almeno due fenomeni realmente visibili: i raggi occasionalmente prodotti dalla rifrazione atmosferica ed il tramonto solare, simboleggiato dai raggi rivolti verso il basso.

Restava da verificare l'ipotesi e da chiarire il perché di tre dischi solari anziché di uno. Impostammo così un programma di osservazioni, misurazioni e fotografie del tramonto del sole nei suoi tre momenti fondamentali: gli equinozi ed i solstizi.

Iniziato al solstizio invernale del 1997, esso si è concluso al solstizio estivo del 1999. Per i rilievi sono stati utilizzati: squadra sferica graduata con lettura diretta del 5° centesimali; inclinometro a gravità con lettura diretta di 1°; orologio radio-controllato; bussola prismatica Wilkie a lettura diretta di 1° e stima diretta di 0,5°. Le procedure di calcolo seguite sono quelle riportate in Codebò 1997 b, pp. 39-109, frutto, per altro, di una collazione di altri testi ivi citati in bibliografia.

Le coordinate geografiche del sito, rilevate mediante una serie di triangolazioni su carte topografiche I.G.M. 1:25000 e 1:100000, sono risultate: Lat. 46°02'24"N, Long. 10°21'49"E, Q.m. 900 s.l.m. Abbiamo verificato che agli equinozi (rilievi del 20/03/1998) il sole tramonta alle ore 17h35m nella sella apparente tra la vetta della Concarena a sud e la vetta del m. Elto (o del Pizzo Garzeto) a nord (foto n. 2) (4). Con un'altezza dell'orizzonte visibile misurata in 7°, l'azimut astronomico risulta essere oggi 264°. Quello magnetico fu misurato in 260° (5).

Al solstizio d'inverno (rilievi del 18/12/1998 e giorni successivi) esso tramonta 34,5° a sud rispetto al punto di tramonto agli equinozi, in un punto di altezza visibile 7° sul versante meridionale della Concarena (foto n. 3). L'azimut magnetico fu misurato in 225°. Purtroppo, non essendo stata rilevata l'ora del tramonto, non è stato possibile calcolare l'azimut astronomico (5).

Al solstizio d'estate (rilievi del 18/06/1998) l'ultimo lembo del sole tramonta (foto n. 4) alle ore 19h 41m 40s dietro la vetta del M. Elto (o del Pizzo Garzeto). Con un'altezza dell'orizzonte visibile misurata in 14°, l'azimut astronomico risulta essere oggi 290,5° e 291,3° nel 2500 a.C. (5). Quello magnetico fu misurato in 289°.

L'escursione tra il punto di tramonto equinoziale e quello solstiziale estivo fu misurato con lo squadra sferica graduata in 29°, mentre quello che risulta dalla differenza tra gli azimut

astronomici misurati è di $26,5^\circ$. Possiamo quindi assumere un'escursione media attuale di $27,8^\circ$, con un s.q.m. $\pm 1,4^\circ$.

Risulta così che le amplitudini solstiziali occase invernale ed estiva del sole (ossia: i due archi di orizzonte compresi tra i punti di tramonto equinoziali, solstiziale invernale e solstiziale estivo) sono oggi, rispettivamente, $34,5^\circ$ e $27,8^\circ$, mentre l'arco totale, espressione dell'escursione locale annua apparente del sole, è di $62,35^\circ$ (quello magnetico di 64°).

Ciò è quanto si rileva anche sul petroglifo oggetto del nostro studio: i due angoli tra i raggi centrali, quelli di sinistra e quelli di destra (guardando l'incisione) sono, rispettivamente, 32° e $28,5^\circ$, mentre l'angolo totale è $60,5^\circ$ (fig. n. 1).

L'ipotesi iniziale di lavoro ci pare quindi provata, nei limiti della validità delle prove nel campo infido dell'arte rupestre.

L'artista, intento ad osservare l'orizzonte occidentale, vedeva esattamente di rimpetto il tramonto agli equinozi, alla sua sinistra - e con un arco più ampio - il tramonto al solstizio d'inverno ed alla sua destra - con un arco più breve - il tramonto al solstizio d'estate. Voltandosi verso la parete rocciosa, egli poteva riprodurre la stessa configurazione disegnando un arco più ampio alla propria sinistra ed uno più breve alla destra.

I due piccoli cerchi a lato di quello maggiore potrebbero rappresentare tre fenomeni:

- 1) le posizioni del sole agli equinozi ed ai solstizi;
- 2) le posizioni del sole all'alba, a mezzogiorno ed al tramonto;
- 3) le due stazioni estreme che la luna raggiunge (qui al tramonto) ogni 18,61 anni (8), quando le sue amplitudini ortiva ed occasa sono maggiori di quelle solstiziali del sole. Si vede allora l'astro notturno sorgere e tramontare più a sud e più a nord dell'astro diurno ai solstizi, rispettivamente, invernale ed estivo.

I primi due casi ci sembrano meno probabili, perché il n. 1) è già stato rappresentato con i tre fasci di raggi ed il n. 2) è malamente visibile a causa, come già detto, della geomorfologia del luogo, che occulta pressoché completamente la visuale dell'alba. Perciò riteniamo che il n. 3) sia quello rappresentato sulla roccia di Plas, in ciò confortati anche dal fatto che le stazioni estreme della luna furono, statisticamente, le più osservate nel megalitismo europeo. Per esempio, nella sola necropoli calcolitica di S. Martin de Corléans (AO), su diciotto allineamenti astronomici, ben sette - compreso quello dei pali di legno, primo e più antico - puntano su di esse.

Ad ulteriore rafforzamento dell'interpretazione di località Plas come luogo di osservazione e culto degli astri, il 18/08/1999 si è visto che il sole al tramonto nel solstizio estivo illumina con i suoi ultimi raggi, pochi minuti prima di scomparire dietro la vetta del M. Eito (o del Pizzo Garzeto), l'estremità superiore del Capitello dei Due Pini, ed esattamente l'incisione del disco solare a ventiquattro raggi. Purtroppo, data la brevissima durata del fenomeno ed essendo il rilevatore impegnato, da solo, nelle misure d'azimut, non ha potuto documentare fotograficamente il fenomeno. Si spera di poter rimediare al giugno del 2000.

Si è notato anche che un campo, visibilissimo nella sottostante piana di fondo-valle immediatamente a sud del lago artificiale, era stato arato a ferro di cavallo aperto (Brunod 1997, p. 97) (foto n. 5). Ciò ci fa ritenere che altre incisioni analoghe (Brunod 1997, n. 220) - come: Caven 3, Cornal, Horno 1, Occimo 2

lato C - siano interpretabili come rappresentazioni stilizzate e veristiche dell'insieme terra-cielo, in parziale accordo con altri autori (Brunod 1997, foto nn. 74-75, pp. 95-117 e passim). P. Barale, studiando specificamente le due incisioni antropomorfe (figg. nn. 2-3) sul suolo roccioso di Plas, ha identificato in una di esse una scena di zappatura ed ha rilevato che entrambe sono rivolte perfettamente all'oveat magnetico, di rimpetto al sole tramontante agli equinozi. Se effettivamente sono post-calcolitiche, potrebbero manifestare un utilizzo archeoastronomico molto prolungato e policulturale del sito.

La abbastanza fedele riproduzione della difforme ampiezza delle due amplitudini solstiziali occase, estiva ed invernale, può essere facilmente ottenuta impiantando in loco quattro pali lignei, uno dei quali fungeva da punto di osservazione e gli altri tre erano posti in direzione dei tre tramonti rispetto al primo. Avvolgendo poi delle corde intorno a questa struttura a ventaglio (o a "settore circolare"), si potevano "misurare" in "tratti di corda" le amplitudini cercate. Riducendo proporzionalmente e simmetricamente l'intera struttura, si poteva ottenere un "settore circolare" di minime dimensioni in cui le proporzioni originarie dei "tratti di corda" erano mantenute. Questi "tratti di corda" potevano essere usati come "unità di misura" per l'incisione fedele del petroglifo.

E' possibile che le quattro coppelle incise a "ventaglio" sul masso adiacente (fig. n. 4) rappresentino graficamente proprio questa operazione di misura. Abbiamo, invece, accertato che non indicano allineamenti solari. Uno studio specifico è tutt'ora in corso da parte di M. Castelli.

Rammentiamo che funzioni analoghe ma ben più complesse sono state proposte da A. Thom per gli allineamenti megalitici a ventaglio bretoni e scozzesi (Haddingham 1978, pp. 130-132; Proverbio 1988, pp. 108-115, 179-187; Cossard 1993, 39-41); da C. A. Newham per le Causeway Post Holes di Stonehenge I (Haddingham 1978, pp. 94-95; Proverbio 1989, p. 96); e che, nonostante la yarda megalitica di A. Thom sia ormai non più accettata dalla maggioranza degli studiosi, vere e proprie "unità di misura" sembra siano state utilizzate a S. Martin de Corléans (Mezzena 1997, pp. 79-80). Castelli propone un'altra possibile interpretazione di queste coppelle, disposte ad arco e di diametro (de)crecente, quali rappresentazione dei (de)crecenti lunari e, più in generale, le coppelle disposte ad arco come simboli lunari (Brunod 1997, p. 112, fig. 166).

Vogliamo infine accennare a quello che ci pare l'iter evolutivo di questo petroglifo, rinviando al testo definitivo per una più approfondita discussione; inizialmente concepito come la rappresentazione grafica "fedele" e concreta di un singolare fenomeno atmosferico e del moto apparente annuo del sole al tramonto, sembra essersi successivamente trasformato in un simbolo ed infine in un'icona decorativa "rimossa" dal suo contesto originario e non più leggibile in relazione ad esso, secondo processi mentali ben noti alla psicoanalisi (5).

3) Ringraziamenti

Ringraziamo Paolo Turelli e tutti coloro che hanno contribuito in qualche modo alla realizzazione di questa ricerca.

NOTE

- (1) A.L.A.P.: Associazione Ligure Astrofili Polaris
C.C.S.P.: Centro Camuno Studi Preistorici
I.I.S.L.: Istituto Internazionale di Studi Liguri
S.A.It.: Società Astronomica Italiana
S.I.S.F.A.: Società Italiana di Storia della Fisica e dell'Astronomia

(2) P. Barale ha eseguito lo studio, i frottagge ed i disegni degli antropomorfi e del petroglifo raggiato (figg. nn. 1, 2, 3, 5).
M. Castelli ha eseguito lo studio ed il frottagge delle coppelle (fig. n. 4), nonché la fotografia n. 3.
M. Codebò ha eseguito i rilievi ed i calcoli astronomici; le foto nn. 1, 2, 4, 5; le determinazioni topografiche. Ha redatto la versione definitiva del presente testo.
H. De Santis ha eseguito i calcoli astronomici e topografici.
L. Fratti, guida turistica, ha fornito i dati storico-artistici sul sito in particolare e sui monumenti camuni in generale. Ha coordinato e fornito il supporto logistico.
E. Gervasoni ha promosso ed introdotto le nostre indagini archeoastronomiche in Valcamonica. Ha curato e coordinato l'organizzazione dei sopralluoghi. Ha raccolto i dati storici sul sito

(3) La letteratura psicoanalitica sul simbolismo è vastissima. Limitandoci solo ad alcune opere fondamentali, citiamo:

- A) Per la scuola freudiana:
S. Freud (1899). L'interpretazione dei sogni. In: O.S.F., vol. III, Boringhieri, Torino, 1980.
S. Freud (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi. Lezione X. In: O.S.F., vol. VIII, Boringhieri, Torino, 1976.
O. Fenichel (1951). Trattato di psicoanalisi delle nevrosi e delle psicoesi. Cap. IV, par. 8. Astrolabio, Roma, 1951.
C. Rycroft (1970). Dizionario critico di psicoanalisi. Astrolabio, Roma.
J. Laplace, J.B. Pontalis (1990). Enciclopedia della psicoanalisi. Laterza, Bari.
A.A.Semi (a cura di...) (1988). Trattato di psicoanalisi. Vol. I, pp. 298. Raffaello Cortina, Milano.
- B) Per la scuola junghiana:
C.G. Jung (1950). Simboli della trasformazione. In: O.C.G.J., vol. V. Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
C.G. Jung (1980). L'uomo e i suoi simboli. Longanesi & C., Milano.

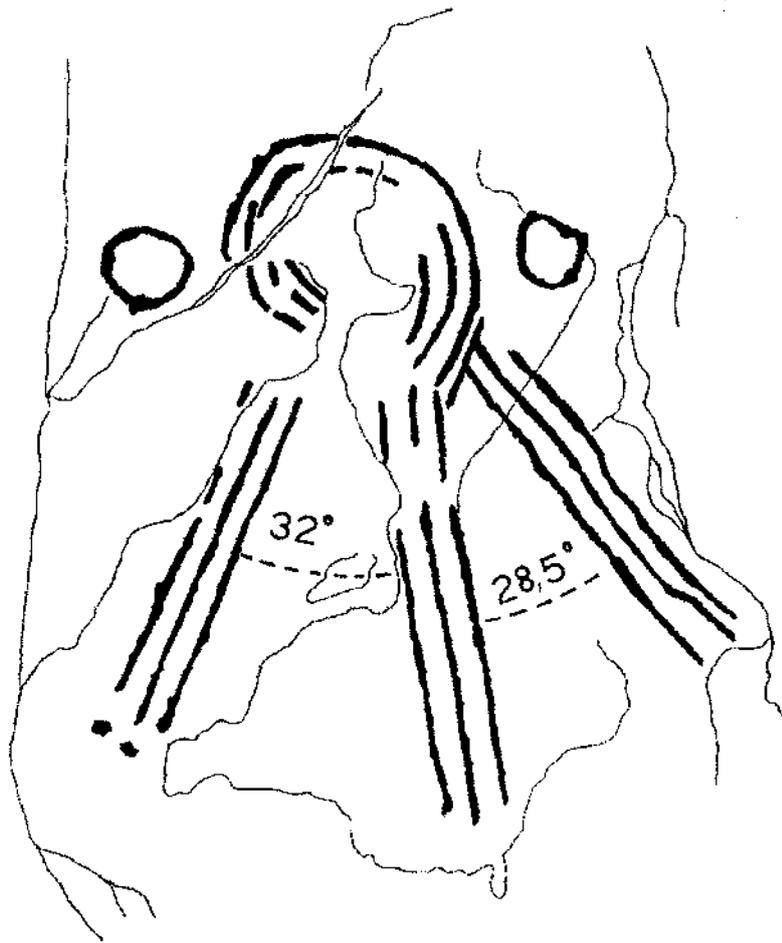
(4) Le due montagne, prospetticamente quasi allineate con località Plas e di altezza quasi uguale, non sono facilmente distinguibili l'una dall'altra.

(5) Per il calcolo delle variazioni dell'obliquità dell'eclittica, che modifica declinazione ed azimut degli astri mobili in un ciclo di circa 41000 anni, ci siamo avvalsi della formula di Laskar (Meeus 1998, pp. 147-148). Agli equinozi, la declinazione 0° e l'azimut del sole restano invariati. Ci riserviamo di fornire maggiori informazioni nel testo definitivo.

(6) Questo periodo è la retrogradazione dei nodi dell'orbita lunare sul piano dell'eclittica. Zagar 1948, p. 236, lo calcola in 6793 giorni. Meeus, De Meis 1990, p. 68, in 6798 giorni.

BIBLIOGRAFIA

- Heretta Claudio (1997). Toponomastica in Valcamonica e Lombardia. Edizioni del Centro. Capo di ponte (BS).
- Bruned Giuseppe (1997). Massi incisi in Valcamonica. Associazione Cristoforo Beggiani editrice, Savigliano (CN).
- Codebò Mario, Michelini Manuela (1997 a). Un percorso rituale sulle pendici meridionali del M. Bèigua (SV)? In: Atti del XVII Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia, Milano.
- Codebò Mario (1997 b). Problemi generali dell'indagine archeoastronomica. In: Atti del I seminario ligure di archeoastronomia. A.L.S.S.A. e Osservatorio Astronomico di Genova, Genova.
- Codebò Mario (c.s. I). Archaeoastronomical hypotheses on some Ligurian engravings. In: Atti del Worldwide Congress of Rock Art News95, Torino.
- Consard Guido (1993). Le pietre e il cielo. Veco editore, Cernobbio (CO).
- Gervasoni Elena (1997). Per un'archeoastronomia rupestre in Val Camonica. In: Atti del Valcamonica Symposium '97, Capo di ponte (BS).
- Haddingham Evan (1978). I misteri dell'antica Britannia. Newton Compton, Roma. Ed. originale: (1975) Circles and standing stones.
- Meus Jean, De Meis Salvo (1990). Astronomia con il computer. Hoepli, Milano.
- Meus Jean (1998). Astronomical Algorithms. Willman-bell Inc., Richmond, Virginia, U.S.A.
- Mezzena Franco (1997). La Valle d'Aosta nel neolitico e nell'eneolitico. In: Atti della XXXI riunione scientifica. Istituto Italiano di Preistoria e protostoria, Firenze.
- Priuli Ausilio (1983). Incisioni rupestri nelle Alpi. Priuli & Verlucca, Ivrea (TO).
- Proverbio Edoardo (1989). Archeoastronomia. Nicola Teti editore.
- Zagar Francesco (1948). Astronomia sferica e teorica. Zanichelli, Bologna.



Disegno 1. Roccia del Sole o Capitello dei due Pini (particolare). Loc. Plas, Valcamonica, rilievo del 21/03/99 P.B.



Fotografia 1

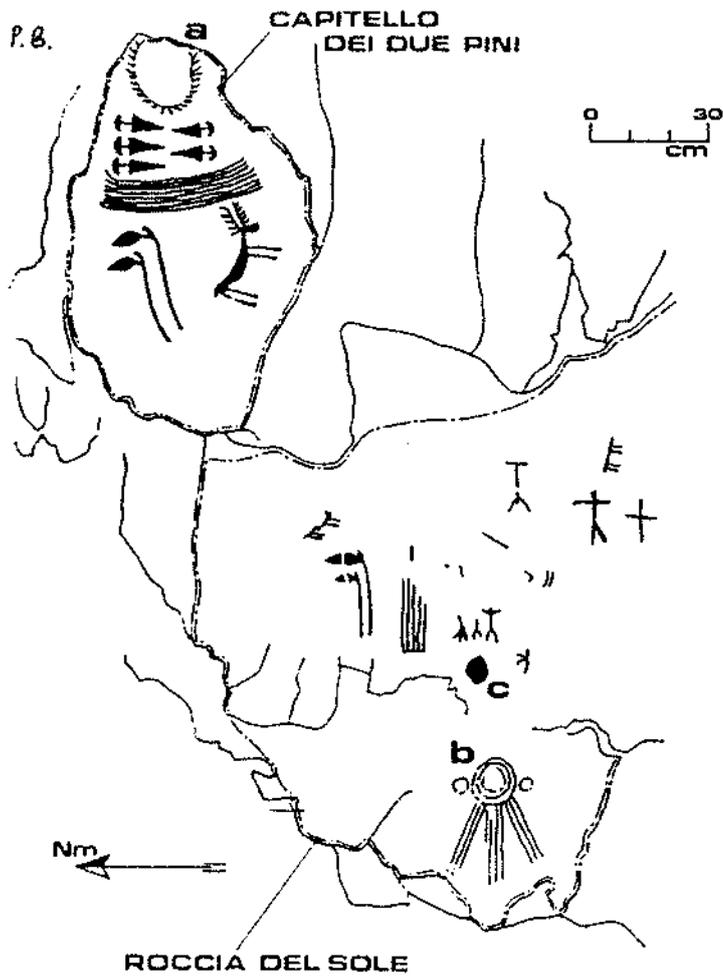


FIG. n. 5

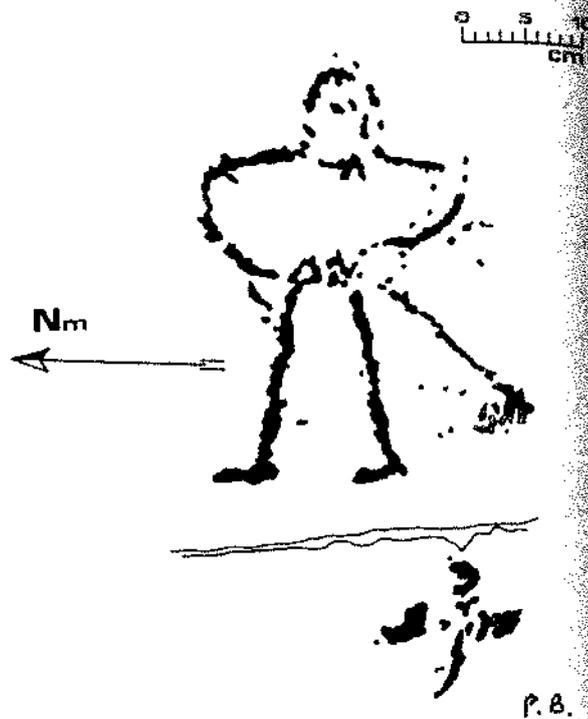


FIG. n. 3

FIG. n. 4

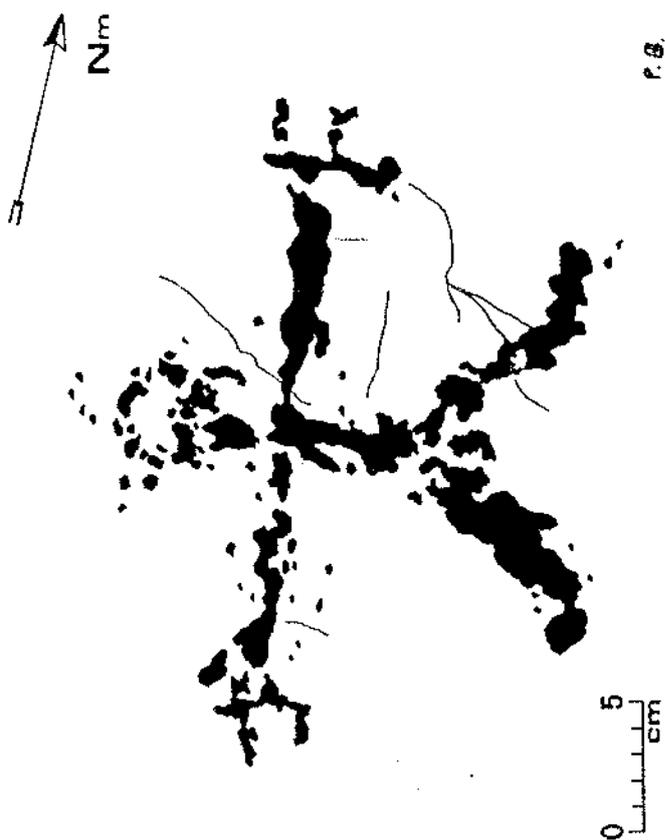
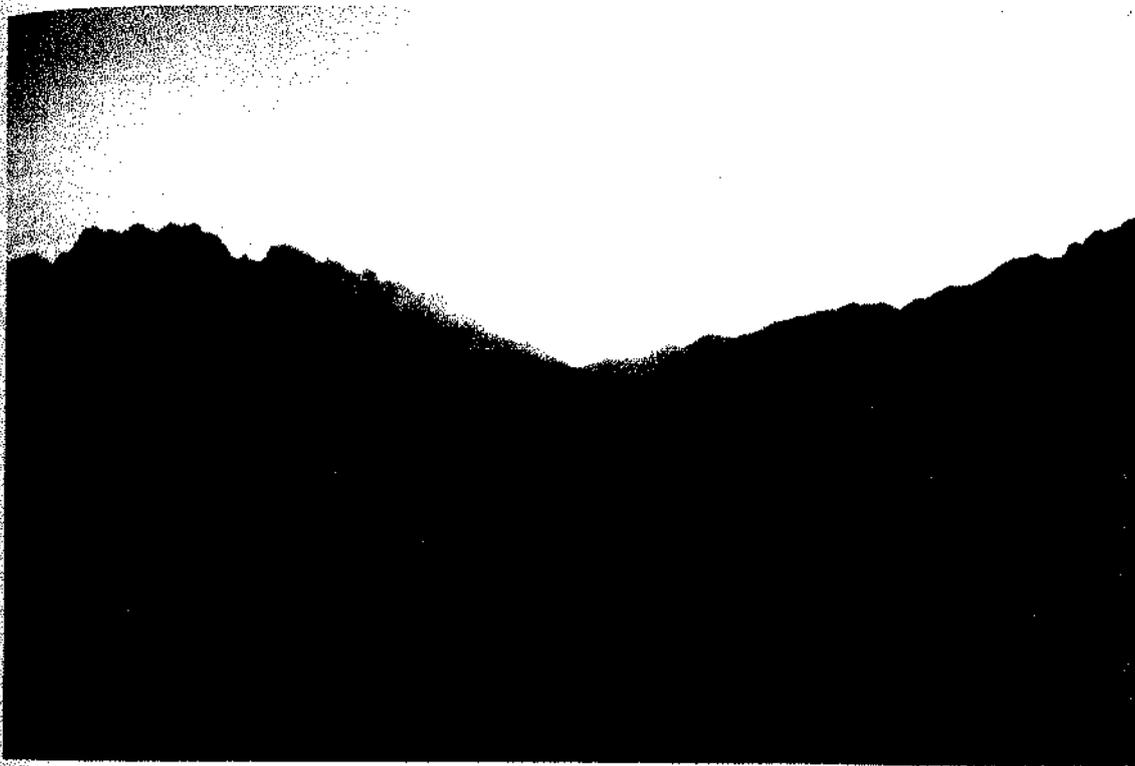


FIG. n. 2





Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



Fotografia 5

DECIPHERING THE SACRED CIRCLE: THE CULTURAL CONTEXT OF ROCK ART IN NORTH AMERICA AND HAWAII

COFFMAN Ralph J., Fitchburg, USA

I. Deciphering Circle Petroglyphs in North America

1. The Linguistic, Climatological and Archaeological Context.

Mississippians at Cahokia, enjoyed a dual economy of maize agriculture and hunting, developed the largest and most complex chiefdom in all of pre-historic North America, and evolved a fructifying mythology associated with the Upper World of the Sun as the archetype of plants' life-energy and the Thunderbird as the archetype of animals' life energy. The expressed both ideas in petroglyphs, pictographs, ceramics and figurines. The Sun was their symbol of fructification because around 800 A.D. a climatic shift permitted intensive maize horticulture of the Dohack Phase (See Table 1), which was the end result of a movement of peoples down the Ohio River to its confluence with the Mississippi River who spoke a proto-Siouan language (fig. 1; Coffman 1993). The Siouan language these people spoke was Dheghia, and almost immediately some people from this group began to split off for various reasons. One, called Quapaw canoed south to Arkansas, the Dakota, canoed upstream to Redwing, Minnesota, and another, the Chiwere, canoed up the Wabash and Crayfish Rivers to Aztalan, Wisconsin. All were of the Mississippian culture, but those Dheghia who remained in the Cahokia area are referred to as Middle Mississippians since they remained in the middle of the Mississippi valley. There were also Mississippian groups who did not speak a Siouan language but who shared a common solar mythology of fructification. One of these was the Muskogean speakers of Natchez, Mississippi, and another was the Caddoan speakers of Spiro, Oklahoma. We know very little about how this mythology was disseminated to these groups, but we can identify its existence in the symbols incorporated into certain artifacts like petroglyphs, engraved shells, copper plates and ceramics.

The Mississippian cosmos was separated into the Upper and Under Worlds. The Upper World was the realm of life and light, of the Sun and birds of the air. The Under World was the realm of death and darkness, of water and earth and of serpents that inhabit these subterranean regions. The solar motif can be parsed into its design elements associated with circles, radiating lines and spirals, associated with the Sun, its light and its passage through the heavens on a yearly round as measured by the woodhenge at Cahokia. The avian motif can be parsed into chevrons, rakes and angles illustrative of breast feathers, wing feathers and soaring flight. Opposed to these two major motifs are those associated with the Under World. The serpentine motif can be parsed into zigzags, arrows and angular straight lines which suggest disharmony. By dealing with motifs in this way we can analyze elements which otherwise would be meaningless abstractions because they had no naturalistic referents. For instance, a zigzag line with an "arrow head" can be seen as an Under World motif, even though it is not a naturalistic representation of a snake.

The cross was another major Mississippian motif which referred to the four cardinal directions and an imaginary *axis mundi* at the crux which referred to the location of "The People" and the center of emanation of their leader's authority. Throughout North America the ancient name of the individual groups was, generally, in each of their languages, generally "The People," and their home was "The Place." The cross, therefore, symbolized the Being of the gathered community and was an ontological statement. Wherever the cross was, the

People and their leader were as well. For Mississippians this cross was placed in the center of the town's sacred plaza where crossed logs were placed for the fire ceremony. The cross and its axis were even reflected in domestic architecture in which domiciles had four fireplaces arranged in a cross with a central post as the axis around which people gathered (Kane 1990:92). When the four crossed logs were ignited by the chief firemaker in the communal fire ceremony as "The People" gathered around, the blaze was said to be the earthly manifestation of the Sun's. Since the chief was considered to be a divine offspring of the Sun, the blaze was thought to be the symbol of his earthly authority. Therefore, the circle drawn around the cross signified both the "The People" gathering around their chief in the center of their cosmos and the symbol of authority of the chief extending in the cardinal directions to "The People." The cross-in-circle motif came to be used along rivers and trails to mark Cahokia's boundaries (O'Brien 1994).

2. Solar Mythology among Mississippians

Mississippian solar mythology can be reconstructed from the accounts of La Salle (1682; Swanton 1911) and du Pratz (1758) of the Natchez, a Muskogean speaking people (Swanton 1924-1925; Haas 1956), one of the largest Mississippian groups of the southeastern United States (Gallatin 1836; A. Pike in Pilling 1885:69; Gatschet 1885) and linguistically distinct from the Siouans of the Middle Mississippi valley (Haas 1941).

The Mississippian solar myth was the Great Sun, a divine offspring of the heavenly deity who came to earth to manage the fruits of the Sun's energy. His myth involved a ceremony called the Month of the Deer held on the equinox on March 21 which commemorated the lengthening daylight hours for the planting of maize. A second ceremony of the First Harvest was held at the maize harvest in August or September (Swanton 1911:111-113) when the Great Sun was carried ceremoniously on a litter, the seat of which was four crossed logs symbolizing the axis mundi and that the Great Sun was the center of the cosmos (Du Pratz 1758 II:368). A sacred fire was lit by priests who ignited four crossed logs which pointed to the four cardinal directions like Great Sun's seat (Jen-kuei 1976:132; Swanton 1911:110). This fire symbolized the powers of the sun, whose name the chief had taken (du Pratz 1758 II:368). This earthly manifestation of the solar blaze commemorated the lightning bolt sent by Thunderbirds, the messengers of the Sun, which ignited a sycamore tree in the middle of an island and brought fire to The People. Although many animals tried in vain to carry the embers to shore, only a water spider with cross-in-circle on its back, signifying it was the agent of the sun (Mooney 1900:239-240), was successful, and Great Sun wore an engraved shell gorget of the water spider and its cross-in-circle to symbolize the solar year. Later, we shall see how this same symbol was used for the woodhenge which actually measured the solar year like a giant sundial. Spider gorgets have been excavated from Mississippian sites at New Madrid, Missouri, Spiro, Oklahoma and other Mississippian sites (Howard 1968:58), so that we know the cross-in-circle symbolism was incorporated into ceremonial jewelry worn at solar festivals. The rest of the Busk ceremony involved the eating of corn and the playing of a ballgame, the projectiles of course, were spherical like the Sun. During the eating of corn, warriors would strike a sacred pole which represented the axis mundi and their connection with the Upper World spirit, the Thunderbird, the totem of warriors and hunters. A third ceremony celebrated the making of a new fire at the winter solstice (December 22) symbolizing the renewal of the sun's cycle. The Mississippian fructification myth follows a death and resurrection pattern of other world myths such as that of Demeter and Persephone. Persephone was captured by Hades and taken to the Under World as the earth lay dead in the severe summer heat, but when she was rescued by Demeter and returned to earth new crops began to germinate and life was renewed on earth. This only differs in that the seasonal harvest in the Mediterranean was six months later than that in North America. The

Mississippian myth also follows the Christian pattern taken from the Roman Saturnalia in which Jesus was born at or near the winter solstice harbinger the new year.

3. Mississippian Circle Symbolism in Rock Art.

Therefore, the Mississippian fructification myth involved a solar astronomy which utilized a circle symbolism based on the image of the Sun. A provocative pictograph from the Lierhmann Cave in Warren County, Missouri, (fig. 2) can be deciphered in terms of this solar astronomy in what might be a depiction of the winter solstice and equinox sunrises as measured by the woodhenge or solar clock at Cahokia which has sighting lines to the perimeter poles marking sunrises on the solstices and equinoxes (fig. 3). The Lierhmann pictograph has a large ring with a clearly marked central point and radiating lines that appear like the sighting lines of a woodhenge. Outside the ring to the east are two arcs one with 9 rays, corresponding to the fall equinox on September 23, and the other with 12 rays, corresponding to the winter solstice on December 22.

The woodhenge with its cardinal directions was symbolized by the cross-in-circle, and ritual artifacts were worn by participants during the ceremonies associated with solar events, like the water spider gorget with the cross-in-circle on its back. Another type of artifact was involved in ritual libations at solar events when a special tonic was prepared to induce hallucinogenic visions. One of these ceramic vessels with a cross-in-circle incised on it (fig. 6) *ca.* 1000 A.D. was excavated near the winter-solstice sighting pole of Cahokia's woodhenge III. On the ceramic design is a slanting band making the circle into a "Q" which, if correlated with the angular declination of the woodhenge would signify the sunrise on the winter solstice. A similar design of a cross-in-circle ceramic was discovered at the Mississippian site of Spiro, Oklahoma (fig. 7).

As Middle Mississippian society evolved into a chiefdom around 1050-1100 A.D. (Emerson 1997:223), the tribute area in Missouri and Illinois that fell under Great Sun's influence grew. The symbol selected to indicate the range of the chief's influence was the cross-in-circle petroglyph which was used as a boundary marker (O'Brien 1994). Of 33 discovered in the upper mid-continent only two lay outside Illinois and Missouri (fig. 4). These markers were meant to be read by non-solar-cult members as a sign of Cahokia's territory, and therefore, they functioned as markers to protect Cahokia's resources. One of these resources was Mill Creek chert (fig. 8), a prized raw material for manufacturing hoes because of its durability in maintaining a sharp edge. Control of this raw material and its finished design was one way Cahokia exercised control over farmers. The value of these implements can be seen because some were depicted in petroglyphs as far away as Minnesota (fig. 8) indicating the range of trade and exchange among Mississippian societies, and their actual distribution from excavated sites indicates that they were traded extensively along the Ohio and Mississippi Rivers and their tributaries (fig. 9), during the Lohman Phase of Mississippian expansion into the countryside (Table 1). If we correlate the locations of cross-in-circle petroglyphs and Mill-Creek Chert hoes we find that they are comparable which suggests that farmers who used the hoes were also within Cahokia's protective orbit.

The distribution of cross-in-circle petroglyphs parallels what is archaeologically known of the Mississippian cultural dynamic of consolidation and diffusion. First Cahokia consolidated power and physically moved the countryside population inside its palisaded walls during the Emergent Phase (850-1000 A.D.). During this phase solar mythology and cross-in-circle symbolism was first developed, and cross-in-circle symbolism was restricted to the "greater" Cahokia area. Then during the Lohman Phase about 1050-1100 A.D. Cahokia diffused power and its population back into the countryside into functionally differentiated rural sites which were designed to provide the necessities and ritual paraphernalia for the center (Emerson 1997:250-251). Although we know very little about the internal dynamics of

the Lohman phase, the diffusion of power into the countryside can be documented by the distribution of cross-in-circle petroglyphs. Using these a markers on the land and their high correlation with farming implements, we can infer that farming was a major enterprise which was attempted in a distributed pattern, but by 1200 A.D. this pattern was not working well due to a deterioration in climate. As the Pacific Period ensued (Table 1) Cahokia stripped surrounding forests for miles in an attempt to provide warm homes for a population that was entering the Little Ice Age.

Climatic deterioration, then can be seen as one aspect of the decline of Mississippian solar mythology and Sun symbolism: the solar orb just did not provide enough warmth to make maize farming an attractive possibility in the North American mid-continent.

II. Deciphering Circle Petroglyphs in Hawai'i

I. The Linguistic, Climatological and Archaeological Context.

Eastern Polynesia is comprised of Hawai'i, the Marquesas and Easter Island. It was settled first about 400 A.D. by less than a few hundred persons to each island from the Tonga-Samoa archipelago in central Oceania. These ocean mariners relied on nature's signs for their survival, using water salinity to determine ocean currents, constellation patterns to indicate seasons, and the Sun to guide them on their voyages and sustain their crops. They were able to carry the nucleus of their culture with them over thousands of miles of open ocean including pigs and taro. They spoke Polynesian languages which were part of the Austronesian family which indicates they had originated in Formosa (Wolff 1995). Reasons for embarking on these extensive voyages may have been induced by lack of food due to climatic change among other factors since when the first Polynesians arrived in Hawai'i the Scandic Period was characterized by unpredictable fluctuations in both temperature and precipitation.

On the big island of Hawai'i, as on all volcanic islands of the Pacific, the leeward side always experiences a dearth of precipitation due to the rain shadow effect whereby moisture is condensed on the windward side. Therefore, in order to study the effects of climatic change on ancient Hawai'ians, sites on the leeward side provide a more sensitive index. In Hawai'i (fig. 10) the leeward side begins in north Kohala district and includes the west and south facing shores. In comparison with the climate of the North American mid-continent, the effects of the climatic periods were exactly reversed for Hawai'i (See Table 1). Generally the colder Pacific Period leading to the Little Ice Age offered less desiccation and hence more total precipitation than did the New-Atlantic Altithermal Period.

Hawai'ian pre-history can be divided into three Phases (Table 1). In Phase 1 (about 400 to 1200 A.D.) which parallels the Scandic and Neo-Atlantic Altithermal Periods Hawai'i's population expanded to about 65,000 people in all of the islands. However, on the leeward side of Hawai'i settlement was sparse and constrained to a narrow coastal strip with access to marine resources, because it was too hot and dry for farming. People were mainly oriented to a marine in tightly-knit kinship groups or *kainanga* who were descendants of a common ancestor. Although these coastal groups had an hereditary chief, an *ariki*, to whom tribute was traditionally bestowed, he was considered more of an ancestor himself and was accorded tribute not as a tax burden but as a gift of deference and respect. The chief exemplified an institutionalized paternalism as the sole source of his authority. Apart from the local extended family, there were outsiders or *kainanga*, but there was no social hierarchy yet.

However, when the Pacific Climatic Period brought cooler temperatures around 1200 A.D., the total available moisture along the coast increased and farming became possible in the lowlands. This period was followed by the Little Ice Age (ca. 1450 A.D.) which produced even more total precipitation, and horticulture flourished. The effects of climate change on Hawai'i has been extrapolated from data on individual sites relating to habitation numbers.

pollen and other artifacts. The survey which produced the following results began in Kohala and proceeded south along the west and south coasts (fig. 10). South of "Anaeho"omalu was Kahaluipua'a (Kirch 1979, Hommon 1983) which was settled in 1100 when it was comprised of 6 habitations (Clark 1986:313). During this period its population grew and it became a village of 21 habitations including as many as 14 permanent residential caves and 47 temporary shelter caves (Kirch 1979:183). This site originally had been oriented to marine resources (determined from the evidence of fishhook manufacturing stations), but now it began exchanging these resources for agricultural produce of the uplands including taro, kukui (*Aleurites moluccana*), and 'awa (*Piper myhtisticum*). As this exchange began to take place a new division of land began to emerge on the Hawai'ian topography: the *ahupua'a*.

This dry-land farming made use of a Polynesian invention, the *ahupua'a*, which were pie-shaped wedges of land running makai-mauka (from the coast to the uplands) to provide economic self-sufficiency on volcanic islands (fig. 11). The name "*ahupua'a*" refers to its boundaries which were originally marked by a heap of stones (*ahu*) surmounted by an image of a pig (*pua'a*) as the tribute to the ancestral chief (Pukui and Elbert 1986:9). Theoretically each strip would contain a representative sample of resources from each ecological zone from the sea to the soaring mountains.

2. Deciphering Hawai'ian Circle Petroglyphs.

As Hawai'ian leeward villages expanded after 1200 A.D. they developed a mixed economy with taro as the main crop (Clark 1986:314, 605). Ultimately the source of this new found sustenance were the clouds which brought moisture now to their traditionally dry side of the island, so the people developed a fructification myth with its own god of the clouds as the harbinger of taro and other crops. This god was Lono who is associated with cloud signs and the phenomena of storms, that is of the Upper World, like the Mississippian myth of Great Sun. Because Hawai'ians considered the Sun as a force of desiccation and death, this may explain why it played so unimportant a role in ritual stories (Beckwith 1970:85).

Rather, it was Lono, god of rain and therefore of fructification, who was celebrated in the *makahiki* festival which was held during the rainy season from about October to February when ritual prohibitions or *tapu* were suspended and people relinquished their daily occupations for athletic contests. Processions moved around the island on the coastal trail bringing the first fruits from Lono's abundance to ritual platform shrines (or *heiau*) in his honor which were located at the territorial border of each *ahupua'a* where priests would collect them for the local chiefs who acted as Lono's intermediaries. Lono was represented by a straight wooden pole ten inches in circumference and ten to fifteen feet long with joints at intervals and a head carved at the top where a cross-piece of about 16 feet-long held feather wreaths and white tapa cloth streamers draping the ground (fig. 12; Beckwith 1970:34).

The two design elements which formed the basis of Hawai'ian petroglyph symbolism which related to this mythology were first, the cross derived from Lono's wooden-image and secondly the circle, derived from the circular perambulations of the island by the *makahiki* festival celebrants. Petroglyphs of a cross and circle motif were pecked into smooth pahoehoe lava almost universally at the territorial borders of each *ahupua'a* during the sacred season of the year. Another related use of the circle was as a symbol of the newly born infant's future well-being. Rev. William Ellis recorded on a walking tour of the big island in 1824 that a local informant told him that petroglyph circles with a central cupule were used to place umbilical cords or *piko* of newborns in the evening, and if the umbilical cord were missing in the morning the child's health was protected (Ellis 1917).

"Anaeho"omalu in the Kona district on the leeward side of Hawai'i has the remnants of an extensive petroglyph field with many circles and curvilinear designs. Here the Alaloa trail runs through the petroglyphs and acts as the *ahupua'a* boundary between "Anaeho"omalu and

Waikoloa. It also passes by a tribute shrine where both the *heiau* and a tribute structure remain intact. Petroglyphs associated with this site indicate that the area was once a thriving community and that the petroglyphs extended over three acres in five sites with over 9,000 glyphs (Krause 1988; Cox 1961). In 1996 Donald S. Marshall and I made an extensive survey of petroglyphs in Kona and Kohala with and discovered that circles marked the intersection of the *ahupua'a* boundaries and the coastal trail and that they also marked trails leading from the coast to the uplands (fig. 13). Three political boundaries were discovered marking the coast to upland trails between Puna and K'au, K'au and Kona, and Kona and Kohala. At the intersections of the inland coastal trails and *ahupua'a* boundaries circle petroglyphs marked the tribute place for the *makahiki* festival. Therefore, Hawaiian petroglyphs were not randomly placed but rationalized into both the sacred and the political landscape.

Just north of 'anaeho'omaluu was Puako which gradually grew into a settlement of several small villages of extended families having about 5 permanent houses each (Kennedy 1980). Like 'Anaeho'omaluu it had a large field of circle petroglyphs separating its *ahupua'a* from its neighbors.

The use of petroglyphs along the ancient *ahupua'a* boundary of Pu'uloa is especially striking. The site is located in the district of Puna on the south coast in a leeward ecological setting, which receives very little precipitation today (fig. 10). Pu'uloa is .5 miles northwest of the Chain of Craters Road overlooking the Hawai'i Volcanoes National Park to the west and the continuously fiery slopes of the active Kilauea Volcano 2.5 miles to the east, but the nearly 24,000 petroglyphs in this area indicate that it must have had another life in another time. Because the lava flow was laid down around 1500 A. D. and the area has been desolate and dry since 1800 when the first missionaries arrived, the Pu'uloa community flourished sometime between 1500 and 1800 A.D. This gives further indirect confirmation that the Little Ice Age beginning around 1450 A.D. contributed to an ameliorating climate on leeward Hawai'i.

Pu'uloa was probably situated on an ancient *ahupua'a* boundary (Glidden 1995). It is part of the *ahupua'a* of Panau Nui that was once an active center of tribute activity as indicated by the 24,000 petroglyphs found here and because *ahu* or cairns follow an ancient trail *maka maukai* from the sea to the uplands) marking a boundary. The *ahu* on this trail are placed on *pu'u* (lava mounds) where there are petroglyphs of Lono, circles and anthropomorphs indicating that the *makahiki* festival was celebrated here (fig. 14). Furthermore, these *ahu* are on a direct line with others and indicate that they were used as markers for an *ahupua'a* and were not just placed randomly. The use of circle and concentric circle petroglyphs here on the *pu'u* is typical of tribute sites within other *ahupua'a* which we have investigated and probably suggest the perambulations of the island by tribute celebrants.

At Pu'uloa in addition to circle petroglyphs associated with the *makahiki* festival there are thousands of cupules or circles with their centers hollowed out. Pu'uloa means "long mound" (Pukui and Elbert 1986:208, 358) and its geological importance consists in the strong magnetic anomalies of its *pu'u* or bulging mounds of lava which are heavily decorated with circles, cupules, Lono figures and anthropomorphs. These mounds were thought to be special sources of divine energy and since it is known from fertility studies that the magnetic orientation of the marriage bed can affect the attraction of sperm and thereby the sex of the fetus, perhaps such a knowledge was used at Pu'uloa. This hypothesis appears confirmed by the fact that the site is located in the *ahupua'a* of Panau Nui, which means "the great pulsation of the male organ" (Pukui and Elbert 1986:272, 314). Not unexpectedly, therefore, the petroglyphs, which are cupules or circular hollowed cups in the *pahoehoe* are associated with procreation and childbirth.

Although cupule petroglyphs predominate in many Hawaii petroglyph fields, Pu'uloa has the most with 20,400 or 85 percent. The majority are between 3 to 5 cm. in diameter and shallow, and therefore may be just symbolic and not for actual use (fig. 14). They were created as part of the *piko* ceremony in which the umbilical stump of the newborn was placed into a cupule to predict the life-span of the child. If the *piko* were gone the next morning the omen was favorable. The *piko*, which was the remnant of the umbilical cord, had three referents which were related to a person's past, present, and future: the fontanel was connected to the ancestors, the navel connected to the present generation, and the genitals connected to future generations. Hence, each of the cupules at this site represents a sacred tripartite connection of a newborn infant with the past, present and future generations over the last 500 years since the last lava flowed into the area from Kilauea.

3. Circle Petroglyphs and New Writing Systems.

The historic period in Hawai'i began with the arrival of Captain James Cook in 1778 A.D. At this point the population of Hawai'i was about 250,000 (Schmitt 1971). Thereafter, the traditional *tapu* system which governed the control of resources including food, land and marriage began to falter. Consequently, petroglyphs during the period of contact in Hawai'i reflect a radical break with the past. Perhaps the most critical among these new social influences was writing which now began to appear in petroglyphs. However, was this the first time writing had been used in Hawai'i?

The answer to this question is probably no. Perhaps the most important circle petroglyphs in Hawai'i are two which are found at desolate Pu'uloa which was depopulated before Cook's arrival. Here we have what are perhaps the most important and anomalous circle petroglyphs in all of the Hawai'ian islands, because they have not only inscriptions associated with them but also inscriptions which are repeated fig. 15. Although the age of these inscriptions has not been determined, we know that they must postdate the lava flow of about 1500 A.D. Since the area was depopulated by 1778, they probably precede Cook's arrival. In fact the scripts appear to be of non Indo-European origin (fig. 15). P. F. "Ski" Kwaitkowski is of the opinion that these scripts relate to the arrival of new settlers from Oceania (Personal communication 1995) and similar scripts have been found on the now barren, isolated coast of Kamooali'i. Moreover, the second example has another script written over it which appears to be cursive. Comparable scripts have not been found elsewhere on the islands, and although their meaning remains a mystery, they clearly indicate that some form of ancient literacy was actually practiced, the origins of which await scholarly identification. From our study of circle petroglyphs, the importance of these two inscriptions is that they present a personal statement, perhaps related to personal origin, by ancient Hawai'ians who chose the circle for their statement of individuality.

This same individuality would be later evinced as Congregationalists from New England brought their English copper-plate writing books and introduced young Hawai'ians to literacy. One of the first exercises was to have young students phonetically sound out their names, transliterate them into the Roman alphabet and reproduce these names in prescribed orthography (Hervey 1968). One result was that an energy was unleashed by hundreds of students of the missionary schools who now visited the old sacred petroglyph sites and pecked their names into the lava fields beside the old sacred signs now no longer deemed efficacious. Lono had been replaced by Christ, but fortunately, because the missionaries were Protestant, the making of crosses was discouraged and so Lono petroglyphs were spared alteration, perhaps also because some of the were themselves native Hawai'ian and may have had a lingering respect for the traditions of old (Hervey 1968:107). Sometimes, however, the old symbolism was altered by particularly bold students using their newly acquired knowledge. Therefore at 'Anaeho'omalua a traditional circle petroglyph was enhanced by a young man who

may have been celebrating his newly found love. His broken Hawai'ian statement written in capital letters went thus: "NAHAU MEKA NAIA.../NIAU" (fig. 17). By correcting defective phonology this may have been meant to read "Nahoa Meka niaiu niau," meaning "Defiant Meka is joined to a tall thin woman." As young people were able to inscribe their names for the first time they felt empowered to make bold assertions rather than resorting to abstract signs which they had been told were meaningless. At 'Anaeho'omalau, the old *ahupua'a* boundaries had lost their traditional *kapu* prohibitions, so the old petroglyph fields which were usually only visited during the *makahiki* festival or other special times now became after-school student blackboards. Names were inscribed which attempted to reproduce the copper plate Roman typeface, down to serifs and font (fig. 16). These new petroglyph artists exerted a powerful social tool to express their singular identities, thereby transforming the basis upon which the old petroglyphs had been produced: collective identities had less significance in the face of colonization, and circle petroglyphs became a form of personal insignia. Through this decipherment of Hawai'ian petroglyphs against the archaeological and mythological background we can see in the thousands of petroglyphs along the trails keys to their significance as their cultural context is being re-appreciated.

III. Conclusions

Climatic periods affected cultural development in both the North American mid-continent and eastern Polynesia. When climate ameliorated, populations expanded and chiefdoms developed, but when the climate worsened, agricultural produce declined, and populations were faced with a variety of social stresses. Petroglyphs reflect these changing social conditions. Mississippian symbolism reflects the consolidation of the cross-in-circle as the sign of the incipient chiefdoms around 925 A.D. , and by 1050 A.D. this symbolism in the form of the cross-in-circle petroglyph was used as a territorial marker throughout Cahokia's realm. Leeward Hawai'i experienced a similar pattern going from kin-structured groups about 1350 A.D. when Lono and circle symbolism was developed to full blown chiefdoms and an elaborate priesthood around 1450 A.D. reaching its apogee around 1650. When climate deterioration ensued, chiefly control became more rigid and the tribute demanded was opposed by the commoners who began to develop ways to subvert the old symbolism by introducing their own symbols of empowerment. Therefore, rock art can help in understanding the rise and fall of civilizations, since it represents a record left by individuals reflecting the social conditions of the times.

Bibliography

- BECKWITH M.
1970 *Hawaiian Mythology*, Honolulu (University of Hawai'i Press).
- CLARK J. T.
1986 *Waimea-Kawaihae, A Leeward Hawai'i Settlement System*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign.
- COFFMAN R.
1992 'Trade Roots to the Heartland, *Proceedings of the Twenty-Third Annual Dakota History Conference*, Sioux Falls, South Dakota (Center for Western Studies, Augustana College).
1993 *Dakota Heartland, Proceedings of the Twenty-Fourth Annual Dakota History Conference*, Sioux Falls, South Dakota (Center for Western Studies, Augustana College).
- COX J. II.
1961 *Petroglyphs at Pohue Bay*, MS. on file, Honolulu (B. P. Bishop Museum).
- DU PRATZ A. S. Le P.
1758 *L'histoire de la Louisiane*, 3 vols., Paris.
- DYE D. H. & C. WHARY
1989 *The Southeastern Ceremonial Complex: Artifacts and Analysis*, Lincoln (University of Nebraska Press).
- ELLIS W.

- 1917 *A Narrative of a Tour through Hawai'i*, Honolulu (Hawaiian Gazette).
- 1969 *Polynesian Researches, Hawai'i*, Rutland, VT (Charles E. Tuttle Co.).
- FOWKE G.
1910 *Antiquities of Central and Southeastern Missouri*, Washington, D.C. (Smithsonian Institution).
- FOWLER M. L.
1973 *Explorations into Cahokia Archaeology*, Bulletin, vol. 7, Urbana (Illinois Archaeological Survey, University of Illinois).
- 1991 Mound 72 and Early Mississippians at Cahokia, in Stoltman 1991, pp. 1-28.
- GALLATIN A.
1836 A Synopsis of the Indian Tribes of North America., *Transactions of the American Antiquarian Society*, vol. 2, pp. 1-422.
- GATSCHET A. S.
1885 The Yuchi Tribe of Indians and Its Language, *Science*, vol. 5, p. 187.
- GIBBON G. E. & C. DOBBS
1991 The Mississippian Presence in the Red Wing Area, Minnesota, in Stoltman 1991, pp. 281-305.
- GLIDDEN C.
1995 Lines of Descent: of Umbilical Cords, Ancestors and Ahupua'a, *Rapa Nui Journal*, vol. 9, pp. 39-46.
- HAAS M. R.
1941 The Classification of the Muskogean Languages, in Spier 1941, pp. 41-56.
1956 Natchez and the Muskogean Languages, *Language*, vol. 32, pp. 61-72.
- HERVEY W. D.
1968 *A History of the Adaptation of an Orthography for the Hawaiian Language*, Ph.D. diss. (University of Oregon).
- HOMMON R. J.
1976 *The Formation of Primitive States in Pre-contact Hawaii.*, Ph.D. diss. (University of Arizona).
1983 *Archaeological Recovery at Site 342, Kalahuipua'a, Hawai'i*, Report on File, Honolulu (Science Management, Inc.).
- HOWARD J. H.
1968 The Southeastern Ceremonial Complex and Its Interpretation, *Missouri Archaeological Society Memoir*, vol.6.
- HUDSON C.
1976 *The Southeastern Indians*, Knoxville (University of Tennessee Press).
- JEN-KUEI LI et al. (eds.)
1995 *Austronesian Studies Relating to Taiwan*, Symposium Series of the Institute of History and Philology, Academia Sinica, No. 3; Taipei.
- JOSEPHY A. M. (ed.)
1961 *The American Heritage Book of the Indians*, New York (Simon and Schuster).
- KELLY J. E.
1990a The Emergence of Mississippian Culture in the American Bottom Region, in Smith 1990, pp. 67-112.
1990b Range Site Community Patterns and the Mississippian Emergence, in Smith 1990, pp. 67-112.
1997 Stirling Phase Socio-Political Activity at East St. Louis and Cahokia, in Pauketat & Emerson 1997, pp. 141-166.
- KIRCH P. V.
1979 *Marine Exploitation in Prehistoric Hawai'i: Archaeological Investigations at Kalahuipua'a, Hawai'i Island*, Pacific Anthropological Records, vol. 29 (Department of Anthropology B. P. Bishop Museum).
- KRAUSE B.
1988 *Keneti: South Seas Adventures of Kenneth Emory*, Honolulu (University of Hawai'i Press).
- MOONEY J.
1900 *Myths of the Cherokee*, Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Washington, D. C. (U. S. G. P. O.).
- OBRIEN P. J.
1994 Prehistoric Politics: Petroglyphs and the Political Boundaries of Cahokia, *Gateway Heritage*, vol. 15/1, pp. 30-47.
- PUKUI M. K. & S. H. ELBERT
1986 *Hawaiian Dictionary*, Honolulu (University of Hawai'i Press).
- PHILLIPS W. A.
1900 Aboriginal Quarries and Shops at Mill Creek, Illinois, *American Anthropologist*, n.s., vol. 2, pp. 38-62.
- PILLING J. C.
1885 *Proof-sheets of a Bibliography of the Languages of the North American Indians*, Bureau of American Ethnology, Miscellaneous publication, vol. 2; Washington, D.C. (Smithsonian Institution).

SCHMITT R. C.

1971 New Estimates of the Pre-Censal Population of Hawai'i, *Journal of the Polynesian Society*, vol. 80/2, pp. 237-242.

SWANTON J. R.

1911 *Indian Tribes of the Lower Mississippi Valley and Adjacent Coast of the Gulf of Mexico*, Bureau of the American Ethnology, Bulletin, vol. 43, Washington, D.C. (Smithsonian Institution).

1925 The Muskogean Connection of the Natchez Language, *International Journal of American Linguistics*, vol. 3, pp. 46-75.

WOLFF J.

1995 The Position of the Austronesian Languages of Taiwan within the Austronesian Group, in Jen-Kuei Li et al. (eds.), *Austronesian Studies Relating to Taiwan*, Symposium Series of the Institute of History and Philology, Academia Sinica, No. 3; Taipei, pp. 521-584.

Table 1.

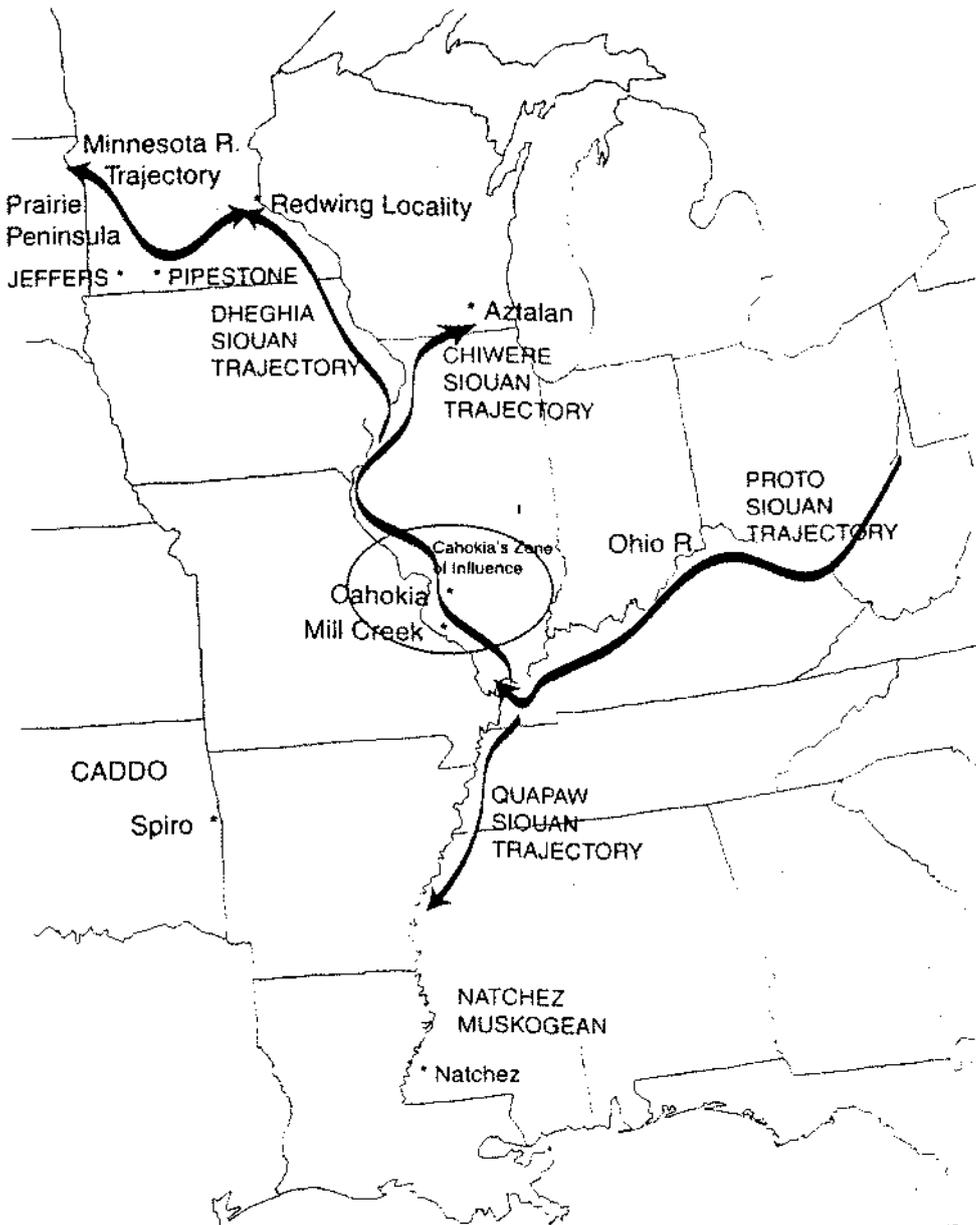
Mississippian and Hawai'ian Climatic Periods and Archaeological Phases
(Baerreis and Bryson 1964, Bryson et al. 1970)

Years	Climatic Period	Mississippian Cultural Period	Hawai'ian Cultural Phase	North American Characteristics	Hawai'ian Characteristics
1550-1850	Neo-Boreal		Phase III Chieftdoms and Warfare; First European Contact	Cool, wetter climate, then warming by 1700.	Cool, moist, then warming and drying trend by 1700
1450-1550	Pacific II	Terminal Mississippian: dispersal	Phase IIb Ali'i Based Chieftdoms and Endogamy within Ahupua'a	Much cooler, drying conditions. Little Ice Age.	Cool, much more moisture
1300-1450	Pacific I	Sand Prairie: decline	Phase IIa Ancestral Polynesian Society and Ahupua'a First Developed Second Wave of Settlement	Cooling trend, drying conditions	Cooling trend, less desiccation, more moisture
1200-1300	Neo-Atlantic	Moorehead: isolation	Phase Ic Coastal Settlement	Increased precipitation, warming trend	Desiccation on leeward side, more moisture on windward side.
1110-1200	Alti-thermal II	Stirling: diffusion and elite sacralization	Intensification		
1050-1100		Lohman: incipient diffusion			
850-1000	Neo-Atlantic	Emergent Mississippian: consolidation	Phase Ib Coastal Settlement	Increased precipitation, warming trend	Desiccation on leeward side, more moisture on windward side.
750-850	Alti-thermal I	Dohack			
380	Scandic	Hopewell (200B.C.-400 A.D.) Late Woodland	Phase IA First Settlement	Warming trend, transitional period with fluctuations in temperature and precipitation.	Climatic fluctuations, some islands pushed to carrying capacity leading to emigrations.

Abstract

The circle has universal significance as a symbol of both the heavens' cosmic energy and the translation of this energy into earthly political power. This paper explores how both of these aspects of circle symbolism operated in the rock art of ancient North America and Hawai'i. In both of these settings separated by time and space climatic change enabled people to intensify their horticulture of maize and taro respectively, and they interpreted this climatic event in terms of a mythology of fructifying power symbolized by the circle which they expressed in rock art. In North America this occurred in the chiefdom of Cahokia, a town near East St. Louis, Missouri. It was the nucleus of the Mississippian culture (800-1300 A.D.) and had a zone of influence which radiated about 50-100 miles out from the town which defined an approximately circular territory. In Hawai'i this climatic change followed by intensified horticulture occurred in the chiefdoms on the leeward side of the big island which traditionally received very little rain except in climatic optima. These chiefdoms were long narrow strips of land (*ahupua'a*) having zones of power running from the shore to the volcanic uplands (*makai-mauka*). Both Cahokia and Hawai'i developed an elaborate mythology associated with the heavens as a fructifying agent and both used circle petroglyphs as markers on the land to define their respective territories. In both, a harvest myth was connected with a chief who assumed primary control over the means of production, its territory and its circle symbolism.

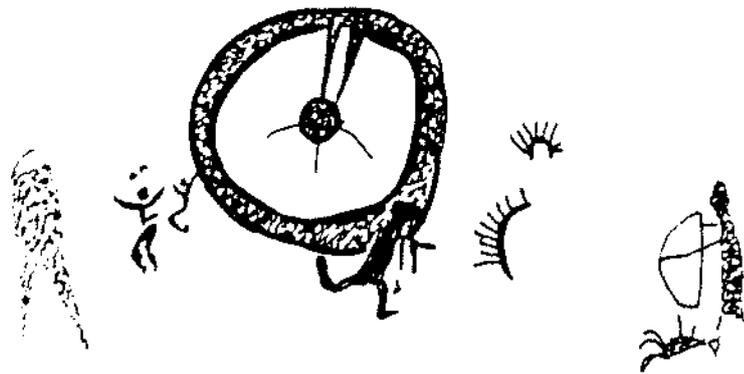
Petroglyphs were used in both societies not only as signs which had an obvious, exoteric meaning for people who were outside of the cult but also as symbols which carried an esoteric meaning for those who were cultic initiates and who could apprehend the numinous or sacred aspects of the symbolism. To these initiates, circle petroglyphs expressed elaborate ceremonial ideas which reflected tightly integrated world-views. The petroglyph artist as well as artisans in other media articulated these symbolic motifs within social structures which were sensitive to conserving this cultic symbolism, which, if misused or misunderstood, could be rendered ineffectual. As we shall see in both societies a certain degree of symbolic alteration did take place by cultic initiates who subtly altered design elements in the petroglyph record, and this alteration can be viewed as symptoms of the decline of what had been once powerful chiefdoms. Therefore, petroglyphs can be utilized to re-interpret world pre-history in a way which supplements the archaeological record with a suite of artifacts expressive of symbolic ideas providing new insights into the dynamics of the rise and decline of civilizations.



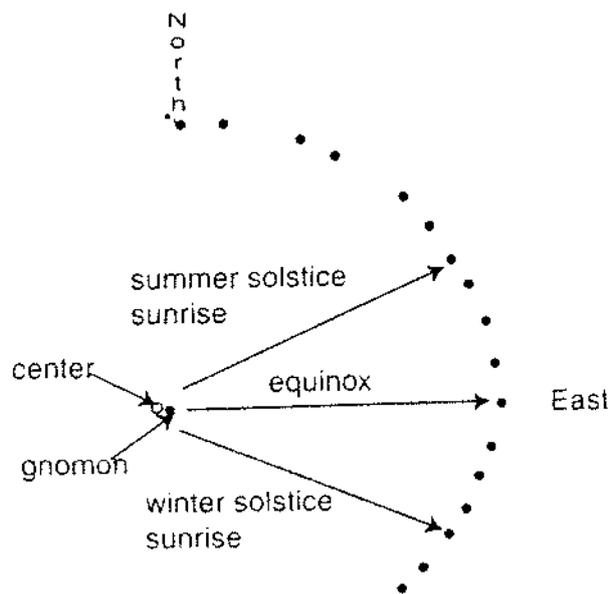
1. North American Mid-continent, 800-1200 A.D.:
Proposed Ethno-linguistic Trajectories and Archaeological Sites

y and
oth of
a and
eople
matic
they
i now
A.D.)
which
ed by
which
long
o the
orate
lyphs
i was
n, its

stern
stern
acred
orate
well
which
could
bolic
i the
t had
world
ifacts
cline

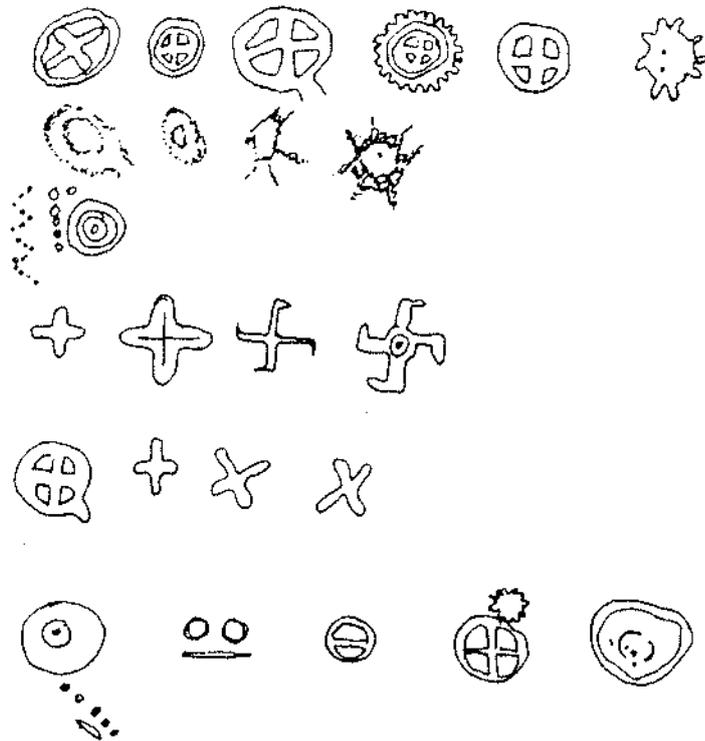


2. Pictograph at Lierhmann Site, Missouri.

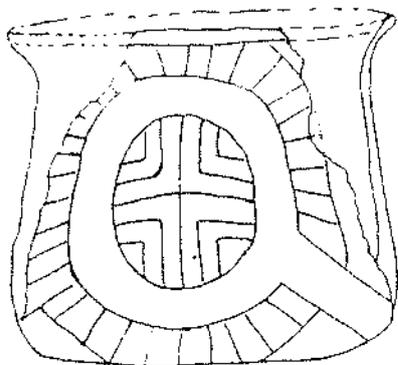


100 ft.

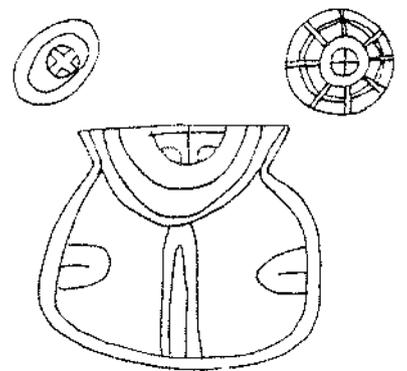
3. Woodhenge III at Cahokia, ca. 1000 A.D.



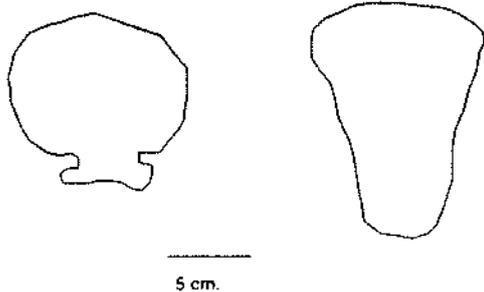
5. Circle Petroglyphs and Related Motifs:
 top 4 rows, Cahokia Area;
 next to bottom row: Brown's Valley, MN;
 bottom row: Jeffers Site, MN.



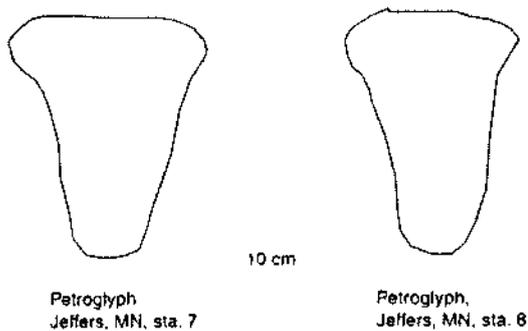
6. Cahokia Cross-in-Circle Ceramic.



7. Spiro Cross-in-Circle Ceramic

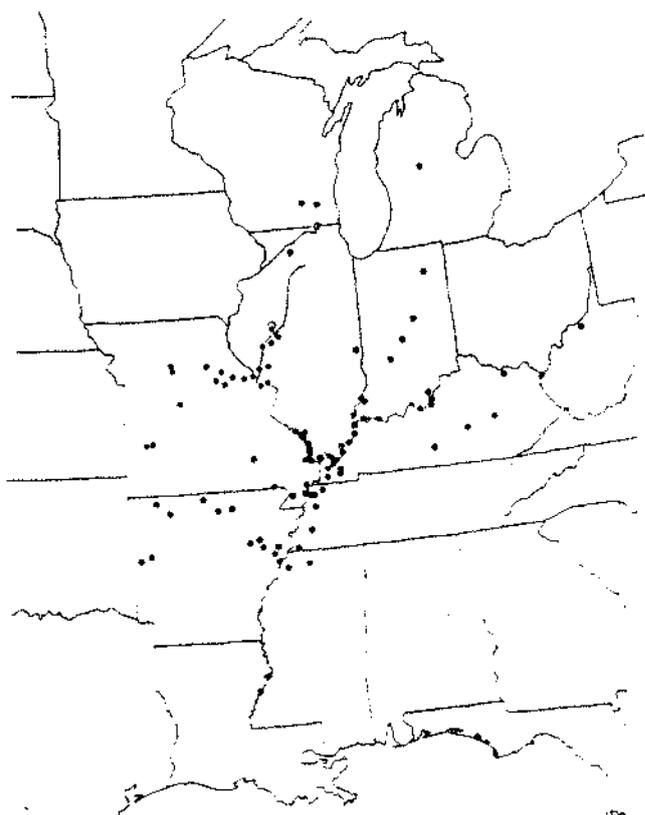


a. Mill Creek Chert Hoes, Cahokia Area

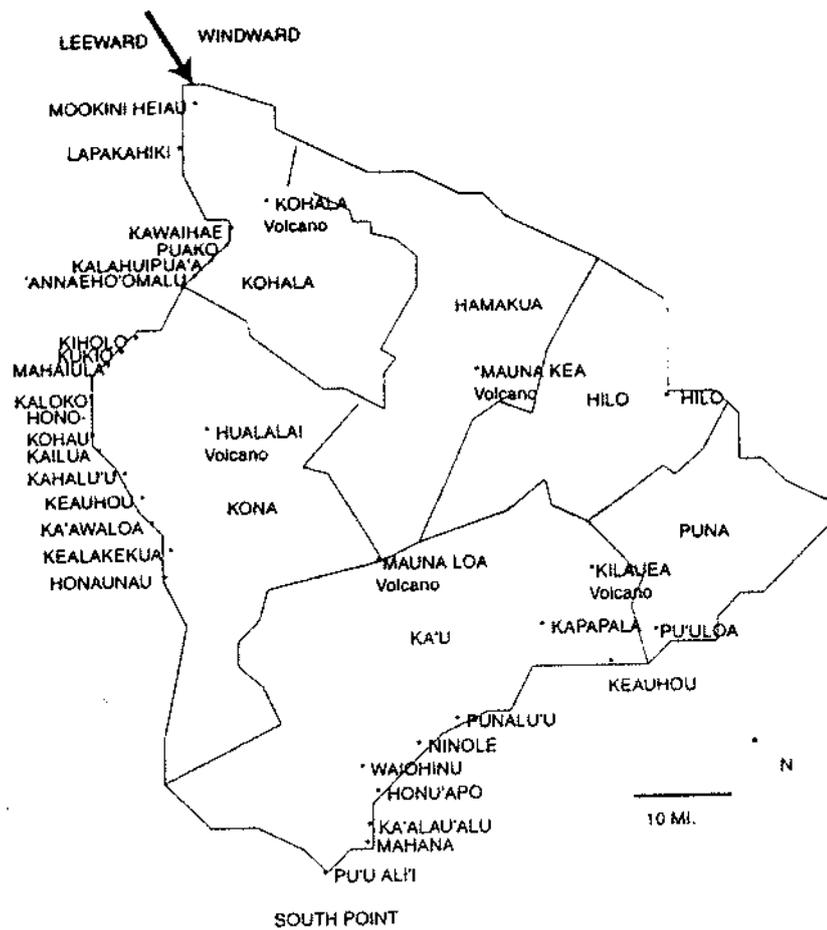


b. Mill Creek Hoe Petroglyphs, Jeffers, MN.

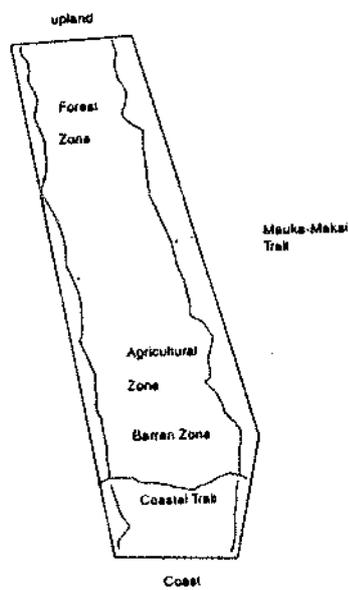
8. MILL CREEK CHERT HOE ARTIFACTS AND THEIR PETROGLYPHS



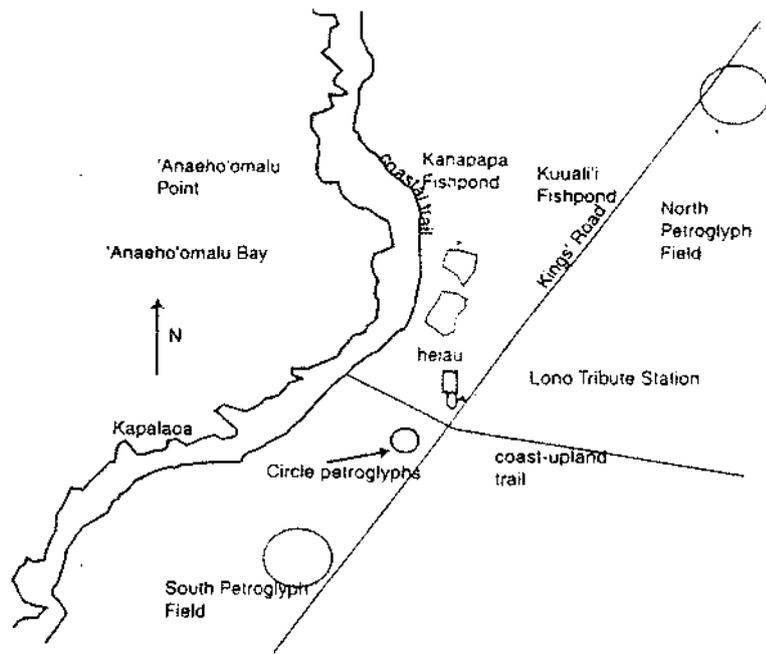
9. Distribution of Mill Creek Chert Hoes.



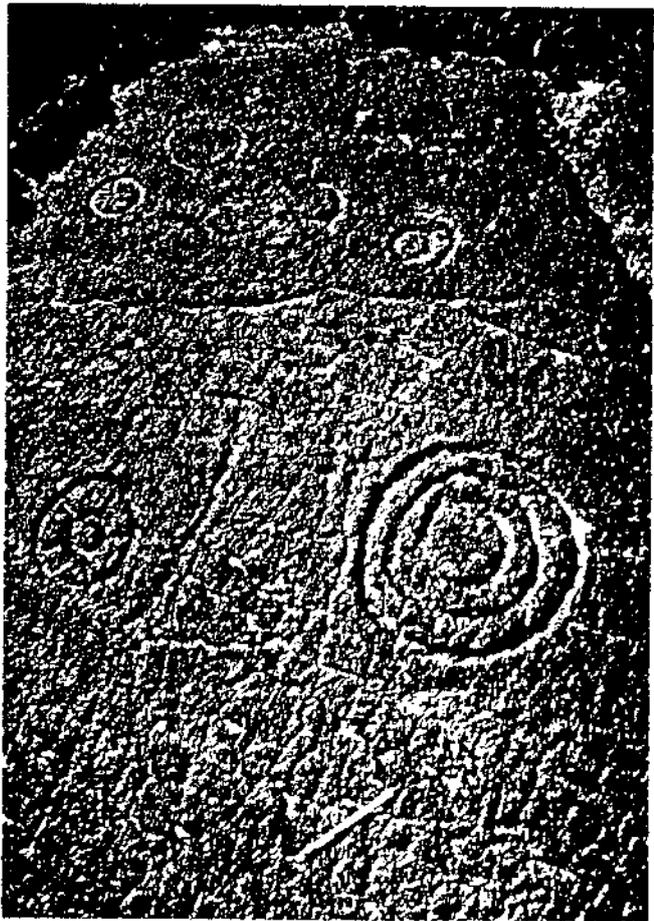
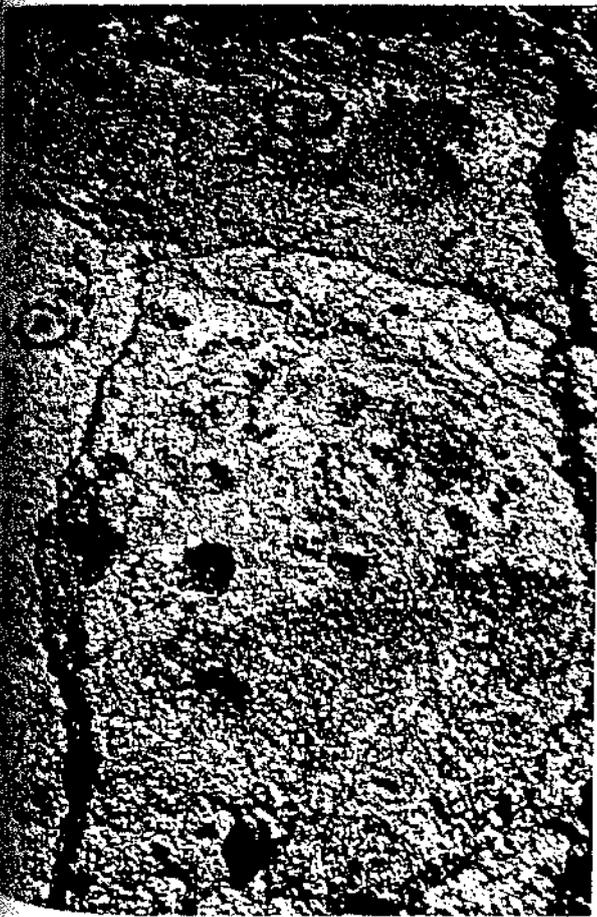
10. MAP OF PRE-CONTACT HAWAII



11. Hawai'ian Ahupua'a.



12. Map of Lono Tribute Station, Anaeho'omalu

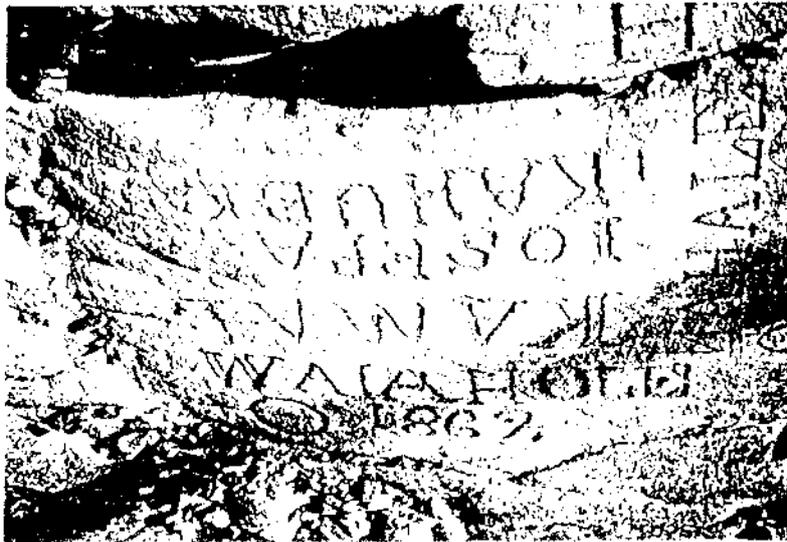
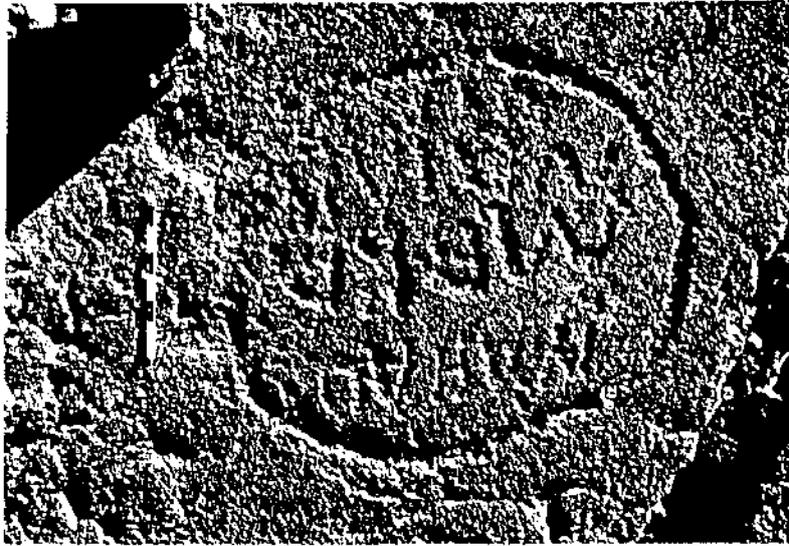


13. 'Anaeho'omalu: Circle Petroglyphs beside heiau.



14. Pu'uloa Magnetic Anomaly.

15. Pu'uloa Petroglyphs. Left to right top: kapu sticks, concentric circle, concentric circle; bottom concentric circle with undeciphered script and same inscription with concentric circle to the left.
16. Anaho'omahu, Petroglyph with Copper Plate Fonts
17. Anaho'omahu, Petroglyph NAHAU/MEKA/ NAI ... / NIA ...



**IL MITO ED IL RITO DELLA GRANDE DEA
BREVI CENNI SUI RAPPORTI FRA ALCUNI TEMI MITICI GRECI INTORNO
ALLA GRANDE MADRE ED I PRECEDENTI RACCONTI VICINO ORIENTALI**

CONTI Christian, Rome, Italy

La questione è, in primo luogo, di pronunciarsi sul problema: lo spirito umano permane identico a se stesso nel corso delle varie epoche storiche, oppure le categorie dello spirito non restano esattamente le stesse a millenni di distanza?

R. Jestin

L'agricoltura, ed il senso che essa ha di sacro, ha indubbiamente segnato le vicende religiose di popoli lontani sia nel tempo che nello spazio. Le storie sacre connesse ai culti agrari, essendo legate alla terra, hanno quasi da sempre viaggiato in lungo ed in largo sulle terre che si affacciano sul bacino del Mediterraneo. I miti ed i riti ad esse associati si sono sovrapposti e stratificati nel tempo, all'interno di sistemi culturali appartenenti a popolazioni che in molti casi, non sono state le prime a crearli. Infatti miti legati alla terra, ed ai suoi cicli produttivi stagionali, appaiono comuni a popolazioni che hanno l'agricoltura alla base del loro sistema economico. Proprio in quest'ottica si può osservare l'effetto *sincretico* provocato dal contatto di una civiltà *superiore* su di una ai primi gradi di sviluppo. Nell'intento di questa breve trattazione non c'è certamente la pretesa di esaurire una tematica così vasta, bensì vi è la volontà di capire i cambiamenti intervenuti nel tempo ed i rapporti fra alcuni temi mitici greci intorno alla Grande Madre con i precedenti racconti Vicino Orientali. Angelo Brelich nel suo *Religione micenea: osservazioni metodologiche*¹ fa notare come spesso si tenda a preferire alla carenza di informazioni sul passato la fantasia, quella stessa che definisce -gioco innocente-. La sua polemica è diretta soprattutto verso coloro che non intendendosi di Storia delle Religioni, interpretano i fatti del passato sulla scorta di un puro arbitrio che spesso ha solo l'effetto di complicare maggiormente una situazione iniziale. Contro questi, ci riferisce l'autore, si scagliò il Guthrie² nel 1959 che ammonì [...]l'eccessiva fiducia nella comparazione che[...]presupporrebbe un *pattern* comune alle religioni del Vicino Oriente e, in secondo luogo, la diffusione di questo *pattern* in Grecia[...].

Gordon Childe ha parlato di *Rivoluzione Neolitica*³ intendendo sottolineare con il termine *Rivoluzione* l'importanza della lavorazione stabile della terra ed il conseguente inurbamento di ampie porzioni del territorio, a cominciare dai primi focolai insediamentali presenti nella vasta area che va dalla catena del Tauro sino alla catena dei monti Zagros. La sperimentazione intorno alle nuove tecniche per la produzione di cibo, in autonomia da caccia e raccolta, si evidenzia nell'area vicino orientale già a partire dal VIII-VII millennio a.C.⁴,

¹ In AA.VV., *La società micenea*, a cura di M. Marazzi, Editori Riuniti, 1978, pp. 277-292.

² V. Guthrie, *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, VI, 1959, pag. 45.

³ Sugli inizi della agricoltura si veda K. Flannery, *Annual Review of Anthropology*, 2 (1973), pp. 271-310. C.; A. Reed *Origins of Agriculture*, The Hague 1977. A. Guidi, M. Piperno, *Italia preistorica*, Bari, Laterza, 1992.

⁴ Neolitico aceramico: Gerico 7000-6000 (Palestina), Mureibet ca. 6500 (Siria), çatal Hüyük 7000-6000 (Anatolia), Giarmo 6500-6000 (Kurdistan), Tepe Guran 6500-6000 (Luristan), Ali Kosh 6500-6000 (Khuzistan). M. Liverani, *Antico Oriente*, Bari, Laterza, 1988, pag. 64.

lungo il margine esterno della *mezzaluna fertile*, in Palestina come in Anatolia fino agli Zagros ed oltre raggiungendo il Khuzistan. Verosimilmente, in relazione alla comparsa dell'agricoltura, si sono manifestate le prime forme di allevamento animale⁵ che rappresentano senz'altro un primo approccio a quella comunemente definita economia di tipo pastorale. La caccia e la raccolta, per queste prime comunità agricole, non rientrava più fra le necessità primarie di sostentamento umano; ormai l'uomo produceva da sé il suo cibo senza aver bisogno di *sottrarlo*⁶ ad un dio dei boschi: noto nella letteratura storico-religiosa come il signore degli animali. Probabilmente quest'ultimo rappresentava, per i cacciatori raccoglitori preistorici, una sorta di dio sovrano sugli animali, in particolare su quelli che si cacciavano, come ci riferisce Angelo Brelich [...] Il Signore degli animali è colui che manda o concede la selvaggina al cacciatore, ma può anche trattenerla o nasconderla; può far riuscire e far fallire l'impresa del cacciatore[...]⁷.

Le comunità neolitiche, oscillando intorno alla terra fertile e generatrice di vita, concentravano il proprio bisogno del sacro intorno ad essa tramutandola in un dio, o meglio, quasi ovunque nel mondo antico, in una dea. Non escludendo l'importanza della femminilità sin dal Paleolitico, appare evidente che con il Neolitico il ruolo della donna si fa più importante proprio in virtù delle sue capacità generative simili a quelle della terra. Il rapporto fra la terra e la donna, fra Γονη e Γη, fu molto chiaro ad esempio ai greci che elevarono tale rapporto dal piano reale al piano mitico, creando un componimento epico forse fra i più belli del mondo antico, sulla scala dei valori di tipo rituale.

L'*Inno a Demetra*⁸, composto da un autore o forse più autori, nel solco della tradizione omerica, intorno alla fine del VIII inizi del VII secolo a.C., rappresenta la perfetta trasposizione sul piano religioso di questo rapporto fra la fertilità della donna e la fertilità della terra. Lo stesso animale simbolo dei misteri eleusini⁹, il maialino da latte, è sentito da alcuni autori come profondamente radicato nell'universo femminile: negli *Acarnesi* (729-817), Aristofane parlando del Χοιρος, il porcellino, allude alla *vulva* della donna. Non soltanto i greci hanno intuito tale relazione, poiché genti dell'area vicino-orientale, già prima di loro, hanno posto le basi di un racconto mitico per certi aspetti rimasto immutato nel tempo. Un racconto che ha viaggiato attraverso ampie aree geografiche, forse tramite l'attività commerciale¹⁰ o le guerre, dall'area meridionale della Mesopotamia sino a giungere attraverso la siria-palestina in Anatolia e da lì in Grecia. A tal riguardo è interessante notare la straordinaria somiglianza fra alcuni miti mesopotamici¹¹ e alcuni siro-anatolici: come il mito

⁵ F. Biancofiore, D. Coppola Scamuso: *per la storia delle comunità umane tra il VI ed il III millennio nel basso Adriatico*, Roma Dipartimento di Storia, 1997

⁶ E. De Martino, *Storia e metastoria. I fondamenti per una teoria del sacro*, introd. a cura di M. Massenzio, Lecce, Argo, 1995.

⁷ A. Brelich, *Introduzione alla Storia delle Religioni*, Pisa Roma 1995, pp. 19-20.

⁸ *Homeri Hymnus in Cererem*, 2.

⁹ La cui ritualità è fortemente legata all'Inno demetriaco. Su Demetra in generale fondamentale resta: G.S. Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, in *Storia delle Religioni*, vol. 3, 1986.

¹⁰ Si pensi all'importanza del kōrum della città di Kanish in Cappadocia in età paleo-assira ed assira. L'Assiria svolgeva i suoi traffici dall'alta Mesopotamia sino all'Anatolia sud-orientale e centrale. K. Bittel, *Phrygisches Kultbild aus Boğazköy*, Berlino, in *Antike Plastik*, vol. II 1, 1963, ha tracciato le linee di sviluppo della trasmissione del culto della dea attraverso una serie di rappresentazioni su pietra, dall'Eufrate all'Anatolia, sino a Boğazköy ed alla città di Mida in Frigia.

¹¹ Interessanti sulla religione mesopotamica sono i due saggi di R. Jestin (*La Religione dei Sumeri*) e J. Nougayrol (*La Religione dei babilonesi*): in AA.VV., *Le religioni in Egitto, Mesopotamia e Persia* a cura di H.C. Puech, Bari, Laterza, 1988. Pp. 99-196. E.O. James, *The Ancient Gods*, 1957; trad. italiana, *Gli eroi del mito*, Il Saggiatore 1996. Pp. 83-117.

sumerico di Inanna e Dumu-zi¹², poi presso gli Assiri ed i Babilonesi Ištar e Tammuz; il mito di Ba'al e Mot¹³ per il dominio della terra, il mito di Agdistis ed Attis, ed infine il mito ittita di Telipinu¹⁴, il dio che scompare. Essi rappresentano solo alcune trasposizioni di un originale racconto mitologico, forse sumerico, che pur trasformatosi nel tempo ha conservato il concetto chiave legato all'attività agricola. Quest'ultima fondata sull'eterno alternarsi del rapporto vita-morte-rinascita dei campi coltivabili. In area Anatolica, come già detto, abbiamo presso gli Ittiti la storia di Telipinu, il dio che scompare portando via con se la vita e la

¹² G. Pettinato, *I Sumeri*, Rusconi, 1994, pp. 326-330. La storia in questione narra della dea Inanna, personificazione della stella del mattino Venere, che un giorno, per cause sconosciute, decise di affrontare il regno degli inferi, il luogo dove è sovrana Ereškigal, sua sorella. Il testo, nella versione tramandataci Assiro-Babilonese, recita:

[...] Dal grande cielo alla grande terra volse il suo pensiero,
la dea, dal grande cielo alla grande terra volse il suo pensiero,
Inanna, dal grande cielo alla grande terra volse il suo pensiero.
Inanna lasciò il cielo, lasciò la terra per scendere agli Inferi, ...
Inanna s'appressa al grande palazzo "Monte di lapislazzuli",
alla porta degli Inferi si presenta con fare altezzoso,
al palazzo degli Inferi si rivolge con voce arrogante:

Apri il palazzo, portiere! Apri il palazzo! Apri il palazzo, Neti! [...]

Nei passi successivi Neti domanderà ad Inanna del perché essa si sia avventurata per i luoghi del mondo infero, ed Inanna risponderà di essere venuta per portare dei doni alla sorella. Neti allora, in seguito alle pressioni fattegli dalla dea di fronte al portone degli Inferi andrà a parlare ad Ereškigal che acconsentirà a far entrare la sorella a patto però che essa, nell'attraversare le sette porte che sono l'ingresso al regno d'Averno, per ogni porta lasci qualcosa del suo abbigliamento fino a restare completamente nuda. Questa è la legge del mondo Infero, una legge ferrea e ordinata nell'ottica razionale dei sumeri, la quale non può essere violata nemmeno da un dio. Ad ogni modo una volta giunta nel mondo dei trapassati nasce l'incongruenza che non può essere accettata, Inanna è viva ed in quanto viva nel regno dei morti deve morire, allo scopo di conformarsi alle leggi Infernali. Allora Ereškigal rivolgendosi alla sorella le lancerà "uno sguardo di morte", che inesorabilmente la farà appartenere di diritto al "mondo del non ritorno", la lascerà "senza più potenza" ed il suo cadavere sarà appeso ad un cavicchio. Dopo tre giorni il messaggero della dea, preoccupato per la sua assenza, fa appello agli dei, ma questi si rifiutano di fornire aiuto ad Inanna poiché ritengono che essa sia andata da sola e per sua libera scelta incontro al suo destino e tale scelta ha provocato la violazione delle proibizioni circa il mondo dei morti che è per tutti, uomini e dei, inviolabile da parte dei vivi. Solo Enki, il signore della saggezza, si decide ad intervenire, ma per farlo la terra esige un equo scambio che deve essere effettuato da qualcuno che da vivo acconsenta a cedere la sua vita in favore di quella della dea. Per tale compito Enki si rivolge a Dumu-zi, il dio che muore e risorge, che alla fine ricevendo lo "sguardo di morte" da parte di Inanna, sarà confinato al posto della dea nell'Averno. Inanna invece tornerà sulla terra con il suo carico di vita e fertilità, che riporteranno l'abbondanza in un paese fiaccato dalla fame conseguente alla sterilità dei campi dovuta alla sua assenza dal regno dei vivi. Ma il destino di Dumu-zi sembra essere un altro, poiché sua sorella Geštinanna si mette alla sua ricerca, ritrovandolo e liberandolo dagli inferi, offrendosi come sostituto per il fratello: il racconto termina con Dumu-zi e Geštinanna che scambievolmente si sostituiranno, durante il corso dell'anno, nel regno del non ritorno; "tu metà anno e tua sorella metà anno". Tale mito, come sostiene Jestin, [...] è un mito che è rimasto a lungo conosciuto nel Vicino Oriente, dove Dumu-zi è diventato il Tammuz degli Assiro-Babilonesi, l'Adone del mondo greco-siriano, spingendosi fino all'Egitto, dove si intrecciò con Osiride. La sua vicenda, di eterno valore cosmico, è l'immagine stessa del palpito infinito dell'universo, con le sue fasi: dischiudersi-declinare-rinnovarsi, le cui infinite e molteplici forme sono costituite dai fenomeni vitali [...]. R. Jestin, *Op. cit.*, pag. 122. Inanna-Ishtar fu, per esempio, una figura perfettamente nota persino ai Hurriti (Khurriti) che identificarono l'Ištar di Ninive con la loro Šauska, sorella del dio della tempesta, Tešub.

¹³ L'inizio del poema ugaritico narra di come un giorno il dio supremo El decise di affidare la sovranità sul mondo al dio Yam (futura divinità marina) e di come il dio Ba'al si sia contrapposto a questa decisione, sfidando e combattendo Yam, che riuscirà a vincere con l'aiuto delle sue prodigiose armi. In seguito, una volta signore del mondo, contro Ba'al si schiererà Mot, che non accettando il suo dominio lo inviterà nella sua dimora, il regno dei morti, dal quale non riuscirà più ad uscire. Allora interverrà Anat che chiederà aiuto alla dea solare Šepes per riportare Ba'al sulla terra. Ma la battaglia comunque, si ingaggerà fra Mot ed Anat terminando con la vittoria di quest'ultima sul dio Infero che, dopo essere stato fatto a pezzi dalla dea, sarà disperso fra i campi (elemento che ci testimonia il legame del dio Mot con la terra. Forse era anche inteso come dio del grano). Il ritorno di Ba'al significa il ritorno della vita e della fertilità terrestre. A. Brelich, *Op. cit.*, pp. 182-184.

¹⁴ M. Vieyra, *La Religione dell'Anatolia antica*, in H.C. Puech, *Op. cit.*, pp. 209-253.

fertilità terrestri, riverberando l'antico concetto sumerico¹⁵ legato alla paura per la perdita del sostentamento essenziale. Ad ogni modo questo potrebbe non essere il solo elemento di raccordo storico con l'area mesopotamica, poiché si conosce anche un'altra storia, sempre proveniente dall'area Anatolica, anche se questa volta si tratta di una storia Frigia, che con quella sumera sembra avere delle possibili connessioni. Mi riferisco al mito di Attis, che nella versione trasmessaci da Timoteo¹⁶, sembra riproporre il mito hurrita¹⁷ di *Ullikummi*¹⁸ (tramandatoci attraverso le traduzioni ittite rinvenute negli archivi di Boğazköy), in cui l'elemento della castrazione muta il mostro, in origine bisessuale, in una dea Agdistis¹⁹. Essa, con l'aiuto di Nana²⁰ (in altre versioni la madre stessa di Attis) e di un albero, genera il suo pàrhedros maschio, Attis. La storia si complica quando questo decide di sposare una principessa pessinuntea; il matrimonio fa infuriare Agdistis che entrando in città spaventa tutti gli astanti. Attis preso da disperazione, si evira, morendo sotto un albero di pino. La castrazione infatti è l'elemento che contraddistinguerà i sacerdoti del culto di Meter Kybile²¹ (Cibele). Essi saranno chiamati Γάλλοι²², un nome che inevitabilmente suscita ipotesi affascinanti riguardo ad una possibile suggestione²³ dalla mitologia mesopotamica poiché, come ci è tramandato dalle fonti, anche la dea sumerica Inanna entra in un palazzo alla ricerca di Dumu-zi²⁴ al seguito dei suoi demoni *gallu*²⁵ che ha portato con se dagli inferi per ucciderlo. Sembra esplicito il rimando ad una visione che vede il motivo della dea ferita nell'orgoglio distruggere il suo amante. Si sa, inoltre, che vi era presso i babilonesi [...]una classe di sacerdoti chiamati *kalu*, sumero *gala*, che aveva un diretto rapporto con il Τυμπανον (il tamburello rituale) del tempio e con il sacrificio del toro[...]²⁶, caratteristica che ritroveremo anche nel rito del *taurobolium* di Meter a Pessinunte, la città che darà a Roma nel 204 a.C. lo *huwaši* dell'antica tradizione ittita, (una pietra nera, forse meteorica), identificato con la Grande Madre (la "Mater Deum Magna Idaea" frigio-romana).

Appare tuttavia difficile attribuire un'origine così diretta del mito alla tradizione sumerica, anche perché non vi sono i presupposti storico-archeologici che facciano da garante ad un così complesso discorso. Sarebbe ad ogni modo insensato non voler tenere conto di elementi

¹⁵ Questo concetto è già presente nel racconto di Inanna che scende negli inferi. In AA.VV., *La discesa di Inanna agli Inferi*, pp. 60-62 in *Le grandi esperienze religiose*, Edipem, 1974. Nel mito sumerico, Inanna, scendendo nel mondo dei morti causa l'interrompersi della vita sulla terra, ogni processo riproduttivo, umano ed animale, è bloccato. Le terre non producono più il loro frutto e le donne sono sterili. Solo il ritorno di Inanna riporterà ogni cosa allo stato iniziale.

¹⁶ *Timoteo* V, 2, n° 48. L'Eumolpida Timoteo fu l'autore dello *Ieròs Lògos* di Pessinunte sul mito di Attis, scritto intorno al III a. C., a lui si riferono anche Pausania (7,17, 10-12) ed Arnobio (5, 5-7).

¹⁷ I Hurriti influenzarono molto l'impero ittita già dall'Antico Impero sotto Hattushilish I (1650-1620 a. C.), quando questi adattò il pantheon hurrita a quello ittita, nel quale era presente anche un substrato hattico preindouropico.

¹⁸ H.G. Güterbock, *The Song of Ullikummi*, in *Journal of Cuneiform Studies*, V-4 e V-1, New Haven, 1951-52.

¹⁹ Secondo un'altra leggenda la madre di Attis, Nana, generò il figlio mettendosi in seno una melagrana, nata dai genitali recisi di un uomo-mostro chiamato Agdestis, che rappresenta [...]una sorta di alter ego di Attis[...]. J.G. Frazer, *Il Ramo d'oro*, Roma, Ed. Newton, 1992, pp. 396-401.

²⁰ Sul concepimento di Attis da parte di Nana, la madre vergine, si veda Pausania VII, 17, 10-12; Arnobio, *Adversus Nationes* V, 5-7.

²¹ Cfr. la città siriana di Karkemish ed il culto relativo alla dea "Kubaba" che aveva un compagno di nome "Kybehos" (in greco) che si era auto-evirato.

²² Gallios è pure il nome di un fiume che scorre presso Pessinunte.

²³ G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, in Biblioteca dell' *Archivum Romanicum*, 1984. [...]La storia dei miti, come le antiche etimologie, sono legate fondamentalmente a interferenze fonosemantiche[...], pag. 197.

²⁴ Ritenuto fratello e amante della dea.

²⁵ Si crede in oltre che gli *assinu*, *kurgarru*, *kulu'u* siano stati degli eunuchi, o prostituti, addetti alla celebrazione di giochi, danze e musiche in onore della dea Inanna. Nell'Epopea di Erra 4, 56, in L. Cagni *L'epopea di Erra*, Roma 1969, si legge, per ciò che riguarda gli *assinu* e *kurgarru*: [...]la cui virilità Ishtar trasformò in femminilità, per spargere tra gli uomini il timore[...].

²⁶ W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia, struttura e storia*, Roma Bari, ed. da Laterza Mondadori, 1992. Pag. 180, nota 104.

comuni, fra l'altro molto spesso evidenziati dalle fonti archeologiche ed epigrafiche²⁷, riguardo il culto che esisteva attorno alla figura di Attis in Frigia, come a Roma, o di Adone in Siria. Un culto che, attraverso le sue modalità, mostra chiaramente uno stretto rapporto con una qualche divinità della vegetazione²⁸ che nasce, muore e risorge²⁹ come accade esattamente in natura con i cicli stagionali. Sembra che per Attis, come per Adone, ogni anno in primavera le donne piangessero per la sua morte e gioissero per la sua resurrezione. [...]Le leggende ed i riti dei due déi erano talmente simili che a volte, gli stessi antichi, li identificavano con una sola divinità[...]³⁰. Addirittura, secondo alcune versioni, Attis sarebbe stato ucciso, così come accadde per Adone, da un cinghiale: in contrasto con la versione che ne faceva invece un autoevirato. Evidentemente quest'ultima serviva a contestualizzare nel mito il gesto dei Galloi³¹ (famosi sacerdoti evirati di Meter) che altrimenti non avrebbe avuto senso. Ritualità di questo tipo, connesse a dee servite da sacerdoti eunuchi, furono diffusissime in Siria come attesta anche il culto della Atargatis³² (*Aštar-Anat*) siriana di Ierapolis, nel cui santuario affluivano offerte provenienti dai luoghi più disparati del Vicino Oriente, dalla Assiria e dalla Babilonia fino a giungere all'Arabia e la Fenicia. Infine, in Grecia un poeta del V secolo a.C., Paniassi, ci ha tramandato, attraverso Apollodoro³³, il mito di Adone³⁴ che perpetua ancora una volta il concetto dell'alternanza vita-morte e amore-morte. Ades nel mito demetriaco ama Persefone e per amarla o semplicemente per averla, la conduce con sé nel mondo dei morti, Persefone per avere Adone lo tiene accanto a sé nel regno dei morti, inoltre, come si legge anche attraverso la letteratura religiosa assiro-babilonese, Ištar ricerca il suo amato Tammuz, [...]nella terra del non ritorno, nella dimora delle tenebre, dove la polvere ricopre porte e chiavistelli[...]³⁵. Dire che queste storie abbiano una matrice comune che ha viaggiato in lungo ed in largo per il mediterraneo è cosa ardua, ciò che si può comunque affermare è che al di là di ogni *allegoria mitica*³⁶, è presente in varie forme una sorta di *koinè* che accomuna le più disparate civiltà agricole del mondo antico. Siano esse popolazioni che abitino nell'area mesopotamica o che occupino gli alti picchi della catena montagnosa del Tauros, o ancora, ed in questo caso il discorso si amplierebbe ulteriormente, che abitino alle pendici del monte della Maiella³⁷, in Italia.

Questa *koinè*, o linguaggio comune, è il risultato di un lungo ed estenuante rapporto che si è instaurato fra l'uomo e la terra sin dalle prime fasi Neolitiche che hanno visto l'introduzione della tecnologia agricola. L'alimentazione cereale [...]ha trasformato la crudezza cannibalica dell'uomo nel costume domestico[...]³⁸. Il nesso chiave che ha assicurato lo svolgersi di uno o

²⁷ Sono note le epigrafi rinvenute nell'Ager Vaticanus, fra il 1608 ed il 1609, che testimoniano del rito del taurobolium, che si svolgeva nel *Frygianum*, il tempio della Magna Mater frigia, il quale passerà alle popolazioni galliche del nord proprio attraverso il culto che a Roma si svolgeva in quest'area.

²⁸ J.G. Frazer, *Op. cit.*, pag. 402-404.

²⁹ Anche se non si conosce un mito relativo alla resurrezione di Attis.

³⁰ J.G. Frazer, *Op. cit.*, pag. 396.

³¹ Gesto che secondo l'usanza rituale, trasferita a Roma, veniva condotto il giorno del *dies sanguinis* nel quale, oltre all'autoevirazione (Catullo, *Carmen* LXIII), i Galloi si ferivano le braccia con coltelli.

³² *Corpus inscript. Latinarum*, VI, 490; IX, 3146

³³ *Apollod.* 3 (183-85) 14, 4.

³⁴ Il mito di Adone è ritenuto un mito di chiara provenienza semitica come attesta lo stesso nome che nelle lingue semitiche significa signore *Adon*, alcuni hanno supposto che *adon* fosse l'appellativo di Tammuz che con la leggenda di Paniassi sembra avere dei punti in comune.

³⁵ J.G. Frazer, *Op. cit.*, pag. 372.

³⁶ W. Burkert, *Antichi culti Misterici*, Bari, Laterza, 1991, pp. 75-117.

³⁷ E.T. Salmon, *Samnum and the Samnites*, Cambridge 1967; trad. italiana *Il Sannio e i Sanniti*, Einaudi. La Maiella, la cui etimologia conduce ad una Mater Tella, fu il monte sacro alla dea in età sannitica.

³⁸ W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino, Laterza, 1981, pag. 182.

più temi mitici primigeni attraverso le aree geografiche più disparate, e soprattutto attraverso una distanza temporale così grande, è racchiuso proprio nella terra, e nel significato che essa ha rivestito all'interno di un sistema economico che su di essa si basava. Non è un caso se una delle festività più importanti della Grecia antica fosse la grande festa di Eleusi, connessa al mito demetriaco, interpretato sin dall'antichità come una delle più belle rappresentazioni allegoriche del sistema *vita-morte* della coltivazione della terra. Anche per esso si sono azzardate ipotesi affascinanti che lo riconducono all'area orientale e più precisamente mesopotamica. Semerano³⁹ sostiene che il termine Δημητηρ, ritenuto comunemente un nome parlante che indica *la Madre della Terra*⁴⁰, sia in origine un nome orientale e più precisamente accadico. L'autore parla di una corrispondenza fra le parole accadiche *damû* e *dammû* e la prima parte del teonimo demetriaco *Dê*; esso indicherebbe come nel corrispondente semitico il concetto di *terra* o *mondo disabitato*. Viceversa il termine *mater* indicherebbe, come nell'accadico *matru*, (*w*)*atru*, *utru*, il concetto di *grande*, *enorme* facendoci tornare al significato originale del culto demetriaco, ossia il culto della Grande Madre. Anche per un'altra deità greca si sono avanzate ipotesi circa una sua possibile derivazione vicino-orientale, almeno nel nome. Infatti, Leonard R. Palmer⁴¹ in riferimento agli studi condotti da Kretshmer e Schachermeyer, sostiene che il dio marino Poseidone sia in origine un dio della terra nonché suo sposo. Il termine miceneo individuato nei testi di Lineare B sembra non lasciare dubbi circa il significato del suo nome: *Posei-Das* indicherebbe, come in Demeter, *il Signore o lo Sposo della Terra*. Addirittura l'ordine sintattico delle parole parrebbe più semitico che greco; poiché come nel caso del *Vater Unser* tedesco, dove l'ordine delle parole è dato dalla letterale traduzione del latino *Pater Noster*, il *Posei-das* sarebbe la traduzione letterale di una parola semitica. L'autore, in chiusura, cita l'esempio della città cananaica di Ugarit (1350-1200 a.C.) nella quale, i testi cuneiformi rinvenuti, parlano di un *Ba'al Ar*, *il Signore della Terra*; mentre i testi sumero-accadici (proto-dinastico: 2900-2350 a.C.; Akkad: 2350-2200 a.C.) parlano di *En-ki*, *il Signore della Terra*. In conclusione, se il discorso del Semerano può apparire eccessivo, non si può comunque escludere l'importanza che l'oriente ha avuto nella crescita culturale e spirituale della Grecia. Una crescita di cui è possibile seguire lo sviluppo analizzando dei fossili guida come lo sono *le parole*, che rappresentano spesso la traccia sicura di un passato poco chiaro.

Christian Conti

³⁹ G. Semerano, *Op. cit.*, pp. 196-199.

⁴⁰ Il primo termine si origina probabilmente dal vocabolo "Δα" con molta verosimiglianza termine cretese o ciprio indicante la terra. Mannhardt sosteneva indicasse, in base alla lettura di alcune tavolette di Lineare B, "orzo", "Deai". J.G. Frazer, *Op. cit.*, pag. 454. Nel mito si dice che Demetra fu una dea di origine cretese che partendo da quest'isola approdò a Torico in Attica (*Inno a Demetra*, 123). Inoltre Eleusi fu una località micenea come ci testimonia Diodoro Siculo (V 77), nella quale si celebravano riti molto simili a quelli celebrati a Cnosso sull'isola di Creta.

⁴¹ L.R. Palmer, *Minoici e micenei. L'antica civiltà egea dopo la decifrazione della Lineare B*, Giulio Einaudi 1961. Pp. 95-96.

ALLA PERIFERIA DELLA GRECITA' : L'ARTE RUPESTRE DEGLI EDONI TRACI

DIMITRIADIS Giorgio, Athens, Greece

Introduzione

L'anno scorso ho effettuato la prima spedizione esplorativa in Grecia. Le emergenze erano principalmente due : verificare e confermare tutto ciò che lo scrivente aveva presentato al simposio del '97 e incominciare i primi rilevamenti per poter far fronte alla richiesta di salvaguardia e qualificazione del patrimonio rupestre del comune di Filippi, provincia di Kavala nella Macedonia Nord Est.

Collocazione topografica

Il nostro sito, indicato SΦ/R-E.iv, è collocato nella periferia della comunità Σελιανη(Seliani) con coordinate 40° 193' N e 23° 29' W ad una distanza di due km da Filippi, cittadina famosa per la battaglia del 42 a.C.

Le rocce in esame sono tre con i rispettivi indicatori : SΦα/R1,2,3 settore A,B,C-E.iv.

Geomorfologia

Il sito è ubicato ai piedi del promontorio Σχισμέ'νος Βρά'χος (Roccia Tagliata) che fa parte della catena montuosa Λεκο'νη (Bacino) da Nord, mentre verso Sud si apre la pianura dei Τενά'γοι (Tenayi) , bonificata un decennio fa dalle acque salmastre. Ancora più a sud si presenta il massiccio del monte Παγγαιο(Pagheo) con le sue cave auree.

L'analisi territoriale su gran parte di pleistocene e di tutto l'olocene è caratterizzata da depositi alluvionali (younger fill). Sostanzialmente non si sono verificati importanti cambiamenti, tenendo conto che il clima in Grecia non ha subito enormi fluttuazioni dopo il 7000 a.C.

Mentre la montagna è composta principalmente di marmo di buona qualità, in pianura, secondo Teofrasto(4.14.12, 16.2-3, 8.8.7, 6.6.4), l'elemento acqua fa sì che tutto si copre di fitta vegetazione.

Mondo animale e vegetale

In passato tra gli animali selvatici erano presenti soprattutto volpi, fagiani, tortore e cinghiali che tuttora si possono vedere nelle incisioni, mentre la vegetazione era rappresentata da salici, rose e fave (Teofrasto 5.14.5-6).

Popolazione – Siti preistorici – Vie di comunicazione

“Pieria macedonica” secondo Aristotele oppure “terra delle pecore” e “patria dei cavalli più veloci” decantava Omero : la terra dove vivevano le tribù Trace degli Edoni. La patria di Borea, il vento del nord, piena di contrasti era ricca di cacciagione e di miniere d'oro e argento.

Gli Edoni tribù bellicosa, come del resto tutte le popolazioni Trace, erano arcieri eccellenti e adoperavano l'arco riflesso ; indossavano lunghi mantelli di canapa, per copricapo lunghi elmi (pilos) e calzature di pelle di daino. Si servivano di due giavellotti da scagliare in sequenza, recuperabili, nel caso di mancato bersaglio, grazie alle lunghe corde di cuoio con un'impugnatura all'estremità (tecnica nota dal VI sec. a.C.), larghe spade micenee che verso il III sec.a.C. furono sostituite da quelle celtiche. Gli Edoni portavano i capelli

lunghe : alcuni li raggruppavano a mazzo in cima al capo, altri a crocchia sul lato destro della testa.

Ancora oggi persiste l'usanza, durante alcune ricorrenze religiose, di indossare lunghe pelli di capra nera con le quali coprono anche il capo dandogli una forma conica (οι αρραπηδες (i negri).

Tre erano gli Dei che rispecchiavano la loro mentalità bellicosa, sensuale e produttiva. Ares dio della guerra rappresentato fin dalla prima età del ferro sotto forma di una spada eretta oppure come un giovane cavaliere colto sia durante un'azione di caccia sia di riposo ; accanto al dio, spesso erano raffigurati cani o cacciagione oppure serpenti che giustificano gli appellativi *kyrios* (signore), *soter* (salvatore), *iatros* (guaritore).

Attorno a questa figura del "Cavaliere trace" possiamo ricercare l'etnogenesi dei traci che ritenevano il cavallo incarnazione della potenza divina.

Contemporaneamente era praticato il culto del sole in luoghi aperti, soprattutto nelle vicinanze di grotte e fonti.

Bendis, poi divenuta Artemis veniva messa in rapporto con le ninfe e con Asclepio. Dea lunare era al tempo stesso portatrice di luce e veniva raffigurata anch'essa nell'atto di cavalcare munita di arco e frecce.

A Dionysos, figlio di Zeus, venivano attribuiti orge e riti propiziatori e oracoli.

I greci probabilmente erano a conoscenza dei Traci già dal XIV sec.a.C., prestando fede alla trascrizione *thre-ke-vi/ja* che nei testi Lineari B significa Trace.

La presenza di arte rupestre nella località da noi rilevata è la conferma della metodologia di Higgs, Vita-Finzi e Jarman (territorial analysis and site catchment analysis), che prevede per il bronzo finale popolazioni al limite di territori fertili. Peraltro l'unico insediamento neolitico e del bronzo iniziale si trova in un raggio di due chilometri a Ντικίλι-Τας (Dikili-Tas) cioè pietra eretta ; da sottolineare la forma più vecchia Tikili-Tas che significa foresta paurosa.

Nel 1961 gli scavi effettuati dall'archeologa C. Romiopoulou, hanno portato alla luce pezzi di οψιδιανος, teorizzando un collegamento tra le isole dell' Egeo settentrionale con la Jugoslavia ed il nord Europa attraversando la Tracia dalla via che sale dalla spiaggia di Αντισσαρα (Adissara), sito preistorico, fino a Filippi.

Analisi e conclusioni

Caratteristiche del Sito :

Le tre rocce si trovano in posizione dominante e formano un triangolo immaginario.

La R1 è masso epipedo affiorante di dimensioni (1,85 x 1,75) cm e completato dai pannelli rocciosi Ρα, Ρβ, Ργ. Stato di conservazione buono.

La R2 è un plateau, fine naturale di un corridoio marmoreo lungo quasi 50 m. Le sue dimensioni sono (3,35 x 1,50) cm. Stato di conservazione buono.

A 500 m. da ambedue le rocce si trova una sorgente, luogo di culto della setta musulmana *Bektasides*, e due miniere di ferro fuori uso. L

La R3 ha lunghezza 7,70 cm e larghezza 1,80 cm, fino allo stato attuale di rilevamento.

Ai piedi della R3 è stato trovato strumento incisivo e una piccola scaglia incisa. Il suo stato di conservazione è discreto.

Il numero delle istoriazioni a questo punto della ricerca è pressappoco trecento (300) tra figurativo e non.

SΦα/R1

Sono incisi ad ambedue lati due cavalieri di fattura diversa, fatto che attesta l'antichità a quella sul F1 (Foglio 1), ma di medesima importanza. Il cavaliere del F1 è inciso in modo profondo con dimensioni che esaltano la forza animale e l'imponenza del suo Signore. Ai piedi, inciso fino al collo cervo di identica foggia. Arma principale è l'arco.

Il cavaliere del F2 è molto più piccolo in dimensioni ma acquista valore dalla varietà delle armi che porta. In tutto il sito non troveremo un altro identico. A pochi centimetri con diverso orientamento è incisa ascia piccola in confronto della sua gemella sulla roccia R3, probabilmente dello stesso periodo.

Tutti e due i fogli si completano da figure di piccoli animali, ma il mistero è nascosto ai pannelli rocciosi che abbracciano i due cavalieri. I pannelli Pα e Pβ presentano fitte rette di canali e canaletti profondamente incisi mentre il Py F1 è costellato da archi e frecce fatti dalla stessa mano. Qui abbiamo il racconto sintetico di tutto il sito. Un arco è ricalcato sul corpo di un bue con il quale è legato un antropomorfo da cui testa fuoriesce "energia". Di fianco si trova un enorme pinza e più in là un arco con freccia la cui punta è segno vulvare. La scena si completa con un serpente cornuto. Divisi da fratture il racconto continua con due archi appuntati da coppelle legati tra loro dallo stesso significato mortale ed avendo le frecce in direzione opposta (unica rappresentazione). Il PyF2 presenta un cavallo circondato da coppelline e un arco come quelli su F1 e due asce, una piccola e una grande, nate dalla stessa impugnatura ma in direzione opposta.

E' chiaro che la R1 si presenta come l'altare in cui si sacrifica, dopo il percorso delle rocce R3 e R2, al Cavaliere-Eroe-Dio-trace.

SΦα/R2

In questa roccia si riscontra una varietà di esemplari animali come uccelli (certi anche cornuti), volpi (una cornuta), canidi, la testa di un cinghiale, daini, cavalli completi e incompleti di vari stili e tecnica.

La scena centrale raffigura un fantasma con ali che imbecca una lunga lancia. Accanto una lancia eretta genera un 'esplosione di linee, mentre un antropomorfo trafigge un piccolo guerriero con una lunga lancia. Tutto si completa con la scintillante presenza di due foggie solari di 18 e 14 raggi rispettivamente. Da segnalare la presenza di un ideogramma letto come "tau" che probabilmente nomina l'attribuzione delle armi al cavaliere.

SΦα/R3

Per facilitare la sua comprensione ho diviso il masso in tre settori sett. A, B e C. La sua particolarità si esprime nell'unicità dei motivi riscontrati e nella tematica.

Partendo, dunque, dal settore A, lo sguardo si focalizza sull'antropomorfo fatto di ascia e arco-freccia (indicatori della sua identità) il quale osserva la traiettoria di un corpo volatile indirizzato verso il fantasma armato di lancia eretta. La sua forza si esprime dalla "ascia"-spada eretta davanti ad esso.

La sua nascita è scolpita all'estrema sinistra dove un arco-freccia inciso profondamente punta verso la cavità adiacente dalla quale si emana un squame di "energia". Il parto è gemellare come si attesta dalla presenza di due archi enucleati uno nell'altro. Lance con la punta a segno vulvare e asce marciano l'atto.

Nel sett. B la tematica è particolarmente interessante, raggruppata in tre scene :

1) animali (cavalli) abbinati ad arco-freccia e tra di loro la lettera "theta" cioè divino ;

- 2) canaletto naturale che termina ad arco-freccia abbinata ad una croce fatta su cinque coppelle e una foggia di uccello stilizzato. Nelle vicinanze complesso coppelare indica il tempo degli avvenimenti ;
- 3) cavaliere fantasma in movimento verso foggia solare ; un fantasma serpentiforme cavalca una lancia ; un fantasma che termina in un arco-freccia abbinato con ascia e coppella.

Dopo il rituale della nascita e l'attribuzione delle armi nel settore C si presenta l'uomo-cavaliere in pieno splendore di nome "tau ed epsilon (te)" secondo l'evoluzione della linea B ; cioè la trascendenza (E) della tecnica (T).

Nello stesso settore appare scolpita iscrizione antecedente del cavaliere probabilmente raffigurando una scena di caccia e una scena di "sodomia" animale unica finora!

Infine il ciclo mitologico continua verso la roccia R2 e termina con il sacrificio e la venerazione del cavaliere-eroe Trace sulla roccia R1.

Il sito SΦα è un santuario degli illetterati Edoni traci dove si celebrava l'eroe-guerrigero cavaliere Trace. Tre sono i simboli-chiave per l'interpretazione delle istoriazioni: il cavaliere, l'arco-freccia, le lettere "tau" e "tau-epsilon"; tutti esclusivamente maschili perfino l'accoppiamento animale!

La morfologia del sito abbinata a questi chiavi di lettura ci permettono di parlare di una società organizzata in transizione tra Bronzo finale, in cui si presenta l'eroe come il principe e Ferro iniziale.

REVISING CHALCOLITHIC PREHISTORY: PROTO-CELTS, PROTO-CAMUNI AND THE DAWN OF EUROPEAN METALLURGY

FASOLO Maria Jamil, Turin, Italy

I propose, in this concise paper, to make public the initial premises of a theory which I have formulated meticulously over the past two years. Thus, what I present today is only "Part One" of a much larger whole. In a symposium such as this, where time is limited, new interpretations can at best be expressed in synthesis, and must await further elaboration. My theory, unorthodox in that it challenges certain contemporary archaeological methods and assumptions, is fundamentally the result of my firm conviction that LOGIC and scrupulous attention to material evidence normally prove to be far surer guidelines than the intrinsically fragile dating techniques in use since the 1950s. That my theory, in large part, implies the rejection of Carbon 14 chronology should not shock any honest professional aware of the significant modifications and calibrations to which said system has been subjected since its first appearance 50 years ago.

My revision of prehistory goes beyond stark classification and chronological data: in human and cultural terms, it endeavors to probe far back into an enigmatic era, to rescue an admirable nation from decades of misinterpretation and distortion of reality, to restore to that nation its rightful status as one of the primeval civilizing forces in Europe. I refer to those dynamic Alpine forefathers known to us as the CAMUNI. My theory concerns their rise, development and subsequent expansion, which only Imperial Rome could check but never completely extinguish.

In spite of the undeniable material and spiritual achievements of this remarkable prehistoric people, the Camuni, surprisingly little research has been done to determine their roots. All ethnic entities, like the individual members of which they are composed, have ORIGINS, moments of genesis and growth, the molding of a clear identity, before attaining maturity and perfection. Evidently the Camuni...who were certainly not indigenous to the Italic Peninsula, nor to be identified with the earlier Neolithic populations of Valcamonica...had already reached a high level of cultural advancement previous to entering the Padanian valleys. The Camuni's evolved social organization and sophisticated metal technology usher into Alto Adige, Lombardy and Piedmont a full-blown Copper Age, effectively bringing the Neolithic to an end in most of Northern Italy. Their arrival heralds the introduction of fresh, original concepts, an exuberant new mentality, into the Alpine Arc. But from whence did these settlers arrive?

It has been my determination, throughout my lengthy study of the Camuni phenomenon, to discover precisely those hazy ORIGINS of a compellingly fascinating people. Who were those sensitive artists who engraved eternal spiritual messages upon majestic rock faces? What were the ancestral Camuni like, before they crossed the Alps? What was their original homeland?

In order to investigate this scientifically, I have relied on several valid archeological methods, particularly stratigraphical analysis; typological/iconographical comparison with other near-contemporary cultures; and diffusion patterns, indicated through trade, migration and settlement routes. Why, it may be asked, have I so adamantly refused to utilize or accept Carbon 14 dating? There are a number of factors involved which have contributed to my refusal. First of all, in those numerous sites where ancient organic remains are scarce or not clearly associated with non-organic archeological finds, it is extremely difficult if not impossible to date the latter solely through reference to Carbon 14. (Nor does

dendrochronology help much in such instances: the trees present may not be contemporary with the remains under consideration). This is why so much universal confusion has arisen over the true chronology of rock engravings, quite frequently discovered in isolated, non-stratified locations where the surrounding organic evidence may indeed belong to much earlier or much later periods. Thus, archeologists have had to depend on other, more traditional and surely more rational dating systems in such cases: stylistic correspondence and the study of graphic superimposition have often been able to provide a plausible temporal framework in which to place individual rock incisions or compositions.

It is only in very precisely defined habitational levels or layers that organic remains may be assumed to be more or less contemporary with contiguous stone and metal objects. It would seem, in such apparently orderly stratified settings, that Carbon 14 might actually provide something like accurate dating: yet here, another objection arises. Organic matter, subjected to certain rather common atmospheric, climatic, chemical or thermal conditions (such as freezing; fire; toxification/contamination; volcanic action; high geological pressure), suffers physical/cellular alterations and transformations before fossilization. These transformations, not always visible to the archeologist's naked eye (as many of them are internal), could certainly render Radiocarbon readings unstable or aberrant. This **CONDITIONED** metamorphosis of fauna and flora, or their partial deformation and decomposition (as occurs, for example, to animal bones buried in loess), is a biological phenomenon which has not been sufficiently studied by paleontologists. Organic remains exposed to natural chemical processes in the soil, or charred, may give significantly different C-14 datings than formerly **FROZEN** plant or animal remains from an analogous stratigraphical level. Thus, we should be wary of that bland assurance of a "high degree of accuracy" of which Radiocarbon Dating would like to convince us, in spite of not having adequately considered the effects of natural elements upon prehistoric life forms.

Another argument against Carbon 14: the improbable "synchronization" of European Chalcolithic dates. Today, the Continental Copper Age is almost categorically claimed to have started ca. 3500 B.C. : in practically all Eastern and Central Europe, mind you, and a good portion of Western Europe as well! This rigidly **UNIFORM** dating would imply either the simultaneous, **INDEPENDENT** discovery of metallurgy in individual centers from the Balkans to Iberia and even beyond, into the British Isles...a not very likely occurrence...or the existence of some lightning-swift, high-tech Chalcolithic transportation and communication, as yet unknown to us, resulting in the immediate spread of metal know-how and manufacture all over Europe: obviously, this latter "possibility" is not admissible, either.

The proponents of the Carbon 14 method have arrived at such a date...3500B.C....primarily by examining the rather dubious sub-fossils available on excavation sites (many of which sites, as already commented, are unstratified). Even starting from the common assumption that the first genuine metallurgy...and hence the first authentic Copper Age...may have begun in the Near East, ca. 4000 B.C. (which would allow a leisurely half-millennium for the technology to reach Europe by 3500 B.C.), we can perceive that **ALL** the widespread geographical areas which are supposed to have entered the Chalcolithic simultaneously could not possibly have initiated their metallurgy so contemporaneously, taking into consideration factors of distance and communication, the scarcity of copper mines in many areas, difficult access to raw materials, meager commercial contacts with the East, etc. In this context, I would like to quote a most interesting opinion held by the scholar Robert Erlich, whose suspicion of the Carbon 14 method, although for chronological reasons inverse to my own, is certainly provocative: "There may be certain factors, as yet unidentified, which influence all Radiocarbon datings in temperate Europe prior to 2000 B.C., rendering them uniformly too high, yet at the same time **ALLOWING THEM TO OBTAIN A COMPLEXIVE ORGANIC FRAMEWORK**". (Robert Erlich, "Geographical and

Chronological Patterns in East-Central Europe"). My own research indicates, conversely, that these datings are in the great majority of cases too LOW. It may well be wondered if that ORGANIC FRAMEWORK mentioned by Erlich might not have resulted from certain persistent but not very scientific preconceptions, or from the attempt to create a reassuring AVERAGE chronology from the labyrinth of hopelessly disparate C-14 readings. Might not those same FACTORS which irremediably cause the distortion of Carbon 14 chronology have been deliberately masked by the assertion of such admirable uniformity and stability for prehistoric dates?

Relative dating has very often proven to be more reliable, more LOGICAL, than Absolute. If we remember that some of the most precocious ancient urban centers in Europe, located in Yugoslavia, Czechoslovakia and Hungary, are sites with long human occupation and well-defined strata, we can well understand why the STRATIGRAPHICAL method, far more than C-14, has established a firm basis for dating in those areas. Why, then, should stratigraphy so often be considered as practically outdated today?

We possess, in Anatolia and especially in East-Central Europe, solid indications of copper-artefact manufacture (by cold-hammering, heating, smelting or actual fusion) long before the categorical date of 3500 or even 4000 B.C. To give only a few examples:

a.) In Çatal Hüyük, evidence exists that prior to 6000 B.C., metal founding was already being practiced.

b.) The Vinca culture had produced native copper artefacts by at least 5000 B.C.

c.) Copper pins, of the characteristic DOUBLE SPIRAL type to be spoken of below, appear in the Danube regions before 4500 B.C.; the concept may indeed be primordial, as this iconographical form, with its cosmic/metaphysical symbolism, has its roots at the very origin of Continental Indoeuropean civilization.

d.) Thermal copper manufacture (including smelting and founding) is already common in Bulgaria and in the advanced cultures of Gulmenitsa and Vinca, prior to 4000 B.C.

Thus, the low date assigned by so serious a scholar as Evzen Neustupný to the INITIAL phases of the Danubian Copper Age (3000 B.C.), and the strange assertion of Catherine Louboutin in her recent work "Au Neolithique: les premiers paysans du monde" ("in Europe, mining starts only around 1500 B.C."), can only astonish us. The fact that Neustupný and Louboutin are in the minority, that most other archeologists would fix the date for the start of the Chalcolithic at 3500 B.C., does not comfort us very much. Crystal-clear evidence, conveniently disregarded by many prehistorians, points out that Anatolia, the Balkans and the Danube had already passed from Neolithic into Chalcolithic modes by at least 4500 B.C. (a full millenium earlier than the currently prevailing chronology). We may well wonder if Carbon 14 dating corresponds with prehistoric reality, and why certain archeologists so stubbornly maintain their tottering but fashionable hypotheses in spite of all evidence to the contrary.

Colin Renfrew is a learned and highly respected researcher, whose work I have often consulted. A generally prudent and convincing writer, he nevertheless, occasionally, presents some quite unconvincing affirmations. In his book "L'Europa della Preistoria", Renfrew makes two perplexing comments for which I can find no justification:

"Even if copper was manufactured for the first time in the Near East prior to 6000 B.C., ALMOST 3000 YEARS PASSED BEFORE IT WAS REALLY UTILIZED, and only by employing bronze alloys did the production of true utensils and arms become widespread".

"The very first appearance of small copper objects in the Near East (dates back to) considerably earlier than 6000 B.C....One would have expected a rather swift development of metallurgy in the following centuries, with the manufacture of bigger and more useful utensils, like those of the Balkan Copper Age...To the contrary, no apparent development is noted for about two millenia. The precise reasons for this fact are unknown, but evidently

there was some TECHNICAL FLAW or some reluctance to innovate...". Evidently? Where did Professor Renfrew obtain THAT evidence?

Renfrew's remarks are surprising in a scholar of such caliber. This great modern prehistorian, who has labored so diligently to push back the mists of time and reveal the most remote origins of metallurgy, here oddly underestimates the great antiquity of the Balkan Copper Age, which in other contexts he admits to have begun before 5000 B.C. What is more... and this is most significant... it is obviously not true that man, having learned the properties, uses and fabrication of copper, irresponsibly abandoned or neglected such a breakthrough discovery after a brief, half-hearted production period. Such an abandonment would be comparable to inventing a marvellous computer, perceiving all of its infinite functions and potential, using it 3 or 4 times without revealing its existence to hardly anyone, and then storing it away in a closet as a useless, burdensome thing! The discovery of metallurgy was as important and thrilling to ancient civilizations as Twentieth Century computerization is to us. Such a fundamental achievement was hardly likely to have remained secret or strictly local, or to have fallen into decline, throughout 3000 years! To the contrary. The nature of Homo Sapiens is inherently creative, progressive. Once man emerged from the Old and Middle Stone Ages...his infancy, so to speak...he became engaged in a constant process of cultural "revolution": discovery, adaptation, improvement. Two or three millennia of technical stagnation, a sort of no-man's land between the purported "Tentative Copper Age" and the "Transitional Copper-to-Bronze Age", constitute a gross irreality which logic AND material evidence easily demonstrate. Copper, ever since that momentous day in which it was first painstakingly hammered into utilitarian or esthetic shape, has been manufactured, improved, and distributed all over the European Continent. Long after the introduction of bronze, it continued to be made, as indeed it is still being made today. (Copper, after all, has several advantages over its harder cousin bronze: it does not discolor or deteriorate into an ugly green patina; it is more malleable and adaptable to the creation of filiform shapes such as coils, wires, spirals, small delicate precision instruments; it is lightweight without being fragile; and, in marketing terms, it is ideally suited for the manufacture of high-demand luxury items like mirrors, fine engraved vessels, delicate jewelry. Raw copper was frequently exported, in torque-shaped bars, to regions deficient in natural deposits. Another significant factor toward the appreciation of copper throughout the post-Neolithic era is its utilization as a UNIT OF MONETARY EXCHANGE (in bars and ingots of various shape): a function which bronze was never to serve in early mercantile society. Small wonder, then, that this beautiful and versatile metal, copper, was so greatly esteemed by ancient societies, being placed almost on a par with gold). The all-too common archeological assertion that the use of copper was "sporadic" in 3500 B.C., or cannot much predate that period, simply does not tally with material evidence. Now, if the Copper Age commences in Anatolia ca. 6000 B.C., spreads to the Balkans and Danube regions by ca. 5500 B.C. (as stratigraphical, iconographical and cross-dating methods strongly suggest), why should it have been so tardy in arriving to the Padanian valleys and Plain (3500-3200 B.C., or LATER, according to highly conflicting Carbon-14 estimates)? Even taking into consideration the aforementioned distance/communication factors, at least 2 millennia would have passed before Bohemian metal techniques finally crossed over into the "backward" Alpine area.

Yet the Alps are neither very distant from nor inaccessible to the Danube: in fact, they extend into Austria, which in Chalcolithic times formed an important part of the Danubian cultural complex. Commercial relations between Padania and the Danube reach back at least into the Neolithic (obsidian, ceramics, personal ornaments and trinkets). Yet trade alone could not have resulted in that sudden flourishing of metallurgy which swiftly transformed the Alpine economy. All evidence points, not to the late discovery or adoption of copper technology by indigenous North Italians ca. 3500 B.C., but rather to the IMPORTATION of

that technology by means of a deliberate MIGRATION from the East, along a scientifically traceable route. I sustain that, at approximately 5300-5200 B.C., the demographic increase of a certain Bohemian tribe which I have called the PROTO-CAMUNI, became such as to necessitate a partial exodus. This methodical people, already competent coppersmiths, astronomers and town planners when most of Europe was still struggling through the Stone Age, journeyed ever westward in search of new territory, more fertile valleys, pastureland, and COPPER, so vital to their burgeoning industry. Their material and intellectual culture, with a patriarchal social structure replacing the Vinca-type matriarchy and a pantheon stressing solar (masculine) deities instead of the earlier Mediterranean Earth-Mother, identify them as an Indo-European nation. This people demonstrates such a marked, pervading cultural/religious affinity with the historical Celts, that I believe it is correct to classify these Proto-Camuni also as Proto-Celts.

In recent years, stylistic origins for Camuni art have been sought in some of the most remote and unlikely places on Earth. My own research, in seeking the most logical and visible route of transmission, has followed a definite path, based, as ever, upon material evidence. This path leads us unequivocally to the Danube. Anyone familiar with Camuni graphic style...so "typical", and at first sight so unique, that it has been called the "signature" of that people...may visit the archeological museums of Bohemia, Moravia and Hungary: there he can behold, beautifully painted, carved and engraved, those same typical designs and symbols which have made Valcamonica justly famous. Even complicated, esoteric Camuni forms appear there: the difference being that Danubian artists apparently preferred to depict these symbols decoratively on vases, to represent them in dimensional plastic form as palettes, brooches, necklaces, or to sculpt them on statues, rather than to incise them on stone faces as was done in the Alpine Arc. Nevertheless, the current state of our knowledge is still very incomplete: little exploration has been done in the mountains of Czechoslovakia and Hungary, many of which may once have borne...or still bear...incisions of Valcamonica style, subsequently hidden by overgrowth or obliterated by the ravages of time. One fundamental fact, however, emerges plainly from the comparison of Camuni and Danubian Chalcolithic iconography: beyond the Danube, there is no other region on Earth whose entire material/cultural/spiritual milieu so strikingly resembles that of Valcamonica.

Not only on stylistic grounds, but also in terms of chronology, this earliest Indoeuropean influx into the Italic Peninsula becomes highly plausible, considering what archeology has already learned about those stable East-to-West routes (Anatolia--Balkans--Danube--Alpine passes) already employed by Neolithic and early-Chalcolithic merchants. We have every reason to believe that the Bohemian Proto-Camuni, having previously acquired...from traders and travellers...information about the rich but as yet unexploited ore deposits beyond Austria, decided to follow precisely those recently-opened passages along what was soon to become the Copper Route (travelling either entirely overland, or partially by river). They would have journeyed slowly (due to the presence of women, children and elderly persons), establishing temporary settlements along the way, erecting their preferred lake dwellings wherever the conformation of land and water permitted; elsewhere, building sturdy houses upon dry ground. And wherever they went, these enterprising trekkers left unmistakable traces of their typical artistic style. Many of these Proto-Celtic emigrants of the first generation decided to remain, after all, in the "temporary" villages which they constructed. (We find remains of their neat little communities, transitional in character between Bohemian-Moravian and mature Valcamonica styles, in Austria and Alto Adige. It is indeed in Alto Adige that early Camuni Alpine art manifests its most "archaic" features, that is, stylistic forms closest to those employed in the Danubian homeland). Other Proto-Camuni, younger and more adventurous, perhaps, opted for continuing their trek. They formed the vanguard element which first crossed into the Padanian valleys in order to explore the terrain and prepare the

first settlements. Subsequent generations of Proto-Camuni soon followed them across the Alps. Relative chronology, if judiciously obtained, indicates that, by ca. 5000 B.C., the Camuni had already established themselves as a stable, sedentary population in Lombardy. Not long after, they extended their civilization into Piedmont, Val d'Aosta, and the mountains of Savoy. In those regions, their art gradually assumed a local, "provincial" air, yet never lost its affinity with the more "classical" Valcamonica style.

This brilliant culture of Danubian origin evolves, flourishes and intensifies on Padanian soil, creating unforgettable masterpieces of art and spiritual conception. The dynamic and innovative Camuni nation, far from being the primitive, graffiti-scrawling barbarians that some "scholars" have considered them to be, effectively introduced into the Italic Peninsula the following great benefits to mankind:

- a.) Sophisticated metallurgy
- b.) Precise astronomical observation
- c.) Celestial maps
- d.) Topography
- e.) Systematic agriculture
- f.) Land measurement (surveying)
- g.) Town planning
- h.) A knowledge of cosmic principles which is astounding for the era (accurate representation of the solar system, for example)
- i.) Possibly, an ideographic or even syllabic script, with certain Indoeuropean features.

Let us now examine only a few of the numerous parallels existing between the Chalcolithic cultures of the Danube and that of the Camuni, reflecting carefully on the fact that many of these parallels were originally shared ONLY by said cultures, not being found contemporaneously elsewhere:

a.) The characteristic DOUBLE SPIRAL pendant first appears in the form of copper ornaments in Bohemia (Jordanova, e.g.). It then spreads ubiquitously along the migration passages used by the Proto-Camuni en route to the Alps. In its most typical manifestation, the double spiral appears incised upon numerous rock faces and statue-steles in Alto Adige, Valcamonica and Valtellina.

b.) The peculiar "FESTOONED BELT" is first seen on an early Chalcolithic statue from the Tisza culture; it is subsequently adopted in Alto Adige, where it long remains as an "archaic" feature, and also in Lombardy. In the latter region, some magnificent examples of this belt have recently been discovered, carved upon statue-steles.

c.) Also of Danubian origin, the "REMEDELLIAN DAGGER", with its robust triangular blade and half-moon pommel, is so widespread in the Alpine Chalcolithic as to be considered one of the "trademarks" of the Camuni. Apparently not used as a real weapon, this dagger may have been a type of heraldic device for the Camuni or, more probably, a symbol of divinity, power or authority. I will describe, in a subsequent paper, its iconographical spread into most of the Italic Peninsula, and far beyond.

d.) Both the ancient Danube regions and Valcamonica were familiar with two symbolic AXES: the rectangular type made of copper (sometimes called the "Battle Axe", but which apparently signified leadership), and the earlier triangular variety formed from GREEN STONE (often schist), a mineral certainly considered sacred by Danubians and Camuni alike. The green color of this stone perhaps evoked vegetation, the ever-regenerated fertility of the Earth. This latter variety of axe was utilized most extensively by Indoeuropean peoples; but its cult significance may have a remote origin in Paleolithic times.

e.) The linear ANIMAL ICONOGRAPHY designed by Danubian potters on their ceramics is quite similar to that portrayed by the artists of Valcamonica.

f.) BONE PINS, identical in form to the metal ones manufactured in Bohemia, are to be found in great numbers in the areas settled by the Camuni. However, as such metal pins are associated with Unetice, which is supposedly a primarily BRONZE AGE site, it is possible that this type of ornament was originally made in Alpine regions and only later passed, by trade or other peaceful relations, to the Camuni's original homeland with which they had never lost contact.

g.) Fundamental to our understanding of Camuni metaphysical beliefs, the PALETTE...morphologically a kind of rectangular spatula...is known from many prehistoric Balkan and Danubian mounds. Made of wood, stone or clay, it may have been employed to scoop up grain or flour, perhaps in religious rites celebrating the harvest. At any rate, beyond any purely utilitarian purpose, this instrument seems to have always possessed an esoteric meaning. In the most complex graphic compositions of Valcamonica, the palette is ostensibly talismanic, indicating good fortune or divine protection.

h.) LAKE DWELLINGS seem to originate in ancient Czechoslovakia. They later extend precisely along the Proto-Camuni's migration route toward Italy. Ruins of wooden lake dwellings erected on posts, structurally very similar to those discovered in North Italy ("le palafitte"), are abundant in Czechoslovakia, Austria and Switzerland. Traditional Piedmontese mountain architecture, still current in the last century, derives stylistically from this kind of construction.

i.) Both Camuni and Danubian Chalcolithic civilizations evince an EGALITARIAN, essentially pacific society, hardly to be paralleled in later eras.

j.) Perhaps the most fascinating analogy to be made between Valcamonica and the Danubian cultural complexes is the controversial issue of WRITING. More than 30 years ago, Professor Emmanuel Anati asserted that certain combinations of Camuni symbols, linearly (horizontally) placed below a composition of obvious "scenographic" content, may have represented not pictograms but ideograms, that is, a genuine form of script where each sign might have indicated a word or abstract concept. Now, this assertion may seem daring, but it is based upon such visionary intellectual clarity that it did not fail to make a powerful impact on my own assessment of Camuni culture. I share Professor Anati's opinion, and have set out to find a key which may unlock this still unsolved mystery. My initial research on the theme of whether the Camuni possessed a writing system or not, has led me, once again, irresistibly to the Danube. Having examined photographs of the famous Tartaria tablets, and having compared them not only with examples of Valcamonica "script" but also with the Phaistos Disk and with Hittite hieroglyphic texts, I sense an inherent pattern and a generic symbolic expression common to all these: the demonstrable non-pictorial nature of such signs; the division of the engraved surface into segments; evidence of punctuation; recurring graphic "formulae"... This linguistic phase of my studies is still in its infancy, and much work remains to be done; yet even now I strongly suspect that both the Camuni and their ancestors the Danubians, so extraordinary in other intellectual pursuits, DID indeed use writing, albeit in simple form: a script not dissimilar in principle to Hittite hieroglyphics, Linear A and B. One of my principle scholarly ambitions is to continue research into this engrossing theme, so that the intricate web of Alpine stone messages, like so many other Camuni enigmas, might finally be unravelled.

Bibliography

AA.VV.

- 1984 *Archeologia: Cultura e Civiltà del Passato nel Mondo Europeo ed Extraeuropeo*, Milano (Mondadori).
 1989 *Breve Guida all'Arte Rupestre di Foppe di Nadro, Ceto, Valcamonica* (Edizioni della Cooperazione Archeologica "Le Orme dell'Uomo").

ANATI E.

- 1964 *Civiltà Preistorica della Valcamonica*, Milano (Il Saggiatore).
 1972 *I Pugnali*, Capo di Ponte (Centro Camuno di Studi Preistorici).
 1980 *I Camuni alle Radici della Civiltà Europea*, Milano (Jaca Book).
 1982 *Vallecmonica: 10,000 Anni di Storia*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

BERNARDINO E.

- 1975 *Arte Millenaria sulle Rocce Alpine*, Milano (SugarCo).
 1977 *Guida alle Civiltà Megalitiche*, Firenze (Vallecchi).
 1977 *La Preistoria in Liguria*, Genova (Sagep Editrice).

BORGNA C. G.

Arte Rupestre Preistorica nell'Europa Occidentale, Pinerolo.

CAZZELLA A. & M. MOSCOLONI

- 1992 *Popoli e Civiltà dell'Italia Antica*, vol. II, Biblioteca di Storia Patria.

CHILDE V. G.

- 1972 *L'Alba della Civiltà Europea*, Torino (Einaudi).

CITTADINI GUALENI T.

- 1989 *Il Parco di Luine: Arte Rupestre Preistorica*, Darfo Boario Terme (Comune di Darfo Boario Terme).

CLARK J.G.D.

- 1969 *Europa Preistorica: Aspetti della Vita Materiale*, Torino (Einaudi).

CORONA M.

- 1996 *Le Civiltà Preistoriche in Italia*, Libralia.

DEL LUCCHESI A. (ed.).

- 1998 *Dal Diaspro al Bronzo*, Soprintendenza Archeologica della Liguria.

DEL PONTE R.

- 1999 *I Liguri*, ECIG.

DI MARTINO U.

- 1983 *Le Civiltà dell'Italia Antica*, Mursia.

GIARDINO C.

- 1998 *I Metalli nel Mondo Antico*, Bari-Roma (Laterza).

GIMBUTAS M.

- 1990 *Il Linguaggio della Dea*, Editrice Neri Pozza.

GRUPPO RICERCHE CULTURA MONTANA.

- 1990 *La Pietra e il Segno*, Susa.

HIBBEN F. C.

- 1972 *L'Uomo Preistorico in Europa*, Milano (Feltrinelli).

LOUBOUTIN C.

- 1990 *Au Néolithique: Les Premiers Paysans du Monde*, Paris (Gallimard).

NEUSTUPNÝ E. & J.

La Cecoslovacchia Prima degli Slavi, Milano (Il Saggiatore).

PAULI L.

- 1983 *Le Alpi: archeologia e cultura del territorio*, Bologna (Zanichelli).

PIGGOTT S.

- 1976 *Europa Antica*, Torino (Einaudi).

PRIULI A.

- 1979 *Preistoria in Valle Camonica*, Capo di Ponte (Museo Didattico d'Arte e Vita Preistorica).

- 1996 *Arte Rupestre*, Priuli e Verlucca.

- 1995 *Il Mondo dei Camuni*, Capo di Ponte (Museo Didattico d'Arte e Vita Preistorica).

RADMILLI A. M. (ed.)

- 1978 *Guida della Preistoria italiana*, Sansoni.

RENFREW C.

- 1993 *L'Europa della Preistoria*, Bari-Roma (Laterza).

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DEL PIEMONTE.

- 1995 *Immagini dalla Preistoria: Incisioni e Pitture Rupestri*.

Summary

The ethnic and cultural origins of the Camuni are ostensibly Danubian. This early Indoeuropean group actively promoted Chalcolithic technology in Europe.

The enigmatic phenomenon of Camuni civilization has raised innumerable questions among prehistorians and scholars worldwide. Many of these questions have, for decades, remained neglected or unanswered. Yet material evidence, both direct and indirect, abounds, providing archeologists with many of those elusive clues to Camuni identity. Ancient remains, whose significance has been too often overlooked, trace for us an unmistakable path indicating the origin, spread and culmination of Camuni culture. Valcamonica's secrets may be more readily revealed by considering its cultural complex as a vast jigsaw puzzle, the key pieces of which are not confined to Lombardy or even the Alpine Arc, but in fact extend over a much wider geographical area, approaching the very fountainhead of Indoeuropean intellectual thought and spiritual life. I believe that the people whom we call CAMUNI (and this may indeed be their original, ancient tribal name) were one of the first branches to split from the primordial Indoeuropean trunk, perhaps contemporaneously with the "Proto-Aryans" who would subsequently colonize India and Iran. These Camuni, or more correctly PROTO-CAMUNI, quite early exhibit ethnic, cultural and religious features which clearly categorize them as CELTS. Thus, the Indoeuropean presence in Italy will have begun considerably earlier than most archeologists have heretofore been willing to admit. A higher dating may now be assigned to the first Camuni penetration...and introduction of metallurgy...into Padania (my research demonstrates that this must have occurred towards the end of the 6th. Millenium B.C.).

ENDANGERED BRANDBERG: AN OUTSTANDING ROCK ART SITE IN NAMIBIA

FONTANA ANTONELLI Giovanni, Windhoek, Namibia

Abstract

The Government of the Republic of Namibia has not yet ratified the *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, UNESCO, 1972, and the National Monuments Council is unable to manage properly the cultural heritage due to the lack of technical and financial assistance. The vast Namibian territory is one of the most dry land on the planet, extremely rich in archaeological sites. Situated in the north west of Namibia, on the edge of the Namib Desert, at 2640 m altitude, the Brandberg is one of Namibia's most visible and unique landmark. Once the home of the Namibia's ancient hunter-gatherers, its unique natural environment and cultural wealth have in recent times attracted international attention from both scientists and tourists. Having a number of endemic flora and fauna, the Brandberg also has the highest concentrations of rock art in Southern Africa. There are up to 1500 rock art sites in the whole Brandberg, unique in quality. Situated in outstanding landscapes, this fragile heritage is exposed to the risks of deterioration caused by physical agents and human development process: mining activities, tourists' ignorance, vandalism, thefts and looting, these are the main problems encountered in preservation efforts in the site.

"They were men who had died and now lived in rivers, and were spoilt at the same time as the elands and by dances of which you have seen paintings". Bushman's words.

Background

The Republic of Namibia (South West Africa until independence on 21st March 1990) is one of the world's newest nations. The vast Namibian territory is one of the most dry land on the planet, extremely rich in natural and cultural heritage, but the Government has not yet ratified the *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, UNESCO, Paris, 1972. The legislation concerning the preservation and management of the national cultural heritage is to be approved by the General Assembly. Namibia does neither have, at the present moment, any national strategy in case of emergency or armed conflict, nor get adequate offices with professional staff to assure a sufficient coverage of the national territory. The National Monuments Council of Namibia is actually unable in managing the cultural heritage because of the lack of qualified personnel. The Council has recently declared the Brandberg area as national monument, without having set up the necessary programs to manage it.

The Brandberg case is emblematic of the local situation, and presents in one site all the difficulties encountered by this country in protecting its cultural heritage. The issue on Brandberg is valid for the whole country.

Cultural landscape

Namibian cultural heritage is mainly composed by rock art: San hunters and gatherers (Bushmen) and, probably, Khoekhoe herders (formerly called Hottentots) are the authors of the thousands of paintings and engravings founded in the vast South African region; together these two groups are known as the Khoisan. It is unknown when the Khoisan started creating

images on rocks, but the oldest painting dates back to 27000 years BP, according to the radiocarbon technique analysis: it has been found inside Apollo 11 cave in Southern Namibia.

Nature and culture are combined in Namibia in outstanding landscapes, dry mountains that rise up from the bush as if they were cathedrals: contrary to popular belief, depictions of hunting are rare in San rock art: it represents the spiritual world, above and below the level of material life.

The Brandberg, covering about 650 square kilometers, is one of Namibia's most visible and unique landmark (Fig. 1). Situated in the north west of Namibia, on the edge of the Namib Desert, at 2640 m altitude, the Brandberg is Namibia's highest mountain. Once a territory of Khoisan hunter-gatherers, its unique natural environment and cultural wealth have in recent times attracted international attention from both scientists and tourists. Having a number of endemic flora and fauna, the Brandberg also has the highest concentrations of rock art in Southern Africa. There are up to 1500 rock art sites in the Brandberg area, unique in quality. The age of all the paintings is unknown but some have been scientifically proved to be 3000 years old. A catalogue of this vast heritage is recorded in four volumes edited by the archaeologist Harald Pager. The collection shows about 43000 rock paintings, copied on 7000 m of tracing paper: today it is the most important instrument to monitor these rock art sites.

Brandberg: a fragile heritage

This outstanding heritage, nevertheless, is exposed to the risks of deterioration caused by natural agents and human development process.

Natural deterioration has been taking place for a long time, especially as most of Namibia's rock art is on red sand stone faces and not fully sheltered from the hard climate that characterizes the central Namib Desert region. Mechanical and chemical aggression is continuing the degradation process: erosion effects of wind and erratic heavy rains, combined with extreme temperature fluctuations are damaging the integrity of the surfaces. No adequate interventions of preservation or restoration of paintings and engravings are implemented, due to negligence and lack of resources.

The human agent, in a relatively short span of time, has however overtaken natural degradation as the greatest threat to rock art: because of the lack of proper site management plans the development of human activities and an increasing number of non-regulated visitors are jeopardizing the site.

A South African mining company is blowing up the granite cliffs right inside the designated monumental area, which contain rock paintings. This mining activity started in 1994 and is now expanding.

The environmental impact of tourism, combined with the inexperience of local people and the ignorance of visitors, risks to compromise the integrity of the rock heritage. The route to rock art sites in the Tsisab Gorge has been trampled every year by a large number of visitors with the result that the vegetation is being destroyed. The once pristine environment of the Upper Brandberg is becoming polluted by rubbish left behind careless visitors. Hikers who follow trails that pass by rock art sites often spent the night in the shelters: the overnight fire leaves soot damaging paintings; sometimes, fires are not put off with the risk of causing veldt fires. The rock art is also suffering due to the number of visitors who, just by moving around at the sites stir up dust that adheres to the rock faces. Tourists sprinkle the paintings with liquids (even Coca-Cola), to make them lucid enough to take pictures. The most famous rock painting in Southern Africa, the so-called *White Lady*, after 3000 years, has been destroyed in short time (Fig. 2 and 3). The white pigment, made mixing silica, china clay and gypsum, is the most ephemeral color used by Khoisan and therefore the first to be damaged.

Problems are still experienced with vandalism, thefts and looting. The area remains insecure without an appropriate protection by rangers. Vandalism has become one of the

greatest threats to the rock art, since most sites are remote. Graffiti lead the list of the forms of vandalism; recently the use of commercial paints has been recorded in several sites: visitors leave their names or initials painted or engraved on the rocks near Khoisan art, and the local people marks the sites as well (Fig. 4). Traces of spaghetti have been founded on the paintings: once baked by the sun it is very difficult to remove the dirt without damaging the painted colors on the slabs (Fig. 5).

Preserving our heritage

In recent times, local institutions such as the National Monuments Council, the Ministry of Environment and Tourism and the Erongo Region, together with UNESCO and E. C. Delegation, are implementing programs on the preservation and management of the Brandberg. It is clear that UNESCO's mission is to identify emergencies, to draft guidelines and management plans, to organize training courses involving the local community and to set up intervention for restoration and environmental protection, towards the promotion of a sustainable development and cultural awareness.

Conservation is inseparable by innovation. In the contemporary society, preservation means to take care of the inhabited territory, and to manage, recover and reuse the natural and cultural heritage, giving sense to the legacy of the past. This entails intention, choice, plan, to allow the future generation to enjoy their heritage, in harmony with nature and history.

References

1. Barnard, A. *Hunters and herders of Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan peoples* Cambridge, Cambridge University Press, 1992
2. Dowson, T. A. and Lewis Williams, D. *Contested Images. Diversity in Southern African rock art research* Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994
3. Pager, H. *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, part I-IV* Köln, Heinrich-Barth-Institut, 1989-1998
4. Ucko, P. J. and Layton, R. *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping your landscape* London, Routledge, 1999

GLI ANTROPOMORFI SCHEMATICI NELL'ETÀ DEL BRONZO: ALCUNE NOTE INTERPRETATIVE

GAVALDO Silvana, CCSP, Italy

La rappresentazione della figura umana nell'età del Bronzo presenta una concettualità erede del Calcolitico ed è percorsa da linee che si ricollegano in parte anche al Neolitico: essa prosegue una lunga tradizione istoriativa e da questa evoluzione, soprattutto concettuale, non si può prescindere.

È un dato di fatto che l'arte neolitica delinea figure antropomorfe in stile schematico, generalmente in atteggiamento orante: decorazioni fittili, incisioni su osso, bassorilievi e pitture; nell'arte rupestre camuna si suole ascrivere a questo periodo la raffigurazione antropomorfa "ad arti ortogonali", ed è indubbio il contesto concettuale di orizzonte neolitico di alcune scene di Valcamonica (fig. 1).

L'epoca calcolitica ci si propone come un momento innovativo di tecniche, temi, tipologie. I monumenti più noti di arte rupestre sono le composizioni monumentali e le statue-stele, dove gli antropomorfi compaiono in due varianti: a corpo lineare, più antichi, e a corpo triangolare, più recenti (figg. 2 e 3). Le figure sono a braccia aperte e gambe a "V", talora sono impegnate in scene di aratura (Bagnolo 2, per esempio) o sono allineate in atteggiamento cerimoniale (Ossimo 8 e Cemmo 3, per esempio): in questi casi compare spesso l'evidenziazione delle dita delle mani. D'altro canto non è azzardato ritenere che il fenomeno istoriativo in Valcamonica non sia circoscritto alle stele e che alcune figure e scene su superfici inamovibili sino in realtà di fase calcolitica, anche se sono ancora poco facilmente distinguibili dalle fasi del Bronzo antico (BA1). In particolare sembra che il Calcolitico su roccia esegua scene informate da tutt'altra sintassi rispetto alle stele, più "informale" come ordine compositivo e con differenti tematiche: basti pensare all'arte rupestre del Monte Bego. Quest'ultimo sito è esemplare anche per la commistione tra fasi calcolitiche e fasi del Bronzo antico, come in Valcamonica ritroviamo anche al Dos Cui (fig. 4). Infatti con una lenta evoluzione l'età del Bronzo mantiene inizialmente (BA1) l'eredità figurativa calcolitica, non assumendola dal fenomeno statue-stele, ma dalle scene su ampie superfici, sulle quali spesso aggiunge figure e le mischia con le più antiche. In seguito (BA2, BM) si attua una parziale revisione della scala di valori e delle tematiche, che via via si fanno peculiari del periodo, fino a porre la figura umana, spesso armata, in posizione sempre più centrale e di rilievo (BM, BR). Con il passaggio al Bronzo Finale e all'incipiente età del Ferro si attuano le maggiori innovazioni tematiche nell'arte rupestre, per l'introduzione di nuovi soggetti (zoomorfi, strutture...) e una maggiore tendenza descrittiva delle scene.

In questo ampio arco cronologico, analizzando la raffigurazione antropomorfa è l'atteggiamento rappresentato ciò che maggiormente ci deve far riflettere, perché al di là delle seriazioni tipologiche, delle varianti stilistiche che di fase in fase si susseguono, ciò che può dare un senso alle scarse figure in nostro possesso è l'intuizione dei cardini portanti di una mentalità simbolica di cui osserviamo solo l'ombra, e di cui è obiettivamente arduo ricostruire la complessità. Ciò che possiamo sicuramente delineare è il valore culturale delle scene, che generalmente presentano un contesto religioso-sacrale, anche laddove sfiorano la descrittività; ma anche in questi ultimi casi viene fissato un singolo momento o un gesto colto nel suo valore simbolico e atemporale, che identifica un concetto, un'idea più che un'azione storica: com'è d'altronde proprio della culturalità arcaica. Così, se possiamo parlare di "cerimonie", "processioni", danze", "scene corali" in senso più generale, non ne abbiamo comunque mai la descrizione completa, così come non abbiamo il racconto – sia pure per immagini – dell'universo mitico cui le scene stesse fanno riferimento.

Le ipotesi interpretative di alcune scene dell'età del Bronzo di seguito presentate devono necessariamente tener conto di questa lacuna fondamentale e, per così dire, si propongono come stimolo e provocazione.

Abbiamo detto che nel BA2-BM l'arte rupestre comincia ad assumere caratteri di originalità: le figure antropomorfe ne sono un esempio significativo. Gli oranti continuano ad essere la percentuale dominante degli antropomorfi (perderanno questo primato nelle fasi successive a favore degli armati); a volte sembrano impegnati in processioni o scene di danza come nel settore B di Castione r. 1 (fig. 11) o a Foppe di Nadro e Luine. Alcune figure paiono impugnare oggetti allungati (Castione, Tresivio, Grosio, Campanine); questa caratteristica compare con una certa evidenza in scene cultuali: a Tresivio (fig. 7) un antropomorfo con oggetti in mano sovrasta ed è associato con un curatissimo pannello di armi, sorta di "ripostiglio" rupestre dall'indubbio valore culturale, forse votivo, di tradizione calcolitica (fig. 8). La raffigurazione antropomorfa è curata nelle proporzioni e appare in ricerca di dinamismo. A Campanine (fig. 6) almeno due figure hanno la stessa caratteristica. Non è chiaro quale sia l'"oggetto" impugnato, ma la ripetitività dello schema, qui come a Castione, a Grosio e in quasi tutti gli insiemi con antropomorfi del BA2-BM, ci induce a distinguere queste figure che non sono semplici "oranti". L'antropomorfo di Tresivio sembra impugnare anche un oggetto circolare: l'enfasi data nel periodo ai dischi, cerchi e spirali potrebbero illuminare per ipotesi l'oscurità del segno.

In questa fase hanno un certo rilievo anche gli antropomorfi armati. La superficie n° 1 di Castione-La Ganda (So) è, tra quelle di recente scoperta, particolarmente significativa a questo riguardo (fig. 10): si tratta di una roccia, per così dire, monotematica, secondo una prassi che si ritrova spesso in ambito calcolitico e del Bronzo antico, anche se più spesso centrata sulle armi (Tresivio in Valtellina, Luine e Foppe di Nadro in Valcamonica, La Barme e Monte Bego nelle Alpi occidentali ne offrono numerosi esempi). L'elemento guerriero è particolarmente enfatizzato nel settore A: vi compare un armato di lancia, forse elmo, circondato da un cerchio irregolare con una grossa coppella interna. Attorno ruotano altri personaggi che sembrano fargli corteo: due armati, altri oranti, o impugnanti qualcosa; qualche figura più piccola potrebbe rappresentare dei giovani. Se si tratta di una scena cerimoniale, è chiaro che fulcro di tutto l'insieme è costituito dall'antropomorfo armato nel cerchio: già nelle stele calcolitiche avevamo visto alcuni personaggi isolati per il loro rapporto privilegiato con l'elemento solare (Ossimo 8, Ossimo 9, Cemmo 3), rappresentati anche un po' più grandi degli altri e con evidenti funzioni di guida; qui sono cambiati i grafi, ma la sintassi sembra permanere e forse il copricapo dell'armato non è un elmo, quanto una caratterizzazione, appunto, solare.

Tuttavia una delle novità maggiori che possiamo notare a riguardo degli antropomorfi dell'età del Bronzo antico e medio è la frequenza delle figure femminili, che sono sempre in particolare evidenza (ovunque in Valcamonica e in Valtellina a Castione e Grosio).

Precedentemente, nel quadro presentato dall'arte rupestre neolitica di Valcamonica, le figure femminili costituiscono una percentuale quasi paritaria con quelle maschili, e a volte assumono ruoli da protagoniste in scene ad esse devolute. A Campanine r.16F, per esempio (fig. 1), un grande essere femminile leggibile come una "Grande dea madre" accoglie, protegge o forse persino allatta due piccoli personaggi, maschio e femmina (l'umanità sotto il simbolo di una sorta di Adamo ed Eva?). La "Grande Madre" ha le mani e i piedi accentuati, simbolo di grande potere spirituale; è straordinario che anche la piccola figura femminile abbia le grandi mani, a segnare il particolare potere generativo che caratterizza la femminilità in tutti i livelli nei quali si manifesta, dal sovraumano all'umano.

Nel Calcolitico delle statue-stele le figure femminili non sono riconoscibili, a parte un caso (Ossimo 9, fig. 2): anche qui una coppia uomo-donna, contrapposta a due asce, che si rivolge verso un uomo solare (o un sole umano?). L'assenza in generale di una

caratterizzazione femminile degli antropomorfi non esclude la presenza indifferenziata delle donne tra i tanti "danzanti" o allineati (Ossimo 8 e Cemmo 3).

Nell'età del Bronzo antico e medio le figure femminili si rivelano notevolmente più presenti di quanto finora considerato: spesso presenti in coppia con un uomo, hanno a volte il massimo rilievo in scene particolari. Per esempio: a Dos Cui una coppia uomo-donna è divisa (unita?) da un pugnale (fig. 4), in una scena enigmatica che deve necessariamente tener conto della valenza simbolica dell'arma. A Coren del Valento un'orante femminile è in scena con un orante itifallico a lato di un terzo orante asessuato e di un "disco solare"; altre figure e un secondo sole, raggiato, completano la scena che si presenta complessa per i collegamenti con i simboli solari e per l'enfasi data alla virilità. Sono conosciutissime gli insiemi di Naquane r. 1 e r. 23, composte esclusivamente da figure femminili, interpretate come "scene di iniziazione"; analogo contesto compare a Campanine r. 16 e r. 21, dove il rito sembra guidato da un antropomorfo paludato e coinvolge una gran numero di personaggi. Ancora a Naquane r. 1 un gruppo di tre figure femminili, a grandi mani, presentano la testa staccata dal corpo in una iconografia che probabilmente simboleggia una attività di tipo sciamanico (praticata dalle donne?) (fig. 5). A Campanine almeno quattro figure femminili circondano con atteggiamento orante un carro da combattimento a due ruote, trainato da equidi (fig. 6). Il rilievo dato al carro, a due e quattro ruote, è notevole nella figurativa dell'età del Bronzo in tutta l'area europea: la funzione è cultuale, talora anche funeraria; almeno due delle donne sembrano impugnare qualcosa di allungato: una caratteristica che ritorna spesso nelle scene di carattere cultuale, anche in Valtellina (Castione, Tresivio, Grosio). In particolare a Castione r. 1A e 1B le figure femminili sono una presenza importante, e sono sempre oranti: una orante domina la scena inferiore del settore A (fig. 10) e verso di lei sembrano convergere tutte le incisioni del settore; da notare comunque l'orante all'estremità superiore, che bilancia la figura femminile in basso e "chiude" la scena. Nel settore compare un'altra figura femminile che "scorta" un giovane guerriero; lo stesso rapporto donna-guerriero si trova anche nel settore B (fig. 11). Qui sono incisi particolari antropomorfi con le braccia chiuse ad anello sopra la testa: è una tipologia relativamente rara, presente a Grosio, in Valcamonica a Carpene di Sellero (tre figure attorno a una struttura su quattro sostegni: tavolo? altare? zoomorfo stilizzato?) e a Foppe di Nadro r. 2D (la figura femminile sembra danzare di fronte a un simbolo a reticolo; di un gesto particolare, forse di danza, sembra trattarsi anche per le scene di Castione in cui è ipotizzabile, per confronto, vedere figure femminili. Le associazioni (la scena più nitida è quella alla sommità del settore) sono con oranti e con piccoli antropomorfi, forse adolescenti. La tematica dell'adolescente - abbiamo già segnalato il "giovane guerriero" del settore A e altri adolescenti attorno all'armato centrale - sembra caratteristica soprattutto dell'arte rupestre tellina, ritrovandosi anche a Grosio (fig. 9); è molto più rara in Valcamonica, ma si riscontra anche al Monte Baldo; per questa tipologia vale forse la motivazione iniziatica e non a caso i giovani sono costantemente affiancati da adulti.

In conclusione, in queste fasi sono presenti nell'arte rupestre tutte le componenti di una società-tipo non ancora rigidamente gerarchizzata ma apparentemente paritaria nei rapporti interni: la componente religiosa, femminile, guerriera, adolescente; sono presenti personaggi disarmati ma con oggetti in mano, esseri sovrumani ed individui che garantiscono il tramite tra mondo terreno e sovrainferno (grandi mani, sciamani). L'elemento guerriero non ha ancora quel ruolo centrale che assumerà con la fase soprattutto finale dell'età del Bronzo e con l'età del Ferro e questo corrisponde anche ad un ruolo sociale ancora in via di consolidamento. L'elemento femminile, viceversa, è ancora ben rappresentato e presenta una notevole forza anche sacerdotale; le tematiche analizzate ci riportano a derivazioni riconoscibili dal calcolitico con reminiscenze neolitiche, senza sostanziali soluzioni di continuità: la vera rottura con le tradizioni si avrà con il Bronzo Finale, verso quel XIII secolo che in gran parte

d'Europa segna un cambiamento drammatico e anche l'arrivo di nuovi popoli, e che prelude all'età del Ferro.

Bibliografia

ANATI E.

1982a *I Camuni alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaca Book)

1982b *Luine collina sacra*, Archivi vol. 7, Capo di Ponte (Ed. del Centro)

ARCA' A., FOSSATI A., MARCHI E., TOGNONI E.

1995 *Rupe Magna. La roccia incisa più grande delle Alpi*, Sondrio

CASINI S. (ed.)

1994 *Le pietre degli dei*, Contributi in occasione della mostra, Bergamo, 20 Marzo-17 Luglio

DE MARINIS R.C.

1995 Problèmes de chronologie de l'art rupestre de Valcamonica, in *Notizie archeologiche bergomensi*, 2

FEDELE F. (ed.)

1990 *L'altopiano di Ossimo-Borno nella preistoria. Ricerche 1988-1990*, Studi camuni vol. 10², Capo di Ponte (Ed. del Centro)

FERRARIO C.

1992 Le figure di oranti schematici nell'arte rupestre della Valcamonica, *Appunti*, anno VI, n°19, pp. 41-44

1994 Nuove ipotesi di datazione per gli oranti schematici dell'arte rupestre camuna, in *Notizie archeologiche bergomensi*, 2, pp.223-234

FOSSATI A.

1992 Alcune rappresentazioni di "oranti" schematici armati del Bronzo Finale nell'arte rupestre della Valcamonica, *Appunti*, anno VI, n°19, pp.45-50

GAVALDO S.

1997 Le armi di Tresivio (L'arte rupestre della Valtellina centrale: Sondriese e Valmalenco), in *Tracce. 2^a International Congress of Rupestrian Archaeology. Europe, Alps, Valcamonica*

GAVALDO S., IANDELLI G.

1997 Andevenno di Castione e Tresivio, *B.C. Notizie*, Marzo 1997

IANDELLI G.

1997 Le incisioni di Andevenno di Castione (L'arte rupestre della Valtellina centrale: Sondriese e Valmalenco), in *Tracce. 3rd International Congress of Rupestrian Archaeology. Europe, Alps, Valcamonica*

MELLART J.

1967 *Çatal Hüyük - a Neolithic Town in Anatolia*, London

SANSONI U.

1977 *Le raffigurazioni umane a grandi mani nella problematica magico-religiosa delle incisioni rupestri della Valcamonica (con introduzione metodologica)*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna

1987 *L'arte rupestre di Sellero*, Studi Camuni vol. 9, Capo di Ponte (Ed. del Centro)

1995 La "Grande Madre" di Campanine, *Archeologia Viva*, anno XV, n°56 n.s., Marzo-Aprile, p.16

SANSONI U., GAVALDO S.

1995 *L'arte rupestre del Pià d'Ort. La vicenda di un santuario preistorico alpino*, Archivi vol. 10, Capo di Ponte (Ed. del Centro)

1997 Le figurazioni di armi nell'età del Bronzo, in *Grafismo e semiotica. XV Valcamonica Symposium, 23-30 Settembre 1997*

1998 L'ipotesi sciamanica nell'arte rupestre della Valcamonica, in *Sciamanismo e mito. XVI Valcamonica Symposium, 24-29 Settembre 1998*

SANSONI U., GAVALDO S., GASTALDI C.

1999 *Simboli sulla roccia. L'arte rupestre della Valtellina centrale dalle armi del Bronzo ai segni cristiani*, Archivi vol. 12, Capo di Ponte (Ed. del Centro)

VAN BERG-OSTERRIETH M.

1972 *Les chars préhistoriques du Valcamonica*, Archivi vol. 3, Capo di Ponte (Ed. del Centro)

prefude

, 2

di Ponte

l-44
ologiche

re della

icce, 2"

alenco)

tri della

Capo di

, 25-30

monte

istiani,

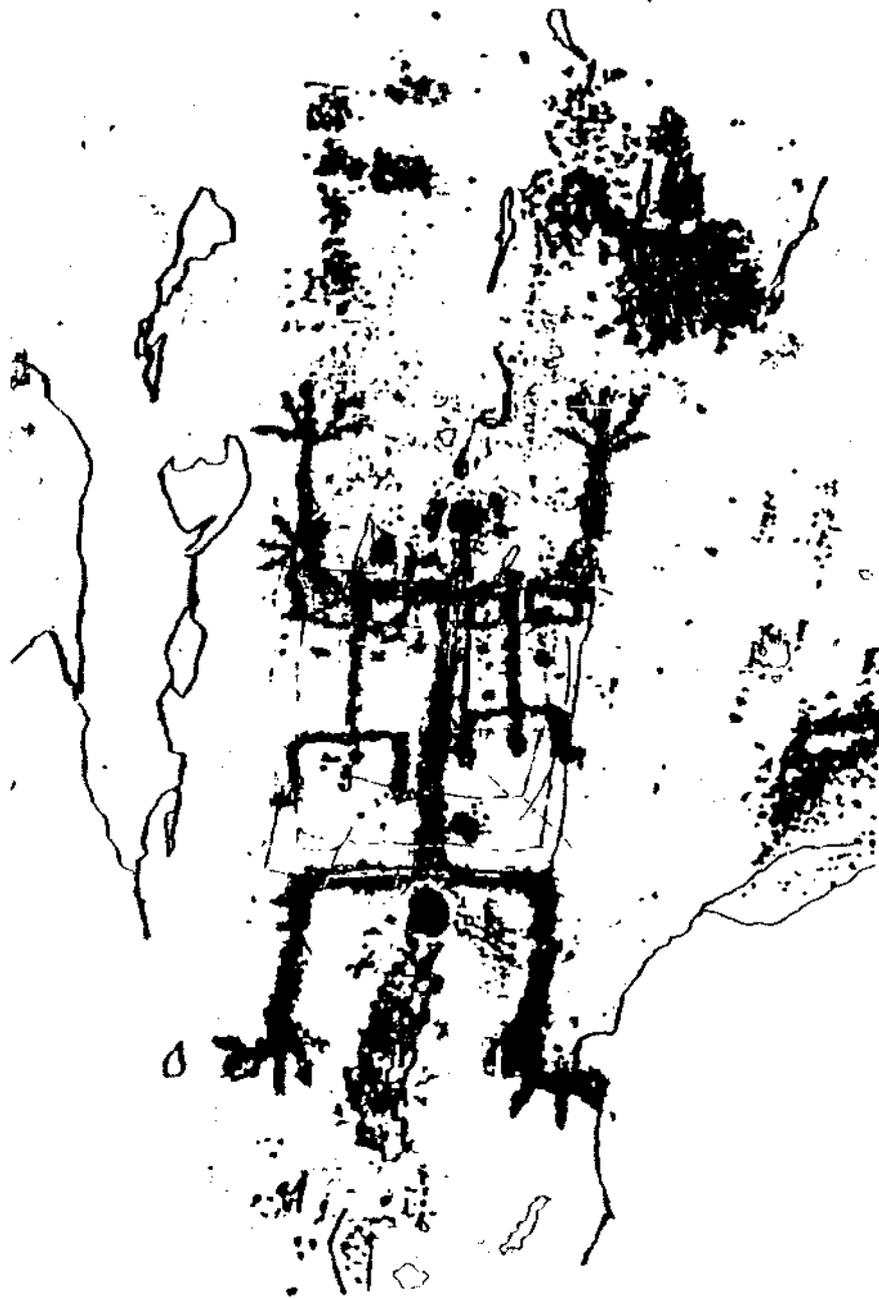


Fig. 1: Valcamonica, Campanine r. 16 F. La "Grande Madre": una figura femminile a grandi mani e grandi piedi che sembra abbracciare due individui più piccoli, maschio e femmina. Anche la piccola femmina ha le grandi mani. La scena è riconducibile a una concettualità di tipo neolitico.

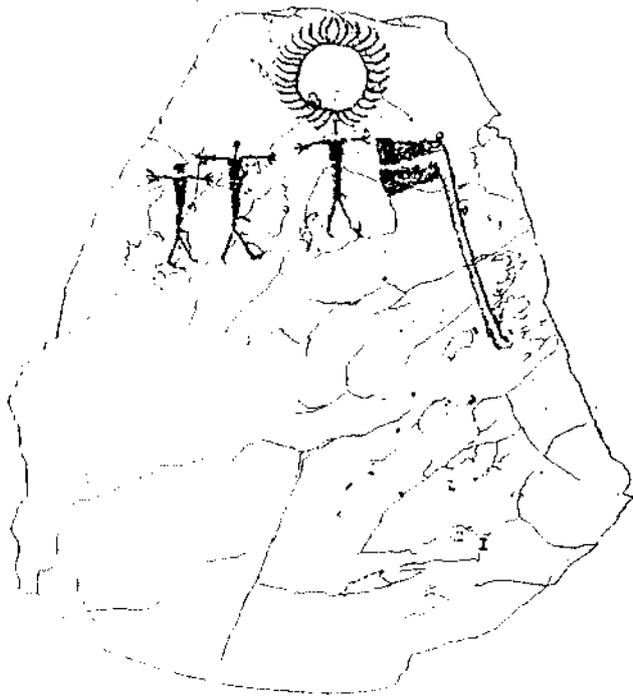


Fig. 2: Valcamonica, stele di Ossimo 9 (da Casini *ed.*, 1994). Un antropomorfo maschile strettamente associato al sole è il centro di questa composizione; verso di lui si rivolgono le due asce e i due altri antropomorfi, maschile e femminile. La figura femminile è l'unica presente con sicurezza sulle statue-stele. La composizione appartiene ad una fase avanzata del Calcolitico.



Fig. 3: Valcamonica, masso di Cemmo 2 (da *ed.*, 1994). Da notare le figure antropomorfe sulla parte destra della composizione calcolitica appartiene ad una fase più antica rispetto a Fig. 2.



Fig. 4: Valcamonica, Dos Cui. Una figura maschile e una femminile circondano un pugnale. Sull'ampia superficie sono presenti sia fasi calcolitiche che del Bronzo iniziale.



Fig. 5: Valcamonica, Naquane r. 1. Gruppo di tre figure femminili a grandi mani con la testa staccata dal busto e un quarto antropomorfo, probabilmente armato. La scena ha valenza magica, con probabili inflessioni di tipo sciamanico, ed è databile al BA2-BM.

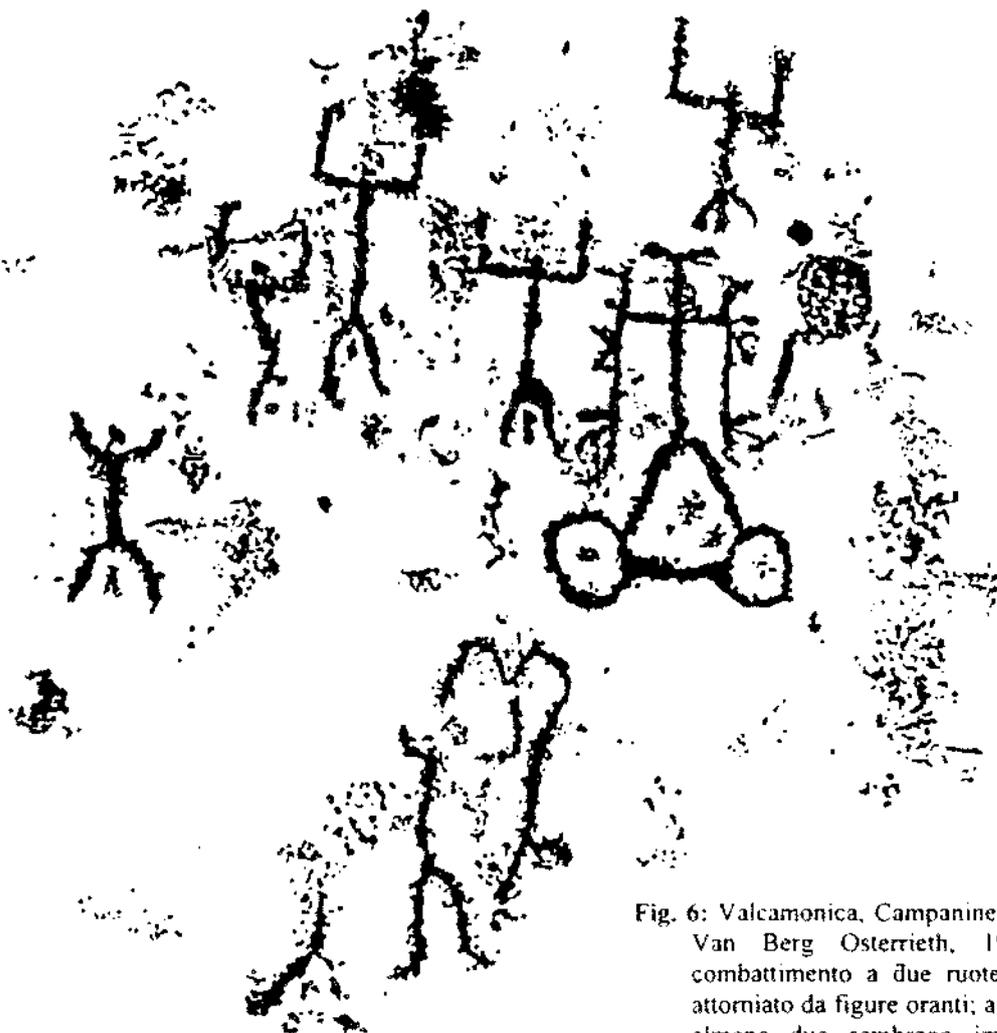


Fig. 6: Valcamonica, Campanine "roccia del carro" (da Van Berg Osterrieth, 1972). Un carro da combattimento a due ruote trainato da equidi è attorniato da figure oranti; alcune sono femminili e almeno due sembrano impugnare qualcosa. Il rilievo dato al carro, a due e quattro ruote, è

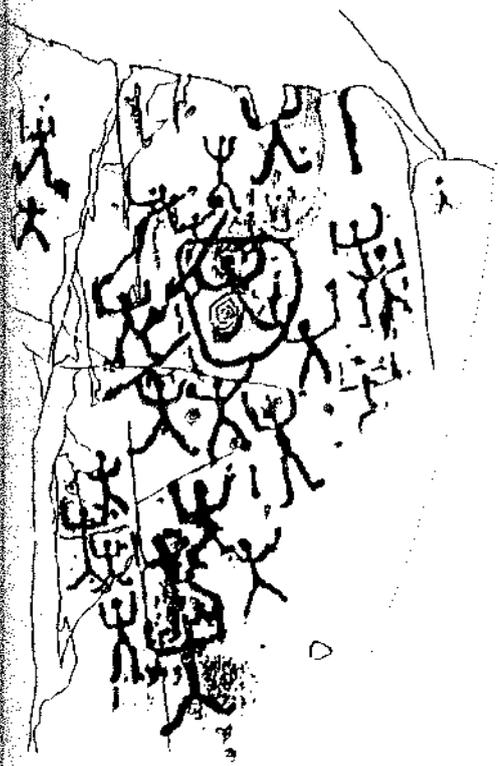
Fig. 7: Valtellina, Tresivio r. IC. Questo antropomorfo, che pare impugnare qualcosa (cfr. figg. 6, 9-11), sovrasta una delle più interessanti composizioni di armi del BA2-BMI ed è strettamente associato ad esse (fig. 8), con funzione culturale. La raffigurazione è curata nelle proporzioni e appare una ricerca di dinamismo.



Fig. 8: Valtellina, Tresivio r. 1A. Eccezionale insieme di armi del BA2-BMI, sorta di "ripostiglio" rupestre dall'indubbio valore culturale di tradizione calcolitica.



Fig. 9: Valtellina, Grosio Rupe Magna, sett. AE (da Arcà et al. 1995). Uno dei caratteristici insiemi di antropomorfi del sito. Oranti ed armati di varie fasi (a partire dal BA2-BM1) compongono scene corali: i caratteri stilistici, dispositivi e tipologici sono molto simili a quelli di Castione (figg. 10 e 11).



Valtellina, Castione-La Ganda r. 1A. Da notare: parte inferiore la scena dominata antropomorfo femminile orante; nella parte

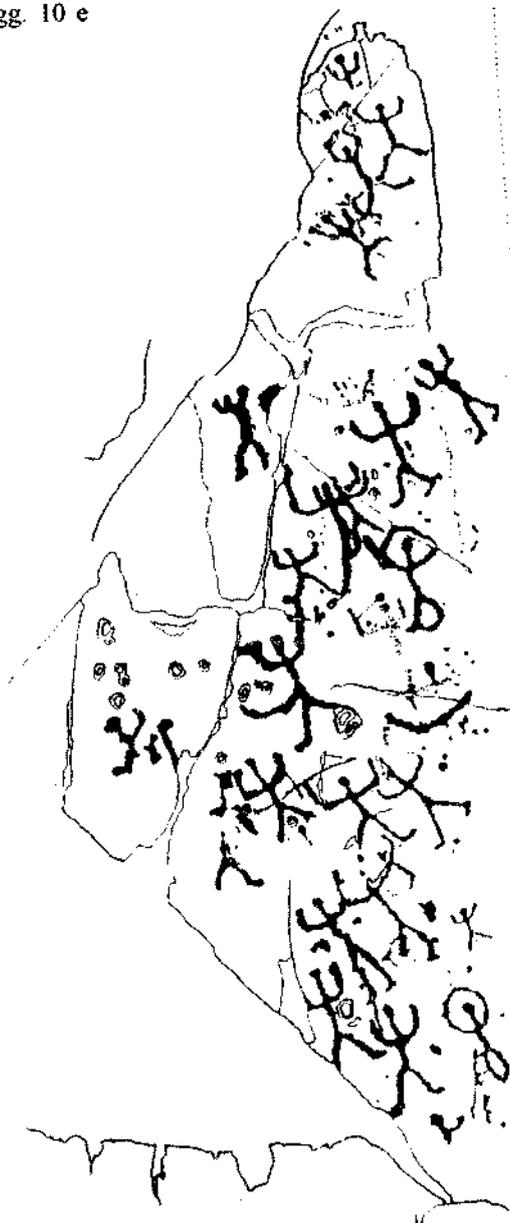


Fig. 11: Valtellina, Castione-La Ganda r. 1B. Da notare: la "processione" obliqua di oranti nella parte centrale lungo il margine

ABRAMO, AGAR, ISMAELE, MADIAN, JETRO

GIROLOMONI Gino, Isola del Piano (PS), Italy

Har Karkom - Spedizione 1999

Il tre, il quattro, il cinque e il 6 aprile con Piero Martinengo, Marcello Richiardi, Sueli Fornoni e Piergiorgio Longoni abbiamo scavato il tempio madianita denominato HK 24 che si trova al centro dell'altopiano ai piedi della montagna sacra. Dall'ingresso in direzione della vetta abbiamo eseguito un tracciato di un metro di larghezza per tutto il diametro di 8 metri del tempio. La terra asportata, dai venti ai trenta centimetri, ha fatto emergere il foro del palo centrale che sosteneva pelli e teli di copertura e un piccolo santuario privato composto da cinque pietre fitte, la più alta delle quali misurava 37 centimetri d'altezza. All'ingresso, ai piedi della stele coperto da 15 centimetri di terra una pietra orizzontale di cm 28x45 formava il piano di un altare.

Il santuario privato preesisteva al tempio madianita o era contemporaneo? È stato coperto volutamente quando si è abbandonato il tempio oppure è stato il tempo a portare i 15 o 20 centimetri di sabbia che lo ricoprivano? Strutture simili sono emerse anche a Uvda-Madian negli scavi 1984/86 eseguiti dalle autorità archeologiche israeliane e si riferiscono al bronzo antico (2400-1900 a.C.)

Anche questo scavo, come quello della scorsa spedizione '98 con il rinvenimento della mezzaluna, fa pensare al protagonista di questi luoghi di cui parla la Scrittura: Ismaele, cacciato da Abramo con sua madre Agar, l'egiziana. Addentriamoci nella vicenda seguendo il racconto biblico. Sara, già avanti negli anni, fece un bel regalo ad Abramo, gli regalò Agar la sua schiava affinché potesse dargli quella discendenza che lei non era in grado di dare. Ma quando Agar si accorse di essere incinta cominciò a trattare Sara con disprezzo e alterigia, senza dire niente magari, ma le cose non dette a volte sono più esplicite di quelle che si dicono. Sara se ne lamentò con Abramo che mise Agar nelle mani di sua moglie che la maltrattò fino al punto di indurla a scappare (Genesi 16, 3-10).

Il Signore inviò un angelo a soccorrerla e ad invitarla a tornare dalla sua padrona perché "Moltiplicherò la tua discendenza e non si potrà contarla per la sua moltitudine". "Ecco sei incinta, partorirai un figlio e lo chiamerai Ismaele (Dio Ascolta) perché il Signore ha ascoltato la tua afflizione. Egli sarà come un onagro, la sua mano sarà contro tutti e la mano di tutti contro di lui e abiterà di fronte a tutti i suoi fratelli" (Genesi 16, 11-12).

Ciò avvenne presso la sorgente sulla strada di Sur, per questo il pozzo si chiamò da allora di "lacai-roi" del "Vivente che mi vede" e ci vivrà anche Isacco. Agar tornò da Sara e ci restò fino alla festa di svezzamento di Isacco, giorno in cui Sara ottenne di far cacciare Agar e Ismaele. Non solo Sara (Principessa) rise quando da dietro la tenda ascoltò l'annuncio della sua prossima gravidanza a novanta anni di età ma anche Abramo rise: "A uno di cento anni può nascere un figlio? Se almeno Ismaele potesse vivere davanti a te". E Dio disse: "No, Sara, tua moglie ti partorirà un figlio e lo chiamerai Isacco (Jçhq - ha sorriso). Io stabilirò la mia alleanza con lui come alleanza perenne, per essere il Dio suo e della sua discendenza dopo di lui. Anche a

riguardo di Ismaele io ti ho esaudito: ecco io lo benedico e lo renderò fecondo, e molto, molto numeroso, dodici principi egli genererà e di lui farò una grande nazione.”(Genesi 17,19).

“Ismaele aveva tredici anni quando insieme ad Abramo gli fu circonscisa la carne del membro” (Genesi 17,26).

Abramo si riposa nell'ora più calda del giorno sotto la tenda quando vede davanti a lui tre uomini e si prostrò a terra e offrì al suo Signore acqua e cibo. Per la seconda volta annunciano che Sara avrebbe partorito. Ismaele è presente a quest'incontro e da ciò sarà segnato per tutta la vita. Chi non riesce ad immaginare questi tre ospiti di Abramo vada a vedere la Trinità di Rublev se vuol farsi un'idea. Poi finalmente nacque Isacco, ma Ismaele ormai quasi quindicenne non doveva essere entusiasta della faccenda e alla festa di svezzamento di Isacco lo prendeva in giro, tanto che Sara chiese ed ottenne da Abramo la cacciata dei due. “La cosa dispiacque molto ad Abramo” (Genesi 21,11).

“Abramo si alzò di buon mattino, prese il pane ed un otre di acqua che caricò sulle spalle di Agar, le consegnò il fanciullo e la mandò via. Essa se ne andò e si smarrì nel deserto di Beer-Sheva. Tutta l'acqua dell'otre era venuta a mancare. Allora essa depose il fanciullo sotto un cespuglio e andò a sedersi dall'altra parte del wadi perché diceva: “Non voglio veder morire il fanciullo”. Allora Ismaele pianse forte! Ma Dio udì la voce del fanciullo e un angelo di Dio chiamò Agar: “Che hai Agar, non temere, perché Dio ha udito la voce del fanciullo. Alzati, prendi il fanciullo e tienilo per mano perché io ne farò una grande nazione”. Dio le aprì gli occhi ed essa vide un pozzo d'acqua. Allora andò a riempire l'otre e fece bere il fanciullo. E Dio fu con il fanciullo che crebbe e abitò nel deserto di Paran e divenne un abile tiratore di arco”. (Genesi 21, 12-21).

Anche se la discendenza di Abramo passa per Isacco, è Ismaele il primogenito del grande patriarca e non si può certo dire che Dio non lo abbia trattato come tale. Ed è proprio attraverso Ismaele ed i suoi discendenti che Mosè ritrova il Dio di Abramo, di Isacco, di Giacobbe! E cerchiamo di vedere come.

Giuseppe è già in una cisterna vuota e piangendo aspetta il suo destino. “Quando ecco, alzando gli occhi i suoi fratelli videro giungere una carovana di Ismaeliti provenienti da Galaad con i cammelli carichi di resina, di balsamo e di laudano che andavano a portare in Egitto. Allora Giuda disse ai suoi fratelli: “Che guadagno c'è ad ucciderlo, su vendiamolo agli Ismaeliti. I suoi fratelli lo ascoltarono. Passarono alcuni mercanti madianiti e per venti sicli d'argento vendettero Giuseppe agli Ismaeliti. Così Giuseppe fu condotto in Egitto... Intanto i Madianiti lo vendettero a Potifar consigliere del faraone e comandante delle guardie” (Genesi 37, 12-36)

Ismaeliti e Madianiti sono qui chiamati alternativamente come a indicare uno stesso popolo.

Abbiamo già visto che tra i figli di Abramo oltre a Ismaele che ne è il primogenito, c'è anche Madian figlio di Chetura (Genesi 25,2).

Tra i figli di Ismaele troviamo anche un figlio che si chiama Jtr che nella Bibbia da me consultata i traduttori traducono Jetur, ma la radice è Jtr la medesima di Jetro altrove chiamato Reuel (che vuol dire "pastore di Dio"). Questa radice Jtr significa *superiore, uomo superiore* e molti nomi dei figli di Ismaele e Madianiti portano nei nomi questa radice indice di *saggezza, sapienza*. Credo sia molto importante che tra i figli di Ismaele citati da *Genesi 25, 13-15* ci sia un figlio che ha lo stesso nome del sacerdote di Madian suocero di Mosè, ammesso che non si tratti della stessa persona.

Cosa si può desumere da queste notizie che ci fornisce la Bibbia?

- 1) Ismaeliti e Madianiti sono sinonimo di uno stesso popolo o tribù nel racconto della vendita di Giuseppe.
- 2) Ismaele vive nel deserto Paran e sposa una moglie egiziana (*Genesi 21, 21*)
- 3) Jetro è sacerdote di Madian e Madian si trova dalla parte orientale del Paran oltre il quale a due o tre giorni di cammino c'è la Montagna di Dio, l'Horev.
- 4) Ismaele, Madian, Jetro mantengono una permanenza vicino alla Montagna di Dio dai tempi di Abramo ai tempi di Mosè.
- 5) La montagna di Dio era una montagna sacra già prima dei patriarchi.
- 6) Jetro non è solo un sacerdote e capo-popolo, ma come tale è anche all'altezza di compiere quel mestiere tanto da insegnarlo anche a Mosè (*Esodo 18, 17-26*).
- 7) Ismaele non è sparito dalla vita di Abramo e Isacco tanto che insieme ad Isacco è presente ai funerali di Abramo (*Genesi 25, 9*).
- 8) Esau, poi andò a prendersi in moglie Macalat figlia di Ismaele e sorella di Nebr primogenito di Ismaele (*Genesi 28, 6-9*).
- 9) Mosè non giunge per caso presso Jetro e anche Aronne quando viene incontro a Mosè sa dove cercarlo e trovarlo (*Esodo 4, 27*).

I figli di Abramo Ismaele, Madian e la loro discendenza fino a Jetro hanno custodito l'Alleanza e la memoria dell'unico Dio di Abramo, Giacobbe, Isacco. Anche la Chiesa oggi mantiene la memoria ma ciò non basta per la salvezza, oggi come allora. Occorre il grido disperato del suo popolo che riesce a farsi ascoltare dal suo Dio "Ho osservato la miseria del mio popolo in Egitto e ho udito il suo grido a causa dei suoi sorveglianti" (*Esodo 3, 7*).

E per farsi udire da Dio il popolo deve avere chiaro se in quello stato ci sta bene ed è sopportabile oppure sta male e se ne vuole liberare. Ieri come oggi: erano meglio le minestre del faraone e va bene oggi questo benessere che chiamiamo progresso? Per far intervenire Dio occorre gridare e riconoscere la schiavitù, ma occorre anche Mosè o chi come lui.

Ismaele e i suoi discendenti hanno il merito di aver custodito la montagna sacra, ma la ricchezza degli armenti e il benessere non gli hanno permesso più di ciò, per far tornare Dio a parlare con il suo popolo occorre il riconoscimento che solo lui ti può salvare. Ismaele era tornato allo stile di vita di Abel e con lui si perpetua fino ai nostri giorni il senso di libertà di chi vive nelle tende e si può spostare con il variare delle stagioni. Ismaele mantiene la memoria, ma questa da sola non basta e occorre Mosè che è capace di ridare il senso a quella memoria, a capirne il significato che può

determinare le azioni della nostra vita in direzione della storia. Della storia della Salvezza che è l'unica ad avere senso per l'uomo religioso.

E, premesso ciò, potevano i teologi e i sacerdoti d'Israele nel nono secolo a.C. dopo che si rendono conto che Mosè si riappropria della Rivelazione di Abramo attraverso Ismaele lasciargli tutto questo significato e valore? No, ecco perché da Sinai si perde la memoria e non c'è più bisogno di sapere dove fosse ubicato.

"Non ti chiamerai più Abram, ma ti chiamerai Abraam perché padre di una moltitudine di popoli ti renderò" (Genesi 17, 4-5).

Disse l'angelo ad Agar: "Moltiplicherò la tua discendenza e non si potrà contare per la moltitudine" (Genesi 16, 10).

E Dio mantiene le sue promesse, non si sa quando, ma le mantiene: i discendenti di Abramo sono oggi nel mondo circa un miliardo (ebrei e cristiani) e i discendenti di Ismaele un miliardo e duecentomila!

PREISTORIA E ARTE RUPESTRE IN LIGURIA E NEL CUNEESE

GRISERI Carlo, Centallo (CN), Italy

Le manifestazioni di Preistoria e di Arte rupestre nei territori delle popolazioni Liguri primitive sono sorte (come in tutte le altre zone) per la necessità di trasmettere i propri pensieri e sentimenti come elemento religioso primordiale, e documentare la propria attività venatoria e di lavoro quando non era ancora nata la scrittura. L' elemento religioso (nel Paleolitico e successivamente) si manifesta massimamente nel culto dei Morti colle Sepolture singole o collettive, e della Fecondità nella funzione vitale del sole e della pioggia, e nell' esuberanza fisica femminile espressa dalle famose "Veneri": statuette simboliche rinvenute in molte località.

I siti più importanti di Preistoria e Arte rupestre del territorio in esame (che potremmo definire i più importanti d' Europa) sono il MONTE BEGO e i BALZI ROSSI.

Il MONTE BEGO, centro di spiritualità e di confluenza delle popolazioni primitive della Liguria Occidentale, ha sempre attirato, per la sua imponente altezza e la ricchezza d' acqua e di vegetazione, le popolazioni pastorali in un clima di arcana religiosità; creando uno stile particolare di Arte rupestre mantenutosi quasi immutato dal primo Neolitico all' Età del Bronzo, fossilizzato nei temi simbolistici della Divinità, dell' Uomo e dell' Animale. Di quest' ultimo particolarmente sono caratteristiche le figure bicornute (rappresentanti il novanta per cento di quelle incisioni) che richiamano schematicamente la figura del Toro nella sua simbologia: il Toro ha le corna come armi emblematiche che ne configurano la potenza e la posizione eminente rispetto agli altri animali. Il Bicornio a forma di saetta richiama simbolicamente il fulmine foriero di pioggia fecondatrice dei campi. Le stesse enigmatiche figure antropomorfe colle braccia a zig-zag sono legate alla simbologia del fulmine e al mito delle Divinità armate di fulmini che si trovano nelle antiche culture indo-europee, a partire dalle più antiche Divinità della cultura Veda: il Dio Indra "dalle braccia di fulmine", e il Drago-Tuono dell' Himalaia.

Il Capo-Tribù e l' Antropomorfo dalle braccia a zig-zag del Monte Bego possono essere paragonati a quelle Divinità Orientali che hanno il fulmine come manifestazione di potenza. La testa dell' Antropomorfo coll' aureola rappresenta la Divinità colla casta sacerdotale; la figura quadrangolare a forma di campo arato rappresenta la Terra e i suoi lavoratori; le braccia a zig-zag la potenza del fulmine: esattamente come nella simbologia delle antiche Religioni Indiane. Il concetto espresso nella figura del Capo-Tribù e dell' Antropomorfo dalle braccia a zig-zag entrambi sotto la minaccia di un' enorme freccia che sta per colpirli al capo, configura il "padre primigenio tiranno" capace della soppressione dei figli (come il mitico Saturno loro divoratore), per il possesso esclusivo dell' harem in un' orgia primordiale; per cui i figli giungono nel loro inconscio a concepire la sua soppressione. L' artista sciamano traduce dall' inconscio quelle immagini terrificanti nelle scene d' Arte rupestre, in contrapposto all' atteggiamento di protezione configurato dalla "Terra-madre". La morte del padre malefico simboleggia la morte della stessa Divinità raffigurata dall' immolazione dell' animale totemico nel sacrificio cruento. La Divinità, una volta immolata,

sarà richiamata in vita come si risveglia la Natura all'inizio della primavera.

Il conflitto tra padre-tiranno e madre-protettrice si risolve in questo risveglio dei poteri vitali della Terra-Madre dalle viscere il mondo vegetale trae la vita che trasmette al mondo animale. Così la Terra-Madre, mondo minerale non vivente, trasmette i principi vitali alle piante e agli animali.

Il concetto di Terra-Madre, illustrato nell'arte rupestre del Monte Bego, si ricollega al principio del "Bovino primordiale" del Veda Indiano, che fornisce tutti gli elementi vitali e viene presentato al Monte Bego dalle immagini dell'uomo e degli animali. Le figure umane stilizzate sono rappresentate spesso nell'atteggiamento di oranti. Gli animali, anch'essi stilizzati, sono raffigurati (come visti dall'alto anziché di fianco) da una linea mediana fornita di corna, o dalle sole corna.

Etimologicamente il nome "Bego" può derivare da quello di una Divinità o Ninfa etrusca (venerata anche altrove in Liguria come al Beigua); o da un toponimo celtrico indicante lotta o potenza, o dall'etrusco "Beccu" = Bidente: la forca usata in agricoltura e sarebbe collegato alla figura del Bicorno: animale sacro ideale che rendeva bene la figura sacra e regale del Toro agli antichi allevatori della zona, come già di numerose altre zone molto lontane e molto antiche.

Già in Anatolia il Toro era sacro: legato alle figure antropomorfe con attributi taurini che creeranno tutta la Mitologia Mediorientale dalla Cretese alla Greca. Avevano sembianza di Toro il Dio di Ur e quello degli Ittiti. A Creta Zeus sotto le sembianze di un Toro rapisce Europa che gli genera Minosse. Pasifai la moglie si invaghisce di un Toro (Zeus) e mimetizzandosi nella forma di una Vacca gli concepisce e genera il Mimotauro. Grandi figure di corna taurine si vedono tutt'ora nei ruderi del palazzo di Minosse. In Egitto il Toro era venerato al punto che dopo la morte veniva imbalsamato e sepolto cogli onori tributati ai Faraoni defunti. La stessa Sfinge, con il corpo di leone e la testa umana, ha le orecchie taurine.

Le prime lettere dell'alfabeto semitico: alef e Beth, che corrispondono a quelle greche alfa e beta, derivano da quelle della lingua cananea alpu e baitu che hanno come pittogrammi e geroglifici egizi il Toro e la Casa. I Cananei praticavano il culto del Toro. Quando la Tribù di Abramo migrò per la seconda volta verso la terra di Canaan nella fuga dall'Egitto, poiché il loro condottiero Mosé si attardava sul Monte Sinai, credendo dimenticati si costruirono come alternativa al loro Dio un Vitello d'oro. Anche in Svezia il Dio Thor è raffigurato nei graffiti con corna taurine.

Le figure di corna a zig-zag del Monte Bego richiamano come nell'antico Oriente i fulmini legati alla pioggia e alla fecondità della Terra. Il "bovino creatore" del Veda Indiano non è limitato alla funzione procreativa, ma è elevato alla funzione mistica di trasmissione degli elementi necessari alla vita. Questo bovino creatore al Monte Bego è raffigurato dal Bicorno; spesso con le sole corna. In quegli archetipi poi il simbolismo è costante nel sostenere che le forme fusiformi o concave (e le corna incurvate a forma di vaso) si riferiscono al genere femminile, alla fecondità e alla procreazione (anche mistica: di iniziazione); mentre le forme geometriche e a linea retta esprimono il genere maschile.

Secondo recenti ricerche si hanno al Monte Bego due diversi

espressioni d' Arte. Nel versante di Fontanalba è espressa la vita e l' attività: in particolare i piedi hanno le punte rivolte in fuori in segno di movimento, e in molte scene si nota movimento e vita.

Nella Valle delle Meraviglie si hanno espressioni che richiamano la Divinità, e la Morte come via per raggiungere il Divino nella credenza in una vita futura. Qui si notano le punte dei piedi rivolte in dentro in segno di staticità (come altre manifestazioni simboliche).

Una ricerca effettuata dal prof. Dario Selie per conto del Ce.S.M.A.P. alla Roccia del Cane, mette in rilievo una grande somiglianza di quell' Arte lineare e filiforme con quella dalle stesse caratteristiche della Penisola Iberica, specie dei Pirenei Orientali.

9 I BALZI ROSSI, altro sito di massima importanza preistorica nella zona, ha il nome legato alla presenza di minerali ferrosi che colorano le rocce di una decina di cavità e una trentina di ripari nel tratto di costa sotto il paese di Grimaldi tra Ventimiglia e Mentone. I detriti rocciosi di quelle grotte rappresentano uno dei giacimenti preistorici più importanti d' Europa; con reperti che documentano la fauna e poi la presenza dell' Uomo a partire dall' Interglaciale Riss-wurm. Nella Grotta del Principe infatti si ha la presenza di ossa di animali a clima caldo dell' Interglaciale (elefante, rinoceronte, pantera), a cui seguono animali a clima freddo del Glaciale successivo (ermellino, renna mammoth). La presenza dell' Uomo più antico è rappresentata da un osso iliaco di Homo Erectus, a cui segue industria Musteriana.

Nei depositi della Barma Grande sono stati trovati scheletri ben conservati con i caratteri del Cro Magnon: sei sepulture con scheletri interi, (di cui una formata da due adulti e un bambino della stessa famiglia). Tre sono conservati in sito; altri a Monaco e a Parigi. La Grotta dei Fanciulli prende il nome dai due scheletri di giovani trovati per primi (nel 1874, ora a Parigi) con industria gravettiana e più sotto aurignaziana; altri scheletri in profondità con caratteri negroidi non riferibili a razze europee vennero battezzati "uomo di Grimaldi"; "Uomo di Mentone" un singolare scheletro di Cro Magnon nella Grotta del Caviglione. Si è trovata industria musteriana e mesolitica (con microliti).

Va detto che le sepolture del Paleolitico Superiore in Liguria si trovano solo nella sua estremità occidentale (eccetto una sola nella Grotta delle Arene Candide presso Finale). Sono a inumazione nella nuda terra o protette da lastre di pietra, in posizione distesa, con corredo litico, osseo o in conchiglie (molto usate le Nassa). Il volto del cadavere, per lo più rivolto al tramonto, conferma la credenza in una vita futura. Il corredo d' ocra rossa aveva forse lo scopo di conservare al cadavere il colore rosso del sangue linfa vitale; ma forse si voleva dare col colore rosso maggior fasto alla sepoltura.

Il culto della fecondità femminile ai Balzi Rossi è espresso dalle "Veneri": statuine dal ventre e dai seni fortemente ingrossati, di cui una è conservata in sito, alcune al Museo di St. Germain en Laye, altre in musei o collezioni private in America.

Di statura che supera raramente i 20 centimetri, si accostano nella simbologia ad altri esemplari rinvenuti da Noi: a Savignano (Modena), a Chiozza di Scandiano (Reggio Em.), al Lago Trasimeno (due esemplari), a Parabita (Lecce) dove è esaltata la gravidanza dalle mani raccolte sotto il ventre (come in alcuni esemplari rinvenuti in Russia). All' estero sono note le Veneri di Lespugne

e di Laussel in Francia, di Willendorf in Austria, altre perfino in Siberia. Risalgono al periodo gravettiano (27-20 mila anni fa).

Altre espressioni d'Arte figurativa sono alcune incisioni parietali, come la figura di un aguide nella Grotta del Caviglione, la vaga figura di bisonte lanuto presso il Riparo Mochi, la testa di cavallo su un frammento di pietra; segni lineari nella roccia, o fusiformi come simboli sessuali (visibili per altro in molti altri siti in Liguria).

Simbolo di fecondità maschile si potrebbe ritenere una statuetta in pietra che va sotto il nome di "Idoletto di Bordighera". Antropomorfo deformato in uccello notturno (trovato poco distante in scavi a Sasso) con valore sciamanico di simbolica padronanza della terra come animale, associato alla padronanza del cielo come uomo e come uccello, e delle tenebre della notte.

Un simile significato magico potremmo vedere nell' "Idoletto di Remedello" di proprietà Mussato proveniente da scavi nel Gargano; in quello di Scarceta (Grosseto), e nell' Idoletto illustrato da Anfossi proveniente dalla Grotta della Pollera.

A VENTIMIGLIA sono emerse da scavi tombe a inumazione e a incinerazione. Nei pressi, sul MONTE GRAMMONDO, si vedono le COPELLE che si vedranno in tutto l' arco della Liguria: cavità emisteriche scavate nella roccia spesso collegate da canalini; con significato sciamanico sacrificale, legato talora alla presenza di antichi santuari preistorici per la pratica di riti magico-propiziatori. Si ritiene che le Coppelle fossero destinate alla raccolta del sangue nei sacrifici cruenti; altre più grandi al contenimento dei visceri delle vittime o dei cibi destinati alle divinità o ai defunti. Vaschette assai grandi avevano la funzione di raccolta e di culto dell' acqua piovana nei luoghi più soggetti all' aridità.

Numerose Coppelle, alcune grandi, si possono vedere nel concentrico di BORDIGHERA su affioramenti di arenaria che dalla zona del Municipio scendono al mare dove sorge l' antica chiesetta abbaziale di S. Ampelio. Il sito è probabile residuo di insediamento preistorico. Si vedono anche segni lineari e una figura scalariforme, e nella cripta della cappella una pietra con incisioni.

A SANREMO l' antica presenza umana è documentata in un giacimento rinvenuto casualmente in Via S. Francesco; e nella Grotta della Madonna dell' Arma dove, con industria musteriana, sono stati recentemente trovati frammenti cranici (zigomatico e occipitale) dell' Uomo di Neandertal in un giacimento parzialmente inesplorato che potrebbe riservarci ancora sorprese. Nella Valle Argentina l' Arma della Gra, la Tana della Volpe; particolarmente la Grotta della Gastea con frammenti di ceramica di varie epoche, un pugnale e spilloni in bronzo; il Buco del Diavolo con armille in rame e in bronzo, una "torque" a tortiglione, utensili levigati in pietra verde (delle cave di Voltri) e ceramica.

Nella zona di IMPERIA: a Badalucco la Tana Beltrand (la prima Grotta sepolcrale scoperta nella zona, nel 1917) ci ha dato resti umani, punte di frecce, un' accetta in pietra.

A Triora vi sono l' Arma della Gra (utilizzata prima come abitazione), e l'Arma dalla Gastea con ornamenti funebri già più perfezionati in rame e in bronzo.

A Pieve di Teco si vedono siti con coppelle e figure cruciformi.

A Carpasio è rinomata "la Pietra dalle cento croci".

La VALLE PENNAVAIRA (lungo il torrente omonimo affluente del Neva) che corre nell' entroterra di Albenga per una ventina di

chilometri in una zona impervia, tocca i paesi di Nasino, Alto e Caprauna sul confine tra la Liguria e il Cuneese salendo al Colle della Guardia, per scendere presso il Colle di Nava in Val Tanaro. E' un vallone ricco di grotte preistoriche a suo tempo esplorate dalla sig.ra Milli Leale Anfossi che ne scavò con criteri scientifici un gran numero. Tra le più importanti: L'ARMA DI NASINO documenta (con altre) la presenza umana dal Paleolitico Finale fino all'epoca Romana, maggiormente nel Neolitico Medio. Ci ha dato, unica nella Liguria, esemplari di ceramica neolitica campaniforme. Nei depositi di sei metri di spessore si distinguono 15 strati. Se i più profondi contengono solo resti di focolari con avanzi di pasti dei frequentatori, più sopra si trova industria microlitica (raschiatoi, lame, punte gravettiane) in osso, quarzite e diaspro. Lo strato 9 ci ha dato uno scheletro di uomo adulto flesso (secondo l'uso del Neolitico), e due crani di bambini, frammenti di ceramica levigata e decorata a impressione, lame, punte di frecce levigate. Nello strato 7 ceramica meno curata; quattro vasi campaniformi con levigatura e decorazioni più curate sono probabilmente di importazione. Negli strati superiori si hanno reperti in bronzo (aghi, un anello), e frammenti di ceramica lucida già lavorata al tornio. La presenza di ossa bruciacchiate fa pensare a particolari riti sepolcrali. Va detto che nella progressione degli stili la ceramica ligure, compresa quella tombale, è a impressione nel Neolitico Inferiore (V millennio), a bocca quadrata nel Medio (4000-3500 a. C.), Campaniforme nel Superiore (3500-2800).

L'ARMA DELLO STEFANIN ha reperti epipaleolitici simili a quelli dei Balzi Rossi e Delle Arene Candide; ma questo è il primo caso in cui essi compaiono in una zona montuosa così lontana dal mare. Trattasi di industria litica e su osso.

Nella GROTTA DAL PERTUSELLO, tra la ceramica Neolitica un vaso di forma ascoide con collo laterale è reperto unico in Italia. Vi sono tracce di un' officina per la lavorazione della ceramica.

La GROTTA DEL PERTUSO ci ha dato piccoli ornamenti in bronzo, tra cui una fibula lavorata rarissima del V secolo a. C.

Nella duplice GROTTA DELLE CAMERE una decina di scheletri e corredo vario: un ago in osso perforato, un punteruolo, pezzi di collana.

Passando in VAL TANARO, l'ARMA DEL GRAY ci ha dato la sepoltura neolitica di un bambino. Il sito DEVERSI sopra Garessio presenta un ipotetico santuario preistorico delimitato da numerosi sassi incisi a coppelle. Vi è raffigurata una costellazione celeste, il sole in parte oscurato da un' eclisse con una figura antropomorfa in probabile adorazione, una cometa a due code, una singolare figura scalariforme formata da una fune annodata, per una ipotetica scalata titanica al cielo. Il tutto illustrato da R. Amedeo.

La zona di FINALE ha un centinaio di Grotte ricche di sepolture e di industria preistorica, e siti di incisioni.

Tra le più importanti la GROTTA DELLE ARENE CANDIDE, con giacimenti suddivisi in 18 livelli, ha una sepoltura Aurignaziana (detta "del giovane Principe", con ricco corredo) e una decina di Epipaleolitiche con scheletri in posizione distesa; numerose sepolture Neolitiche con scheletri in posizione rannicchiata, e corredo comprendente ceramica impressa, a bocca quadrata e, caratteristica esclusiva di questa Grotta, a bocca quadrilobata; inoltre idoletti e strane "pipe" o "mestolini" fittili.

La GROTTA DELLA POLLERA ci ha dato molti reperti in ceramica (una caratteristica tazza con manico) dell' Età del Bronzo, oltreché

sepulture Neolitiche con 47 scheletri in posizione rannicchiata. Caratteristica una statuetta fittile (descritta da M. Anfossi). L' ARMA DELLE MANIE (la più ampia della zona) è ricca di microli ti d' epoca Neandertalliana (ne sono stati trovati oltre 35000). Un frammento di osso di Uomo di Neandertal proviene dalla GROTTA DELLE FATE. Dalla GROTTA DI BERGEGGI ornamenti in bronzo. Numerose le incisioni sulle Alture circostanti. Il CHIAPPO DELLE CONCHE è ricco di coppelle e di altre figure: cruciformi, a balestra, antropomorfe. Al RIPARO DEI BUOI si vede una caratteristica figura bicornuta. IL CHIAPPO DEL SALE è formato da lastroni di cui è molto ricco di incisioni quello centrale con figure geometriche, cruciformi, antropomorfe (una colla testa raggiata esprime un simbolo solare): o in atteggiamento di "oranti" colle braccia sollevate sopra il capo; altre impegnate in lotta o in danza. Una figura a forma di paletta ha probabile funzione di raccolta delle ceneri dei cremati.-----

La ROCCA CARPANEA lungo il Torrente Aquila presenta antropomorfe e cruciformi, e, unica in Liguria, la figura di un pesce.

A PERTI (loc. S. Antonino) un insediamento dell' Età del Bronzo ci ha conservato un pugnale, spilloni e ceramica.

Al BRIC RESEGHE presso Calvisio, con resti di costruzioni preistoriche ceramica in grotta.

In VAL BORMIDA: a Millesimo (presso il monte Cucco) il MASSO ALTARE, lastra sopraelevata disposta orizzontalmente come un altare, presenta sul piano numerose coppelle, ai lati cruciformi e altre figure. Al BRIC DELLE COSTE un masso con uno scalariforme.-----

Alla FERRIERA DI MONTENOTTE scalariformi e altre figure.

A SAVONA l' Area del PRIAMAR (Fortezza che comprende i vecchi siti di S. Domenico il Vecchio e S. Maria del Castello) era sede dei primi insediamenti del luogo, e di necropoli in epoche successive. I sei metri di detriti comprendono 18 strati con grande quantità di reperti.

L' AREA DEL BEIGUA - L' ampia zona dell' Entroterra oltre Savona, dominata dal MONTE BEIGUA, offre numerose testimonianze di Arte rupestre a partire dal Paleolitico all' Età dei Metalli (con prosieguo nell' Era Cristiana per l' influenza dell' Abbazia del Ciliato: la prima costruita in Italia). La prima scoperta di questo complesso, risalente al 1977, è stata la ROCCIA dell' ALPICELLA in località Ceresa, dove si vedono in uno spazio di 20 metri q. numerose coppelle con canaletti: una più grande raggiata. Nei pressi, in località FINESTRELLE, è stata trovata ceramica neolitica e una fibula (con altri reperti) in rame; in località FAIE la ROCCA PRIAFÀIA ha numerose incisioni (lineari e fusiformi) e coppelle; il BRIC ARIBERTI gruppi

di incisioni lineari; così la PIETRA ALTARE sul Monte Ermetta. La PIETRA SCRITTA (a nord-ovest) si presenta come una lavagna dove spiccano numerose figure schematiche: stelle, aquiloni, croci, ideogrammi e un alberiforme; una richiama un uccello predatore. Nella valletta della BISCIA il masso omonimo presenta simboli sessuali; la PIETRA LISCIA coppelle, figure cruciformi o antropomorfe, orme umane. La PIETRA MARIA TERESA (poco distante) presenta croci con coppelle alle quattro estremità, figure balestriformi e antropomorfe. Così la PIETRA PILAR (di forma triangolare di metri 3X2).

La PIETRA ROTONDA, tondeggiante, del diametro di 8 m., è fatta a piccolo dolmen. Nell' alta valle dell' ORBA sulla ROCCIA GRANDE si vedono figure di costruzioni preistoriche, ammassi di coppelle come costellazioni nel firmamento, grandi coppelle raggiate come simboli solari. Ammassi o spruzzate di coppelle si vedono pure, oltre il Beigua, sopra Voltri ad ACQUASANTA. Uno di quei massi, recuperato a Piana Podestà, si trova al Museo archeologico di Pegli. Sempre verso est, oltre il Genovesato, un affioramento di coppelle si trova presso il paese di CAMPIGLIA. Così la ROCCIA PERSICO che presenta coppelle assai grandi e vaschette.

Riccamente incise sono le pareti della GROTTA di DIANA (CANOSSA). A CHIAVARI, oltre le cave di pietra verde va ricordato un centinaio di tombe in pietra di una necropoli cineraria con 200 urne in terracotta disposte in numero di due per ogni cassetta litica: contenenti una i resti del cremato, l' altra vasetti rituali.

Va detto che nella Liguria Orientale, per l' assenza di grotte, la natura del suolo ci ha conservato meno le sepolture a inumazione e meglio quelle a incinerazione (di cui abbiamo invece nella Liguria Occidentale un solo caso: presso Taggia).

Le tombe a incinerazione sono fatte a cassetta o a pozzetto e contengono le urne. Di queste le più arcaiche (anteriori ai secoli VIII-VI a. C.) sono in prevalenza biconiche con collo aperto e decorazioni a cordicella, a dente di lupo rovesciato o a zig-zag; in epoche più recenti tondeggianti, a collo stretto, con fregi reticolati o a doppio pettine; e contengono già ornamenti in bronzo (braccialetti, collane, spilloni).

Sepolture a inumazione sono per altro state trovate anche nella Liguria Orientale: come a Massa, Lucca, Camaiore, Pietrasanta.

Vanno infine ricordate le STELE ANTROPOMORFE della LUNIGIANA, trovate in varie località nella zona: a Fivizzano, Minucciano, Mulazzo, Villafranca e altrove. Secondo alcuni il fenomeno di queste presenze è da attribuire al fatto che la pietra venne limitata a finalità religiose e di celebrazione delle imprese di eroi quando il diffondersi dell' uso dei metalli la sostituì

declassandola nella fabbricazione di armi e utensili. Alcune statue vennero decapitate forse a scopo intenzionale e rituale per affermare nuove usanze nel passaggio dall' era Pagana a quella Cristiana.

Quelle stele possono essere suddivise in vari gruppi: le più antiche, del Neolitico finale, sono scolpite senza distinzione tra il capo e il tronco; in seguito la testa e il tronco sono già separati dal collo, ma le figure hanno ancora un' espressione ieratica e non ancora statuaria come avverrà in periodi successivi. La distinzione del sesso è data dalla presenza di piccole armi per i maschi, dei seni per le donne.

Le Stele antropomorfe della LUNIGIANA, disseminate ai piedi del colosso delle ALPI APUANE, furono poste come a custodia del "MONTE SAGRO" che segna il dominio del terzo imponente santuario preistorico della Liguria antica (dopo il Monte Bego e il Beigua, le cui vette sono visibili ciascuna dalle altre) citato anche da Dante (Inf.XX,45-50) che fissa "ai monti di Luni tra bianchi marmi la spelunca " del Dio che vi abitava.

IL TERRITORIO DEL CUNEESE. Appartiene fisicamente al Cuneese il Monte Bego già illustrato, come le Alte Valli del Tanaro e Pennavaira. Seguendo i reperti nelle altre vallate della zona in ordine topografico, troviamo una Necropoli nei pressi di CHIUSA PESIO, con una ventina di urne cinerarie: a forma biconica, con coperchio a ciotola, decorazioni a strisce lineari o a zig-zag, impressioni dalla forma caratteristica di "dente di lupo rovesciato" propria della Cultura di Golasecca (sec. XIII-X a. C.). Un' urna si trova al Museo Civico di Cuneo.

A BOVES una Necropoli a incinerazione ci ha dato 20 urne biconiche con decorazioni a linee orizzontali. Una si trova a Mondovì. Altre urne provengono da ROCCAIONE.

A BORGO S. DALMAZZO località BECCO BERGIASSA un insediamento preistorico ha dato frammenti di ceramica. Insediamenti e graffiti in VAL GESSO presso i LAGHI della VACCA e del VEI DEL BUC.

In VALLE STURA: in Grotta presso AISONE lo scheletro di un bambino, punte di frecce, un pugnale in selce, frammenti di ceramica.

In VAL MAIRA: nel Comune di Roccabruna in località ROCCIAS FENESTRE (presso il Monte Roccere) si vedono circa 3.000 coppelle distribuite su una dozzina di massi (e molti altri ancora da esplorare). Sulla roccia più ricca di incisioni, un ammasso di coppelle delimita un antropomorfo con elmo a piramide. Il complesso fa ritenere quel sito adibito a santuario preistorico.

In VAL GRANA nella zona di Castelmagno, località LA COSTA (CAMPO FREI) un masso inciso presenta un antropomorfo con due coppelle ai lati, un secondo quattro antropomorfi con relative coppie di coppelle. Nei pressi, sul sagrato di una cappella, due lastre provenienti da un sito di pietre incise presentano una trentina di figure lineari e quattro cruciformi, in parte coperte da incrostazioni di licheni.

In VAL VARAITA: a CHIANALE è stata trovata una Necropoli a incinerazione con una ventina di tombe a cassetta litica, con un vaso cinerario di forma tronco-conica a base maggiore in alto, spillo e altri ornamenti in bronzo.

A SCARNAFIGI nel fondo valle un' urna cineraria a doppio cono presenta impressioni digitali e a cordicella.

A VERZUOLO all' imbocco della valle furono reperiti in collina 25 siti di incisioni con oltre cento coppelle, una cinquantina di cruciformi, alcuni antropomorfi e un disco raffigurante il sole.

Altri siti di incisioni nella vallata: a Melle, Piasco, Brossasco, Venasca, Valmala, Isasca, Gilba.

A MELLE in Piazza Marconi e in Via Giardino sono visibili incisioni e cospelle su alcune lastre di pietra provenienti dalla vallata e poste a copertura di muri di cinta.

A PIASCO in località TETTI FRARI si vedono su alcuni massi cospelle e simboli cruciformi. A VENASCA loc. BONARDO INFERIORE si vedono cospelle su due rocce affioranti. A GILBA (loc. S. BERNARDO) al BRIC DELLA COSTA si vedono cospelle su tre massi; numerose cospelle al BRIC DELLA CIABRA. A ISASCA loc. COSTA COLOMBA cospelle e segni lineari. Cospelle e vaschette al COLLE di SAMPEIRE. In VAL PO: A CRISSOLO loc: S. CHIAFFREDO venne alla luce la prima Necropoli a inumazione di tutto il territorio: con tombe a lastre di pietra, ornamenti in bronzo tra cui una caratteristica fibula "a sanguisuga", braccialetti e collane (ora al Museo di Cuneo): ben 12 braccialetti infilati allo stesso braccio.

Sulla dorsale del MONTE BRACCO sono state individuate alcune stazioni preistoriche. Il PIAN S. MICHELE sulla dorsale nord ci ha dato frammenti di ceramica a impasto grossolano e di attrezzi in pietra. Così la BARMA LUNGA, ampia cavità sul versante sud est; e la MADONNA DELLA NEVE: spiazzo elevato dove sorgono due cappelle votive. Il Monte Bracco si presenta come un vasto campo d' incisioni. In particolare la ROCCA o BECCO "LA CASNA", spuntone levigato di roccia proteso nel vuoto, è cosparso di cospelle, e di figure antropomorfe con caratteri di femminilità: tranne una più grande maschile posta in maggior evidenza e contrassegnata da una figura cruciforme come simbolo di fecondità (secondo Eraldo Cavallera).

Il BRIC LAMBERTERA (PIAN MUSE') presenta alla sommità numerose rocce istoriate, che per la loro disposizione a cerchi concentrici (che richiamano un gruppo di piccoli megaliti) raffigurano un ipotetico santuario preistorico. Uno sperone di roccia presenta un caratteristico antropomorfo sormontato da una figura cruciforme, e uno schematico bovide cornuto. Altre incisioni si vedono disseminate lungo la vallata. Sono degni di nota alcuni cruciformi su una roccia a PRAMALANO; e incisioni lineari sulla COSTA LUNGA presso il MONTE TIVOLI a CRISSOLO.

Nella LANGA e zone circostanti non sono rari i reperti di Preistoria e Arte rupestre.

Ad ALBA un sito con ceramica impressa e a bocca quadrata prodotta probabilmente da officine che scambiavano la loro produzione con asce e accette in pietra verde delle Cave di Chiavari. Da CANELLI provengono una dozzina di urne cinerarie; due da BRUNO (Asti). Da NARZOLE, in tomba a incinerazione, due vasi a strisce e un bracciale in vetro colorato ora al Museo di Cuneo. A PONZONE vasi a bocca quadrata. A MONTALDO MONDOVI cospelle su un ipotetico altare sacrificale. (G. Coccoluto; S. Piazza). Ad ARTIC (Alta Val Corsaglia) cruciformi con cospelle alle quattro estremità. (Sergio Piazza).

A FRABOSA SOTTANA (Val Maudagna) presso CASA BELLINO affiora un masso di m. 1x2 con cospelle e canaletti, attribuibile al culto delle Acque. (F. Gastaldi).

A SAN MICHELE MONDOVI (imbocco della Val Corsaglia) è recentissima la scoperta di unvaso e altri cocci: di cui si attende la conferma dalle Autorità competenti. Come di alcuni massi scolpiti a figure antropo-zoomorfe presso la vetta del MONTE BISALTA. (Sergio Piazza).

Come CONCLUSIONE vengono riportati due gravi casi negativi. Mentre nel contesto dell' estremo Est della Liguria è trapelata una notizia che non ci fa onore: relativa a una Grotta istoriata fatta saltare colla dinamite appena scoperta perché non compromettesse il posto di lavoro a una ventina di operai che vi lavoravano, nel contesto dell' estremo opposto il proprietario di un fondo che si rivelava campo d' urne veniva invitato a risepellire alcuni reperti appena scoperti con un' aratura un po' profonda, in attesa di sondaggi più qualificati. Nella cui esecuzione una scavatrice maldestra ridusse il materiale sul suo percorso in frantumi: poi diligentemente raccolti in sacchetti di plastica ben catalogati e numerati; lasciando delle preziose urne solo alcune impronte del loro fondo impresse nel terreno indurito dai millenni, con qualche oggetto in selce levigata.

CARLO GRISERI - CENTALLO -

i.
ta
a
o-
a-
un
i-
ne
so
a-
ne
to



Fig.2



Fig.3



Fig.6



Fig.7

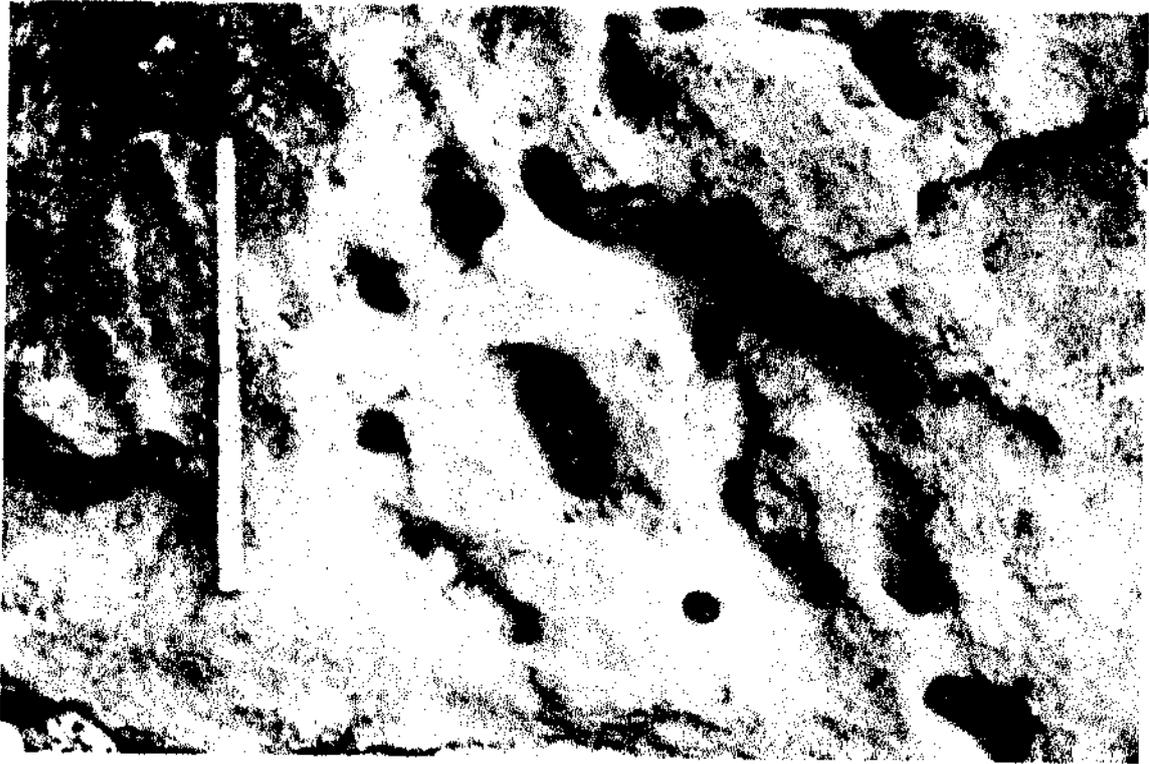


Fig.9

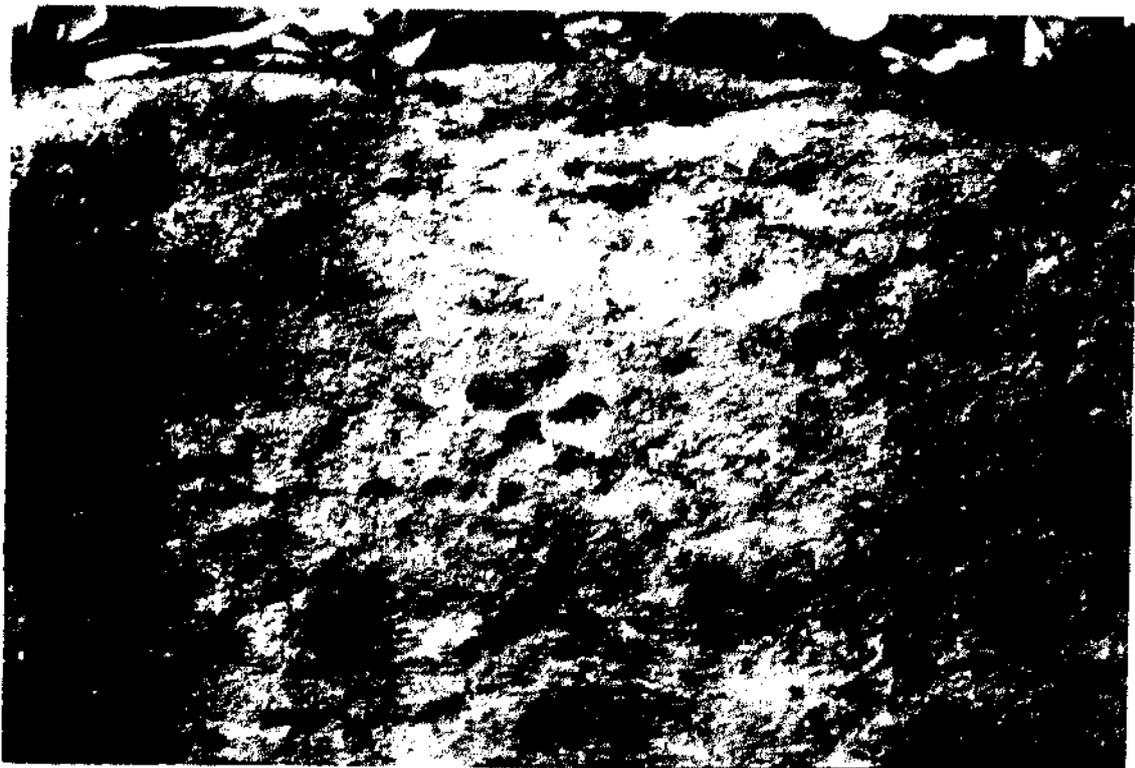


Fig.10

DECIPHERING HUMAN FIGURES: THE LANGUAGE OF BODY IN THE NEAR EASTERN NEOLITHIC ART

IPPOLITONI STRIKA Fiorella, Rome, Italy

Deciphering prehistoric art seems a particularly challenging and up to date theme: We live strongly conditioned and almost submerged by an image-dominated world. Indeed for the first time in our century the role of abstraction in art was outspokenly studied and emphasised. However, in contemporary western society, dominated by cinema and television, too many ideas, relating to culture and sciences, information, advertisement and politics are conveyed by means of either naturalistic or abstract (often cartoon-like or ideogram-like) representations.

That explains our concern for humankind imaging attitude since prehistory, and for the study of non-verbal means of expression, whose analysis is able to give us deep insights in past illiterate societies. Even in the study of prehistoric architecture, an early witness of human space-imaging, new approaches by means of anthropology and archaeoastronomy are able to teach us a lot on the astronomical knowledge and social concerns of the prehistoric builders. So more interesting is the study of prehistoric Near

Eastern Art, especially when it deals with human figures. I have often been concerned with the meaning we should tribute to the representations of humans/animals/objects etc., which are rendered either in a stylised or quite naturalistic way. Early witnesses are given by stone- and clay-plastic rendering of the human (and animal) figure and by the patterns found on architectural frescoes and relieves and on decorated pottery. Art and religion are obviously connected since the beginning, and in the Near East the most important discoveries of art occurred in sites endowed with religious, economic, strategic superiority. A special position was certainly held by Tell es-Sawwan, the Iraqi late Neolithic centre that is the type-site of Samarra pottery. The site, which rises on the left cliff of the Tigris, in the central steppe Mesopotamia, is witnessing the crucial historical phase of development from a household to a tributarian economy, which was the essential for the early state development. It shows several unique features, both in architecture and in material culture. It is partially encircled by a ditch and a wall, and in the wealthy graves, belonging to the two bottom levels (c.5500 bc.) hundreds of variously characterised stone anthropomorphic statuettes, were found, together with stone vessels and various objects. Particularly there is in the graves a profusion of foreign prestige goods, such as carnelian and turquoise beads.

Also witnessed at the site, in different levels, are human figures shaped in clay or painted on pottery, and stone and clay vessels with humanising features, which respectively resemble the stone and clay sculptures: the Sawwan assemblage bespeaks a society endowed with a special concern for anthropomorphism. In a recent study I tried to analyse conventions and aims of this silent humanity: There are several different possible approaches to understanding.

We often get the impression to deal with a non-verbal language expressed by faces, bodies and either applied or painted ornaments able to enlighten meanings and roles.

Of course, for studying the Sawwan anthropomorphic images I had to consider a wide range of comparative materials, not only from the prehistoric Near East but also from prehistoric Europe, trying as well to trace up to historical times, and written witnesses meanings and features. It is always intriguing to search how illiterate people imaged humanity, insofar as there is, since prehistory, a silent language of even highly stylised anthropomorphic figures, which is to be decoded through such details, as gestures, features, positions, ornaments, gender implications etc.

Sometimes, signs applied to human figures can be considered as true pre-writing devices. W-like signs occur as decoration on Samarran painted anthropomorphic figurines/vessels, but also as incised or painted potmarks on vessels, and on sealings at Sawwan and the contemporary site of Sabi Abyad in Syria. It seems that we have, within a limited cultural area, the sharing of a common heritage, and of a non-verbal way of communicating among different sites. I suggested that the W-signs can be related to later ideograms for water, and therefore they may give us a key to the vessels content, and a true interface among different categories of objects. Whatever their value, it is evident that they conveyed similar simple ideas over a wide area without implying a uniformity of expression. The fact that analogous signs are found in Europe, on Vinca anthropomorphic vessels is just emphasising this possibility. This is a fascinating research, able to give us deep insights in the society that created the anthropomorphic figures. Indeed, body imageries are able to communicate beyond elapsed millennia values and socio-religious concerns far more elaborated than plain typological analyses and the traditional gender-biased interpretations in key of mother goddess/fertility charms can imply. That is particularly true when, as in Tell es Sawwan, the sample is rich and varied, and not consisting, as it happens in most prehistoric sites, of a few isolated exemplars. Vice-versa, these last are helpful in filling the gaps in the main sites assemblages, as missing tesserae of the puzzle. A thorough analysis of the anthropomorphic representations takes us to conclude that already in these early stages of humanity there were beside fertility charms or mother-goddess figures, also male figures with varying roles including possibly priests, or princes, or shamans. More important, we can check that beside a male-female polarity, there seems to be already in these early stages a culturally characterized or transgender sexed figures. Also, if we look at different Near Eastern prehistoric art witnesses signs of orality are representations of hunts, dances, sexual intercourse all pointing at the existence of a corpus of myths and rituals, diffused over a wide geographical area. We have evidence of a continuous development of some themes up to the first written codification in Sumerian myths, whose variants are precisely hinting at the creativity of oral tradition.

FIORELLA IPPOLITONI STRIKA
DIPARTIMENTO DI STUDI ORIENTALI
UNIVERSITA' DI ROMA I "LA SAPIENZA"
Piazzale A.Moro 5, 00185 ROMA

Bibliography

IPPOLITONI STRIKA F.

- 1975 Miti e riti a Catal Huyuk. L'elemento femminile e l'elemento maschile, *Annali di Cà Foscari*, vol. 14, pp. 165-176.
- 1976 Le statuette in alabastro di Tell Es-Sawwan, *Annali di Napoli*, vol. 36, pp. 25-54.
- 1977 I cavalieri di Catal Huyuk e le origini dell'ideale centaurico, *Annali di Napoli*, vol. 37, pp. 475-481.
- 1983 Prehistoric Roots. Continuity in the Images and Ritual of the Great Goddess Cult in the Near East, *RSO*, vol. 57, pp. 1-41.
- 1990 A Bowl from Arpachiyah and the Tradition of Portable Shrines, *Mesopotamia*, vol. 25, pp. 147-174.
- 1994 Un recipiente zoomorfo del Museo di Zara: affinità iconografiche e rituali tra le culture neolitiche Europee ed il Vicino Oriente, *Atti della XXIX R.S. dell'I.I.P.P.*, Firenze 1994, pp. 317-325.
- 1996 Halafian Art, Religion, Society: the Funerary Bowl from Arpachiyah- The Fringed Square as a "Sacred Rug", *Mesopotamia*, vol. 31, pp. 5-31.
- 1998a Clay Human Figures with Applied Decoration from Tell Es-Sawwan, *Mesopotamia*, vol. 33, pp. 7-22.
- 1998b W-like Signs on Pottery, Anthropomorphic Vessels and on Seals: Pre-writing at Tell es-Sawwan, *RSO*, vol. 72, pp. 1-10.
- Some New Data on the Human Representations at Tell es-Sawwan, *Atti del Primo Congresso Internazionale di Archeologia del Vicino Oriente*, Roma 1998.

UNA CHIAVE DI LETTURA IN RELAZIONE AL TERRITORIO PER LE INCISIONI RUPESTRI DI VALCAMONICA

LANFRANCHI Daniela, Darfo Boario Terme (BS), Italy

Abito da anni in Valcamonica e da poco tempo a Boario, alle pendici della collina di Luine. Nella mia esposizione parlerò inizialmente di alcune suggestioni, di ombre e luci che mi hanno colpito, arriverò però in breve a mettere a fuoco dei dati oggettivi: alcune costanti nella scelta dei siti delle incisioni rupestri, alcune corrispondenze fra le superfici incise, il loro orientamento, la morfologia del territorio.

Insolitamente per la Valcamonica, a Boario le luci del tramonto durano a lungo, perché proprio qui confluisce da Ovest la Valle di Scalve. Il mattino invece il sole tarda a illuminare il fondovalle, e prima di affacciarsi da alcuni ripidi dossi, manda sul fianco della montagna ancora in ombra lame di luce, che in certi periodi dell'anno scendono quasi perpendicolari fra le frazioni Montecchio e Sacca. Quando in estate il sole è già tramontato, la sua luce illumina ancora a lungo quei dossi, in particolare il Corno Ceriale. Questi insoliti effetti di luce mi incuriosivano e affascinarono, mentre lentamente ne mettevo a fuoco i motivi, ed osservazioni fatte da tempo sul territorio entravano in relazione con nuovi dati. Notai ad esempio che al regime di brezze che percorrono regolarmente la Valcamonica, per effetto delle differenti pressioni dei suoi estremi, il lago d'Iseo e l'Adamello, se ne unisce qui un'altra che con la stessa regolarità scende dalla Valle di Scalve.

A un certo punto ebbi l'idea che gli antichi incisori di Luine si trovassero come in una grande bussola naturale, al centro dell'apparente percorso del sole che a mezzogiorno viene a trovarsi proprio allo zenit della collina. Ipotizzai che la cosa non fosse casuale, che la scelta del luogo dove incidere fosse in relazione al suo orientamento. Effettivamente ho verificato che i principali siti alpini, e la Lunigiana, si trovano in tratti di valli che hanno andamento Nord-Sud o Est-Ovest, oppure dove una valle secondaria confluisce con la principale creando - rispetto alla morfologia del luogo - direttrici in linea con i punti cardinali.

Partendo da questa constatazione, relativamente ai principali siti della bassa Valle ho via via verificato altre ipotesi, stabilendo una serie di

relazioni fra la loro reciproca posizione e i punti cardinali. La mia indagine è iniziata dal Masso dei Corni Freschi: la superficie incisa è orientata a Sud, e a poche centinaia di metri verso Est si ergono le pendici del Corno Ceriale. Mi colpì l'analogia fra la forma delle alabarde e quella degli imponenti dossi di cui ho già parlato, e pensai che il disco inciso alla base di una lama potesse essere l'indicazione di un luogo. Penso infatti che sia così, perché proprio ai piedi del Corno Ceriale, al centro di un piazzale, ho individuato uno strano masso, messo in luce nel corso di uno scavo edilizio: riporta profonde incisioni, alcune delle quali si compongono in una forma rettangolare. Il sito più vicino a questo è a Plemo: la superficie incisa ha la collina di Luine ad Ovest e guarda verso Nord, in direzione del convento dell'Annunciata, dell'allipiano di Ossimo e della Concarena. Il colpo d'occhio che si ha di questa montagna venendo dall'altopiano è spettacolare, se si è sensibili alla forma del territorio non è difficile collegarla all'idea del parto e della nascita. Nel ghiaione dirupato che scende dalla sommità di una gigantesca sella si trova la chiesetta di S. Cristina, eremita legata con i fratelli Glisente e Fermo a una radicata leggenda medioevale, che parla di fuochi accesi nella notte per darsi un reciproco segnale di vita. Rispetto alla Concarena il monte S. Glisente si trova in direzione Sud, lungo la direttrice del cordone di colli, punteggiati di antichissime chiese, che chiude la bassa Valcamonica alle spalle di Cividate Camuno, e che ha a un suo estremo il santuario di Minerva a Spinera. A sua volta il S. Glisente è perfettamente allineato a Luine sull'asse Est-Ovest, mentre la diagonale che lo congiunge alla Corna di S. Fermo passa per i siti delle incisioni di Piancogno.

Tornai a Luine e il quadro finì di comporsi: l'asse Est-Ovest dal monte S. Glisente passa precisamente fra il Monticolo e il Castellino, tocca la roccia 14, e per il Castello di Gorzone e la Chiesa di S. Silvestro arriva al Monte Pora. Il monte Altissimo sovrasta a Nord la collina, ma non ho individuato il punto in cui i due assi si intersecano: visivamente potrebbe coincidere con la roccia 14, ma la bussola lo indica più a Ovest, e potrebbe forse coincidere con la profonda spaccatura del Dezzo. Il Sud sembra indicato dal Monte Rotondo. Nel vasto paesaggio che si dispiega da questo punto di osservazione si delinea lo spartiacque fra la Valcamonica e la Val Trompia, lungo il quale sono stati individuati i siti mesolitici d'alta quota studiati da Biagi. Tutte le montagne di cui ho parlato hanno evidenze di preciso impatto visivo.

Le incisioni della bassa Valcamonica risultano dunque collegate da una fitta rete di relazioni, fondate sulla osservazione del modificarsi dei punti da cui il sole sorge e tramonta lungo i crinali nelle diverse

stagioni: questa chiave di lettura mi permette infatti di proporre una interpretazione coerente di diverse tipologie di incisioni della collina.

Penso in particolare ai rettangoli: i lati lunghi registrano appunto, a mio avviso, l'insieme dei punti lungo i quali il sole sorge nelle diverse stagioni, e all'opposto quelli dove tramonta, mentre le linee interne sembrano segnare il suo percorso fra i due estremi. Il sorgere del sole in questa prima fase non è indicato da un punto, ma comprende tutto il settore dello spartiacque lungo il quale spunta nell'arco dell'anno, costituisce una specie di "fronte", e altrettanto avviene per il tramonto. Il segno "ad orecchio" nella parte alta del rettangolo suggerisce il ritorno del sole al punto di partenza dopo il tramonto, ed anticipa l'evoluzione per cui le linee interne dei rettangoli si arrotondano in vario modo, evidenziando l'arco descritto dal Sole nel suo moto apparente, fino a definirne la circolarità. Mi sembra concettualmente accettabile che a questo punto si sia arrivati a tentare il calcolo del tempo: questa potrebbe essere la funzione dei cerchi variamente ripartiti all'interno, che arrivano a somigliare in modo singolare al calendario Maia.

Simboli riferibili alle stesse tipologie ricorrono anche sulle statue stele: penso ai "tappeti", al "sole rettangolare", e in particolare al motivo a semiluna che segna l'arco sopracciliare. Mi sembra probabile rappresenti la volta celeste, pensata nella sua verticalità in relazione all'altezza del sole, e articolata fra i due estremi dell'alba e del tramonto, che si sono ormai definiti come punti; il filetto centrale potrebbe costituire il riferimento al punto di osservazione, rispetto al quale si definisce l'Est e l'Ovest. Questo passaggio rappresenterebbe un fondamentale progresso cognitivo, peraltro confermato dall'allineamento ortogonale del sito Anvoia. In una visione antropomorfa, il simbolo a semiluna rappresenta bene l'intelletto, e oltre alla divinità, potrebbe alludere anche alla classe sociale che detiene la conoscenza.

In questo contesto mi sembra sostenibile che la "rosa camuna" sia il risultato grafico e concettuale di osservazioni che si pongono alle radici della scienza, documentate a partire dalle forme rettangolari, e che si evolvono fino all'individuazione dei punti cardinali, intorno ai quali è costruito il simbolo. Le altre coppelle si confermerebbero in questo modo riferite a conoscenze astronomiche, come è già stato proposto, mentre la linea curva che le chiude rappresenta secondo me l'andamento variabile e ricorrente dei venti.

Per concludere, i risultati della mia ricerca collegano diverse tipologie di incisioni all'esigenza dell'uomo di marcare il territorio e di definirlo in

modo forte e riconoscibile, strutturandolo in modo da renderlo più facilmente difendibile. Questo bisogno dovette necessariamente esprimersi in modi diversi e portare a soluzioni diverse nelle varie età della preistoria, partendo dall'individuazione di elementi significativi nel paesaggio naturale nelle epoche più antiche, ma arrivando a collegare questi punti di riferimento a una complessa rete di conoscenze, con le quali molte incisioni hanno attinenza. Questo deve aver portato in epoca più tarda a strutturare il territorio in una rigida rete di controllo, con precisi punti di osservazione dai quali la vista spazia diagonalmente in profondità nella valle. La struttura del territorio sembra riferita alla forma rettangolare e ad assi perpendicolari ben prima dell'arrivo dei Romani in Valcamonica, i guerrieri a corpo quadrato dell'età del ferro potrebbero anzi rappresentare tribù come entità territoriali in lotta.

Questo bisogno, tanto forte da motivare per migliaia di anni una tale mole di osservazioni, può forse essere inizialmente collegato alla opportunità di valutare a fondo l'esposizione dei versanti. Forse a questo è semplicemente riconducibile anche la scelta, come luogo di insediamento, di un sito posto alla confluenza di altre vallate, e quindi ben soleggiato. Certo il fatto che la Valcamonica si pone a 45° di latitudine deve aver contribuito in qualche modo alla precisione delle osservazioni, che registrate e sovrapposte sulle rocce ci danno oggi la possibilità di spiegare in modo unitario diverse simbologie e la scelta persistente di alcune superfici e alcuni siti, funzionali alla rilevazione dei fenomeni e legati alla ritualità, alla conoscenza e alla sua trasmissione.

Ritengo che la chiave interpretativa da me proposta permetta di tenere distinto un primo livello di lettura, riferito a un patrimonio di conoscenze che accumulate nel tempo costituiscono un elemento di continuità fra le varie epoche, da un secondo livello, riferibile alle mitologie che su tali conoscenze si innestano - mitologie variabili in relazione agli eventi e all'evolversi delle mentalità e dei rapporti di forza all'interno dei gruppi umani e delle società. Altri livelli ancora, attinenti alla storia dell'espressività umana e allo sviluppo del pensiero, potranno ricevere nuovo impulso e alimento via via che le varie discipline della archeologia avranno la possibilità di concorrere a mettere concretamente in luce, e in modo organico, i vari aspetti di quella che potrebbe delinearsi come Civiltà di Vallecmonica.

PRODUCTION ET COMMERCE DU CUIVRE DU SUD MAROCAIN PENDANT LA PROTOHISTOIRE

LETAN Robert, Casablanca, Morocco

Les origines de la découverte du cuivre, sa production, sa métallurgie, son commerce sont principalement fixées autour du bassin méditerranéen. Contribuant de ce fait à l'idée qu'une extension de la civilisation s'est faite depuis le moyen orient vers le Nord.

On se rend compte que les lieux de production s'épuisant et probablement pour en rapprocher les consommateurs occidentaux, de nouveaux gisements furent exploités plus à l'Ouest. C'est ainsi que l'on sait que les peuples scandinaves, à l'âge du bronze, où ils excellèrent, venaient se ravitailler en cuivre sur le site d'Almería en Espagne du Sud et en étain, pour ainsi dire à leur porte, en Bretagne et dans les Iles Britanniques.

Mais il existait d'autres ressources dans le sud du Maroc et en Mauritanie et je voudrais démontrer que les Scandinaves vinrent s'y ravitailler entre -500 et +500 sur le fleuve Drâa qu'ils remontèrent jusqu'à la hauteur de Zagora, où convergeaient les lingots en provenance des gisements de l'Anti Atlas et de la Mauritanie. Comme ailleurs la monnaie d'échange fut l'ambre ce qui me semble expliquer son abondance dans les objets de parure féminine de la région.

On peut objecter que les Phéniciens et à leur suite les Carthaginois sont venus naviguer le long des côtes marocaines, encore que jusqu'à présent on n'ait pas trouvé leurs traces au delà des îles de Mogador au large d'Essaouira. Mais on sait aussi que s'ils ont pu connaître l'existence du cuivre de l'Anti Atlas ils n'avaient pas besoin d'alourdir leurs vaisseaux d'une matière qu'ils avaient chez eux en abondance. Par contre il est possible, mais pas démontré, qu'ils soient venus chercher l'or et l'argent.

Les scandinaves avaient de meilleures raisons, excellents navigateurs et découvreurs de terres nouvelles il n'y a aucune objection à une navigation plus lointaine que le détroit de Gibraltar. De toute façon on sait qu'à l'époque Viking ceux ci ont fait des incursions sur la côte méditerranéenne et sur le sanctuaire Almohade fortifiée de Tit, au Sud de la ville d'El Jadida.

Quand à leur présence sur le Drâa elle est attestée par des manuscrits anciens recueillis dans d'anciennes synagogues en 1930, qui parlent « des hommes rouges venus du cœur de la mer » qui entrèrent en conflit avec les communautés juives d'origine yéménites et avec Seita, une reine légendaire, apportèrent le christianisme, qui est attesté sur les sites miniers de l'Anti-Atlas.

Toute la vallée du Drâa est couverte de gravures rupestres, innombrables et finalement à cause de cela, peu exploitées par les trop rares chercheurs surtout des amateurs, qui n'ont fait que des relations localisées. Notre regretté ami André Simonneau a pu commencer un véritable atlas des sites rupestres (On peut regretter que les autorités marocaines de l'époque n'aient pas compris leur intérêt surtout maintenant où elles sont en voie de disparition en raison d'un pillage touristique qu'elles ne semblent pas réellement contrôler.) Pour ma part je n'ai pu me consacrer en cinq expéditions qu'au site de Mrimima et de l'Hamsaïlik. et au site d'Irherm.

En dehors des classifications habituelles qui se veulent trop précises pour un parcours de 10 millénaires je distingue trois étapes de civilisation : chasseurs prédateurs, chasse et domestication, sédentarisation agriculture. Ceci pour la plaine.

Mais parallèlement à cette dernière phase, la métallurgie du cuivre dans les montagnes donne naissance à un style bien particulier à ce que j'appelle la protométallurgie, couvrant en abondance tous les sites miniers anciens.

A ce stade les dessins ésotériques , symbolisme culturel , que l'on retrouve en plaine auprès des monuments mégalithiques, s'accompagnent de la description narrative de l'événement et de l'étranger. :Navires, armes de bronze ou personnages comme ceux du Yaggour.

A propos du bronze, il faut souligner que malgré leur abondante représentation, le Maroc n'a pas du tout recueilli de vestiges. Ce qui me fait dire qu'au Maroc il y a eu un âge du bronze sans bronze. L'arme dessinée est l'arme du client nordique qui devait, par prudence, éviter de le permettre à ses fournisseurs de métal.

On trouve également les préoccupations du lieu : animaux, outils agricoles ou miniers (Je signale la représentation fréquente de la pelle tractée) Et puis, le char. Ce célèbre char saharien, un peu mis à toutes les sauces qui dans ces montagnes n'est pas tracté et pour cause, car moyen de transport des mines au fleuve, il ne pouvait être qu'un petit engin léger tiré à bras, une brouette en somme, mais tout de même plus pratique que le transport à dos d'homme des lourds lingots.

Comme dans les autres sites proto-métallurgiques, en Chine, au Danemark, au Mont Bégo etc. on a de très nombreuses cupules. A Irherm carrefour de la route qui par Taliouine descendait au fleuve et qui pour cette raison me semble avoir été le grand centre économique culturel des mineurs métallurgistes, les cupules sont très nombreuses et si elles sont parfois isolées au milieu d'autres gravures il y a une table qui en regroupe près d'un millier. Compte tenu de l'universalité de ce culte il mériterait une attention particulière . Mais peut être est ce déjà fait. ?

Naturellement si on trouve dessinées les armes des nordiques il ne faut pas s'étonner de voir représentés les navires qui les amenaient de si loin. Certes d'une manière fort simplifiée mais fort proche dans leur style à ce que l'on peut encore voir sur des roches de Scandinavie.

Mais avant cela ils avaient sans doute amené leurs cultes primitifs. Les monuments mégalithiques sont fort nombreux le long de la vallée du Drâa, beaucoup plus nombreux que ce qui en reste au Danemark ou en Suède, parce que la désertification a permis leur conservation. En raison de bien des similitudes, on peut bien croire que cette civilisation mégalithique a effectivement été apportée par les gens du Nord.

Ceci dit, il me semble qu'il faut distinguer entre un mégalithisme cultuel funéraire toujours en élévation (cairns, tumulus) et un mégalithisme cultuel utilitaire toujours à plat : (croissants plats, fusiformes, cercles, alignements, pierres levées) qui permettaient les observations cosmiques, notamment les équinoxes, nécessaires à la détermination des périodes des travaux agricoles : labours, semailles, récoltes. Naissance par voie de conséquence d'une classe sociale particulière le prêtre, celui qui savait parler aux dieux et qui transmettait leurs ordres. Et il ne faut pas s'étonner de la persistance de ces anciens cultes agraires dans les populations montagnardes, il est encore courant que les grandes périodes agricoles soient ordonnées par l'imam de la mosquée et les rites de fécondité sont encore liés à certains monuments comme à ce bétyle dressé devant la zaouia de Mrimima.

On peut constater la similitude des monuments du Sud Marocain avec ce qu'il en reste en Europe du Nord. Beaucoup de choses ont déjà été dites sur le mégalithisme qui portent à imaginer une sorte de révélation spontanée dans tous les lieux où il s'est manifesté. Je crois pour ma part que comme tout grand courant religieux il a été apporté de proche en proche et j'imagine que venant chercher le métal les Scandinaves ont amené avec eux leur propre culture. C'est un lieu commun de dire que les anciens cultes n'ont pas disparus avec les « révélation » suivantes qui les ont assimilés plutôt qu'interdits.

Cette persistance de cultes anciens est évidente en pays berbère et s'accompagne d'ailleurs, de la persistance dans la fabrication des objets usuels : outils, poteries, récipients culinaires, etc. Mais surtout un art décoratif dans la bijouterie féminine qui m'a fait dire que les bijoux exposés dans les vitrines du musée royal de Copenhague sont encore portés par les « Fiancées d'Imilchil ».

Mais il y a aussi cet outil manuel de broyage que les danois appellent « pierre de poche » découvert dans les stériles de l'ancienne mine de cuivre de Tazalath et aussi ce four exposé à Copenhague trouvé en de nombreux exemplaires au Jutland où sa dernière utilisation connue était la fonte du minerai de fer, et qui continue à être construit tout à fait identiquement, dans les montagnes de l'Anti Atlas pour... faire cuire les moutons. Survivance d'un procédé où le four vidé de son minerai était ainsi utilisé.

On m'objectera que les fours du Jutland étaient faits pour le minerai de fer. Sans doute ! mais pourquoi n'aurait on pas utilisé le même procédé technique pour le cuivre avant le fer ? Et puis il y a ce lingot de cuivre découvert en Bretagne qui a exactement la forme de ces fours de fusion.

A Irherm il y a une « page d'écriture » à qui je récuse le titre donné généralement de lybique. Il est agaçant de toujours vouloir que tout nous soit venu de l'Est et je pourrais soulever l'hypothèse que compte tenu des nombreuses correspondance des signes de cette écriture, avec les « runes » scandinaves, on pourrait imaginer qu'au contraire cette écriture, qui a trouvé son aboutissement dans les « tiffinagh », nous est venu du nord.

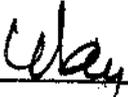
Le christianisme, amené par les derniers navigateurs, est attesté assez fréquemment par diverses croix, chrismes et autres symboles. Simmoneau a consacré une étude à l'ichthyologie chrétienne gravée sur les sites rupestres.

Puis l'Islam fait son apparition avec la conquête arabe dont le premier chef Ukba ibn Nafi, sans doute informé des richesses de la vallée du Drâa n'hésita pas à faire y faire une reconnaissance, laissant sur place les juifs yéménites qui l'avaient accompagné et a qui justement les arabes, qui y répugnaient, laissaient le soin de la forge.

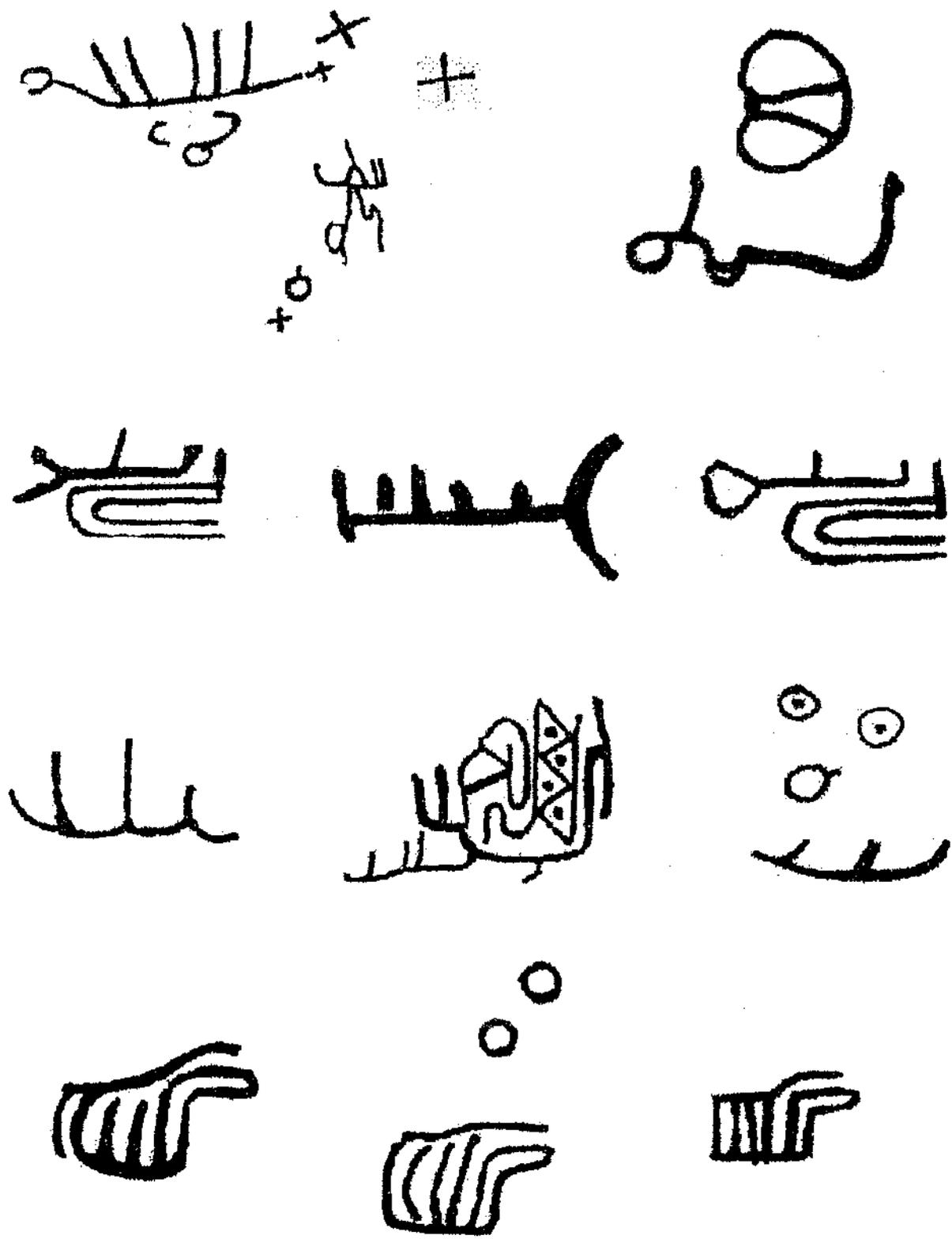
Mais là commence l'histoire écrite.

Casablanca 21 août 1999

Robert Letan

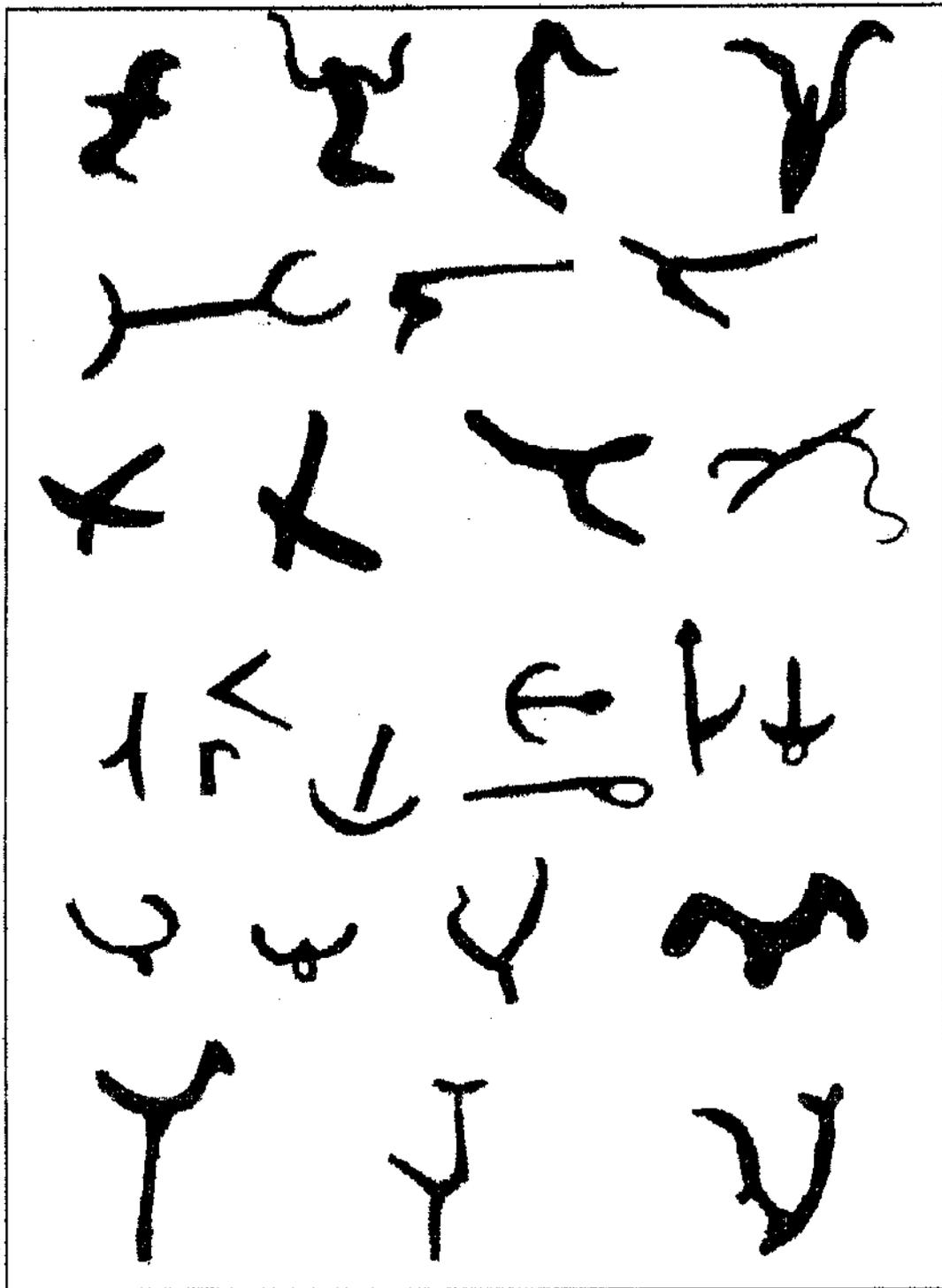


METALLURGIE DU CUIVRE ET MEGALITHES DU SUD MAROCAIN.
 Probabilités d'un commerce du cuivre par les scandinaves dans la vallée de l'Oued DRAA



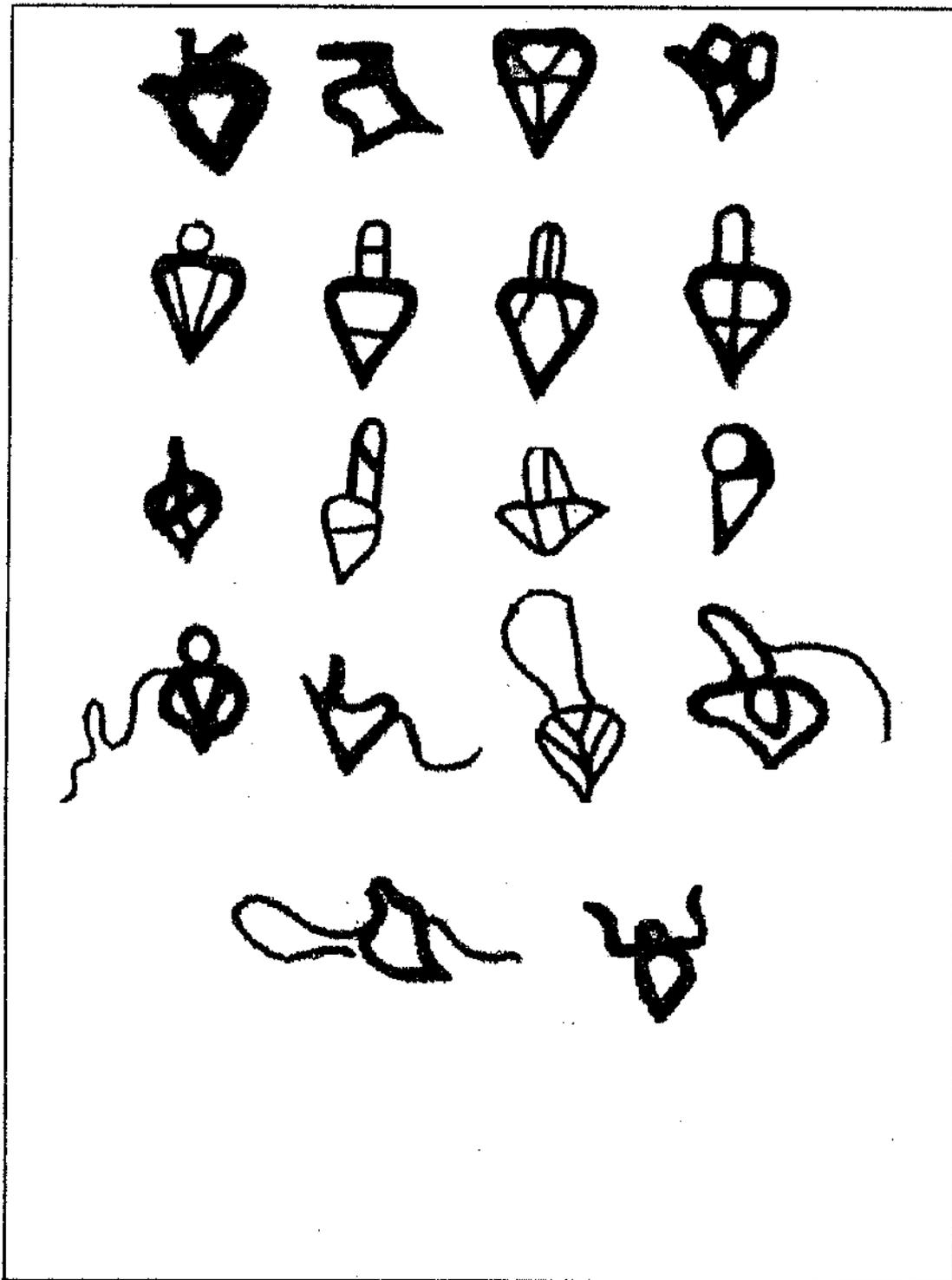
Représentations de navires à Mrimima et Irherm

On remarquera la similitude des représentations du bas de page avec la gravure Viking du IX siècle de Gotland déposée au musée de Stockholm et qui figure sur la couverture de l'ouvrage de Monsieur Régis Boyer « Les Vikings » Plon éditeur.



MRIMIMA

Outils agricoles et de labourage



MRIMMA
Bêches tractées



IRHERM. Alt Illeguente. Escritura berbere.

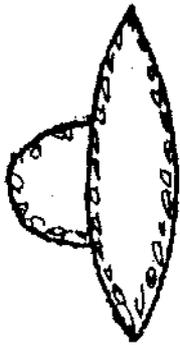


Fig. 1 Fusiforme

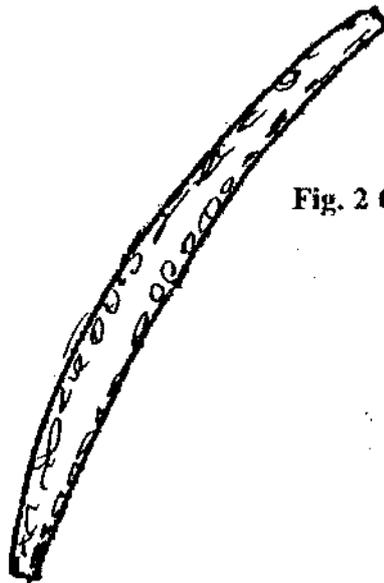


Fig. 2 Croissant



Fig. 3 Tumulus

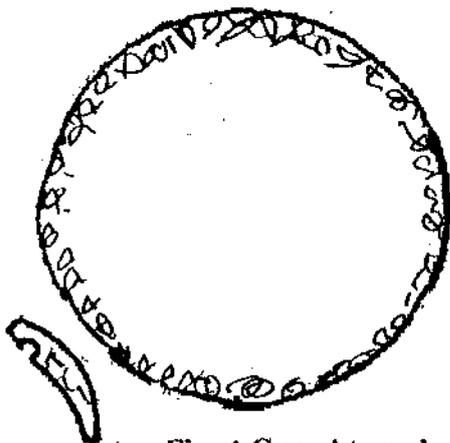
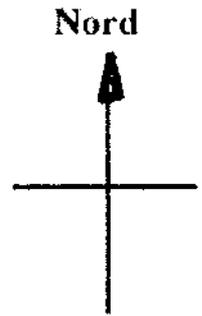


Fig. 4 Grand tumulus plat Hauteur 1.5m



Fig. 5 Croissant lunaire



Fig. 6 Croissant avec tumulus

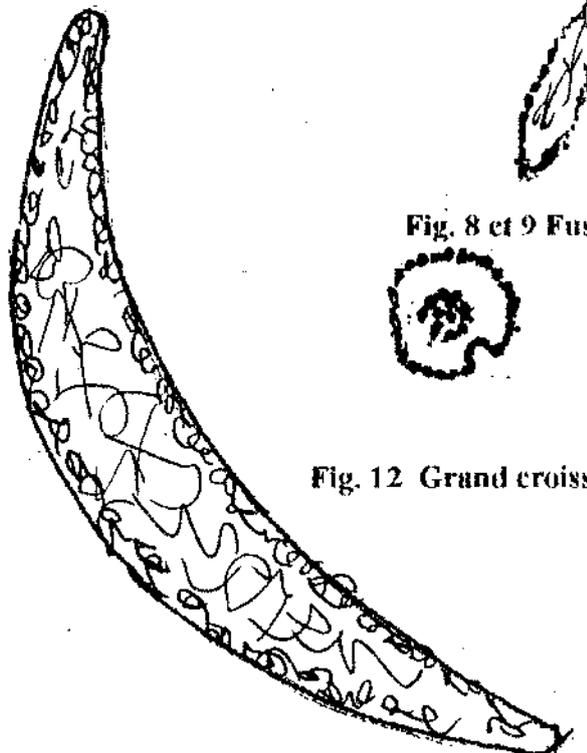


Fig. 8 et 9 Fusiforme et tumulus



Fig. 12 Tumulus

Fig. 12 Grand croissant plat

LA VITA DELL'UOMO PREISTORICO ATTRAVERSO LE IMMAGINI DEL SUO HABITAT

MARASCHINI Valeria, Taranto, Italy

KEYWORDS: *Salentum, Apulia, Neolitico, Grotta, Pittura*

1.1. Introduzione

Porto Badisco, Otranto, Lecce: aspetti geologici e morfologici del *Salentum* in *Apulia*

Il *Salentum*, in *Apulia*, si è rivelato, nelle ultime scoperte, che risalgono agli anni Settanta di questo secolo, una importantissima regione italiana, dal punto di vista archeologico ed artistico.¹ Le grotte di Porto Badisco, nella Baia di Otranto, recano chiare tracce dell'uomo neolitico in *Apulia*, sulla costa Adriatica del Salento Meridionale; nel Nord, nella depressione della Cupa, posta nell'istmo salentino, Arnesano, a sua volta, si qualifica come insediamento della stessa facies culturale.²

Le grotte di Porto Badisco sono di origine carsica e provengono dalle formazioni dei calcareniti, detti 'di Porto Badisco', di epoca oligocenica.³



Foto 01⁴: Otranto, Porto Badisco, Stalattiti e Stalagmiti

¹ Ciacceri 1928, IV, 106-107; Lo Porto 1970, 639s; Lo Porto 1972, 357s; Maraschini 1999a; Maraschini 1999b; Maraschini 1999c; Maraschini 1999d.

² Lo Porto 1972, 357-372; Novembre 1972, 327; Radmilli 1974, 385; Graziosi 1973, 111-114; Cremonesi 1979, 117; Maraschini 1999a; Maraschini 1999c; Maraschini 1999d.

³ Palmentola 1987-1988, 16ss; Ciaranfi, Pieri e Ricchetti 1988, 449-452.

⁴ Le foto provengono dall'Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica della Puglia. Il Capo di Istituto, Dr. G. Andreassi ne ha autorizzato la pubblicazione.

1.2 Localizzazione geografica del sito di Porto Badisco, la Grotta dei Cervi.

Porto Badisco si situa a, circa, dieci chilometri a sud di Otranto e trentacinque a sud-est di Lecce, sul mare Adriatico; di fronte, al di là dello stretto di Otranto, ad ottanta chilometri ad est, si trova Valona, porto dei Balcani. La Grotta dei Cervi rinvenuta, circa un trentennio fa, a cinque chilometri da Otranto, amplia il quadro delle conoscenze archeologiche preistoriche della regione salentina, in cui dall'inizio del Novecento, si conosceva l'esistenza della grotta Romanelli e Zinzulusa, studiate per gli aspetti di facies paleolitica e mesolitica. La caverna dei Cervi, di facies neo-eneolitica, riveste notevole importanza, per la preistoria europea e mediterranea, dal punto di vista speleologico e archeologico. Infatti, sulle pareti di, almeno, tre delle sue numerose propaggini, a forma di lungo corridoio, si possono ammirare composizioni pittoriche in tre colori base, nero, bruno, rosso, con scene di genere, correlate alla vita dell'uomo preistorico.⁵



Foto 02: Otranto, Porto Badisco, la Grotta dei Cervi, scena di caccia

⁵ Peroni 1967, 130; Documenti dell'A.S. (Sopr. Arch. Puglia, Taranto, sito Otranto); Lo Porto 1970, 639; Graziosi 1973, 47, 56-57, 73-78, 136; Palma di Censola 1979, 21; Cremonesi 1979, 103; Michaelides, Wilkinson, 1992, 20-21.

1.3 La Grotta dei Cervi: le pitture e la ceramica

Le interessantissime pitture della Grotta dei Cervi sono stilizzate ed in esse, è prevalente il soggetto dell'individuo, rappresentato da solo, o in gruppo, intento in attività di caccia. Di fronte alle immagini principali, dipinte sulle pareti, in prossimità di piccole fosse di deposizione, si sono rinvenuti, vasi d'impasto, posti, sembrerebbe, a mo' di offerte all'interno di esse. La ceramica è del tipo Serra d'Alto o Piano Conte, ed indica, quindi, un periodo d'uso delle grotte, per scopi espressamente culturali, presumibilmente, nell'ambito del neolitico ed eneolitico.⁶



Foto 03: Otranto, Porto Badisco, la Grotta dei Cervi, impronte umane.

⁶ Graziosi 1972, 15-26; Graziosi 1973, 82, 136; Radmilli 1974, 307s; Cremonesi 1979, 119-120.

2.0 Conclusione

Analisi delle pitture e loro interpretazione: la dimensione mistica della vita dei neolitici

Le immagini, dipinte sulle pareti della Grotta dei Cervi, sono, in sequenza, la rappresentazione stilizzata di individui e di cervidi, durante lo svolgersi dell'attività venatoria. A partire dal Paleolitico, il tema della caccia è stato centrale nella documentazione iconografica della vita umana, in quanto, strettamente, connesso all'approvvigionamento del cibo, necessario alla sopravvivenza. In questo periodo, tale tema, fu sviluppato attraverso immagini realistiche e artisticamente plastiche; invece, nel neolitico, lo stesso tema assume connotazioni astratte, in direzione simbolica. Il simbolismo delle pitture rupestri, di tale tipo, denuncia il profondo senso mistico, immanente nella vita, dell'uomo neolitico; esso promana, come consapevolezza dell'io nel suo essere e nel suo divenire nel sociale, dalle composizioni pittoriche cruciformi e stellari, da cui si evince, chiaramente, il senso di una vita vissuta in gruppi stanziali, con esperienze associative di vario genere, legate, in *primis*, agli strumenti di produzione ed agli oggetti di consumo.⁷



Foto 04: Otranto, Porto Badisco, la Grotta dei Cervi, gruppi e singoli.

⁷ Peroni 1967, 75; Graziosi 1972, 24; Graziosi 1973, 140-141; Radmilli 1974, 390ss; Cremonesi 1979, 120-121; Peroni 1984, 325-326.

2.1 Dalle immagini della Grotta dei Cervi, a Porto Badisco, all'interpretazione culturale del mondo preistorico nel Mediterraneo.

Le immagini dipinte della grotta, in esame, rivelano strette assonanze col mondo iberico e balcanico; esse, culturalmente, si situano nel momento di passaggio, all'interno del mesolitico, iniziato alla fine del romaneliano; ciò si evince, dalla lettura delle 'Veneri' di Parabita, che inserite, paleontologicamente, nel mesolitico salentino, ed, iconograficamente nel gravettiano centro-europeo, denunciano, però, nella loro realizzazione stilistica, una visione artistica, sommamente, unitaria; e, quindi, l'appartenenza ad una sfera di interessi culturali policentrici, in direzione mediterranea, all'interno di una economia, di tipo agricolo peninsulare. Il trapasso dal nomadismo, ad economia pastorale di altura, durante il mesolitico, alle attività stanziali di pianura, nel neolitico antico, determinerà nel neolitico finale e, poi, durante l'età dei metalli, in maniera più marcata, la precisazione dei mestieri di taglio artigianale. Quello del figulo, ad esempio, si perfezionerà, successivamente, in senso semindustriale, denunciando un concetto di produttività, che in età storica, sarà volta allo scambio ed alla commercializzazione, a scopo promonetale ed in seguito, monetale.⁸

Bibliografia

CIACERI E.

1929 *Storia della Magna Grecia*, vol. 4, pp. 82-112.

CIARANFI N. et al.

1988 *Mem soc geol it.*, Firenze (Dipartimento di Geologia e Geofisica dell'Università di Bari), pp. 449-460.

COLAMONICO C. et al.

1956 *Storia Salentina*, vol. 1, pp. 2-19.

CREMONESI G. et al.

1979 *Civiltà e Culture in Puglia*, Milano (Electa), pp. 94-127.

DELL'ANNA A. et al.

1987 *Salento porta d'Italia*, Atti del Conv. Intern., Lecce 27-30/11/1987, pp. 47-54.

GENIOLA A. et al.

1979 *Civiltà e culture in Puglia*, Milano (Electa), pp. 52-93.

GRAZIOSI P. et al.

1972 *Atti della XIV Riun. Sc.*, 13-16 ottobre 1970, pp. 15-26.

1973 *L'arte dei popoli cacciatori*, Firenze (Sansoni).

GRIFONI et al.

1976 *Il Museo nazionale "D Ridola" di Matera*, Meta, Matera (Soprintendenza archeologica della Basilicata).

GUZZO P. et al.

1996 *Studi in onore di Ettore Lepore*, vol. 2, Napoli (Luciano Editore), pp. 307-311.

LO PORTO F.

1970 *EAA, Supp.*, Porto Badisco, pp. 639-640.

LO PORTO F. et al.

1972 *Riv. Sc. Pr.*, vol. 28, pp. 357-372.

MARASCHINI V. et al.

1999a *Il Museo Paleolitico di Isernia la Pineta*, Convegno intern., Isernia, 26 aprile e 1 maggio, Abstracts book, in corso di pubblicazione

1999b *2nd International Congress on "Science and Technology for the safeguard of cultural Heritage in the Mediterranean basin"*, Paris, 5-9 July, Abstracts book, C22, p. 247.

1999c *2nd International Congress on "Science and Technology for the safeguard of cultural Heritage*

⁸ Peroni 1967, 35, 40-46, 68-77; Graziosi 1973, 168ss, particolarmente 176-177; Radmilli 1974, 230-234; Grifoni 1976, 20, 25; Palma di Cesnola 1979, 51; Peroni 1984, 319ss; Dell'Anna 1986, 47s; Guzzo 1996, 307-311; Maraschini 1999b; Maraschini 1999c; Maraschini 1999d.

- in the Mediterranean basin*", Paris, Atti in corso di pubblicazione.
- 1999d *5th Annual Meeting EAA*, Bournemouth, United Kingdom, 14th-19th September, Abstracts book in corso di pubblicazione.
- MICHAELIDES D. et al.
- 1992 *Excavations at Otranto*, Br. Sch. at Rome e Dip Sc Ant Università Lecce, Galatina (Congedo), pp. 15-23.
- NOVEMBRE et al.
- 1972 *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Lecce*, pp. 311-355.
- PALMA DI CESNOLA A. et al.
- 1979 *Civiltà e culture in Puglia*, Milano (Electa), pp. 21-30.
- PALMENTOLA G et al.
- 1989 *Atti del Convegno sulle conoscenze geologiche del territorio salentino*, Lecce, pp. 7-29.
- PERONI R.
- 1967 *Archeologia della Puglia preistorica*, Roma (De Luca).
- PERONI R. et al.
- 1984 *Nuove ricerche sulla protostoria della Sibaritide*, Roma (Palaeani), pp. 319-322.
- RADMILLI A. M.
- 1974 *Popoli e Civiltà dell'Italia Antica*, vol. 1, Roma (Biblioteca di Storia Patria).

LA MANO SULLA PIETRA FILOSOFIA DELLE IMMAGINI E ARTE RUPESTRE

MESCHIARI Matteo, Modena, Italy

Tagliare o dipingere una immagine è situarla in un luogo concreto, al quale talvolta la legano delle relazioni culturalmente codificate. Ma soprattutto, è fare di essa, nel suo essere profondo, un luogo unico, centro di uno spazio di realizzazione e di presenza. Forse si troverebbe qui, in ultima analisi, la definizione più universale dell'«arte», analoga a quella che si potrebbe dare della poesia. Lo suggerisce lo studio delle pitture rupestri arcaiche, per il modo con cui esse costituiscono il loro proprio spazio mitico.

Paul Zumthor, *La misura del mondo*.¹

1. Nell'aprile di quest'anno è uscita la traduzione italiana di *Philosophie des images* del filosofo francese Jean-Jacques Wunenburger.² Il testo, del 1997, è animato da una convinzione precisa, e cioè che l'immagine, con la sua natura complessa e onnipresente nella vita dell'uomo, merita una «riconquista filosofica»³, e che il compito specifico dell'approccio filosofico sta «nel determinare la natura e la funzione delle immagini, nell'esporre i presupposti e le implicazioni delle teorie sviluppate in proposito, nell'interrogarsi sui valori e i significati di tali rappresentazioni».⁴ In altre parole, «l'immagine è inseparabile da valutazioni di carattere metafisico, epistemologico, estetico ed etico».⁵ Se allora si vuole procedere a una decifrazione delle immagini dell'arte rupestre, non è inutile inquadrare lo sforzo in una problematica più ampia, in una prospettiva che proprio la filosofia più recente ha saputo illustrare in tutta la sua complessità plurale. Il vantaggio di un approccio filosofico è infatti duplice: da un lato, prima di procedere ad ogni analisi di tipo semiologico e di contenuto, l'immagine è ricollocata in un contesto antropologico, e cioè è osservata alla luce delle motivazioni e delle dinamiche profonde che la producono; dall'altro, conoscere il funzionamento stratificato dell'immagine significa impostare in modo corretto i principi che serviranno poi alla sua interpretazione.⁶ In entrambi i casi, dunque, lo sguardo filosofico ci chiede di partire dalla base, perché a monte di ogni significato particolare c'è un interrogativo che noi moderni condividiamo in modo identico con l'uomo di 40.000 anni fa.

2. L'immagine è «una rappresentazione concreta, sensibile di un oggetto, materiale o concettuale, presente o assente dal punto di vista percettivo, e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare a tutti gli effetti e consentirne così il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero».⁷ Ma la natura dell'immagine è ambigua, perché da un lato si distingue dalle cose reali che rappresenta, e dal lato opposto si distingue dal concetto mentale che è in grado di veicolare. In altre parole, l'immagine si colloca a mezza via tra il concreto e l'astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l'intelligibile. Questa sua ambivalenza, che ne rende così difficile lo studio, è però fonte di ricchezza, perché un'immagine non è mai solo la rappresentazione di una cosa o di un'idea, qualcosa di fisso e definitivo, ma è veicolo per esplorare significati potenziali, è uno spazio fecondo che non solo nasce da un pensiero, ma è anche in grado di produrne.

Per chiarire tutto questo vorrei proporre subito due esercizi di lettura. Per il primo prendo uno dei bisonti della grotta di Niaux, in Ariège (fig. 1) e faccio alcune considerazioni. Il disegno di insieme come alcuni dettagli, ad esempio la cura anatomica degli zoccoli, l'orientamento delle setole, la prospettiva delle zampe, ci fa dire che l'immagine che abbiamo davanti è realistica, o quanto meno che intrattiene con la realtà, col bisonte reale, un rapporto

preciso e diretto.^{viii} Tuttavia possiamo anche dire che nonostante la ricchezza e l'esattezza dei particolari l'immagine semplifica notevolmente la realtà. Molti dati della percezione reale come il colore, le sfumature del pelo, le ombre, il volume e le striature dei fasci muscolari e altri mille dettagli sono andati perduti, tralasciati deliberatamente a vantaggio di un compendio della realtà. Ora, non vi è dubbio che l'uomo del Paleolitico fosse portato a credere che esisteva un legame intimo se non addirittura un'identità totale tra bisonte reale e immagine del bisonte. In una dimensione sacrale dell'arte la cosa non può stupire. Ma la credenza non è la *percezione*, e a livello di percezione nemmeno l'uomo del Paleolitico poteva illudersi che un bisonte e il disegno di un bisonte appartenessero alla stessa categoria di fenomeni. In altre parole, l'oggetto e la sua immagine possono essere fideisticamente la stessa cosa, ma bisogna ammettere che lo sono secondo piani differenti della realtà. È esattamente in questo senso che l'immagine, che da un lato è caratterizzata da un *deficit* di informazione rispetto alla realtà, dall'altro è portatrice di un *surplus*, di un significato potenziale che inizialmente sfugge alla coscienza.^{ix}

Prima di trarne alcune conclusioni di massima prendo un esempio più complesso, questa volta dalla grotta Chauvet, nell'Ardèche. È il pannello dei rinoceronti in prospettiva (fig. 2). Qui l'immagine non è nata come la vediamo, perché da un'analisi più attenta possiamo notare che i rinoceronti non sono stati dipinti tutti nello stesso momento.^x In altre parole c'è una stratigrafia, una diacronia piuttosto complessa che ha visto un'immagine iniziale complicarsi e strutturarsi fino al risultato che ci è dato osservare. L'immagine, cioè, è nata per fasi successive, e solo a un certo punto è arrivata a saturazione. È evidente che per chi l'ha dipinta, fosse un solo uomo o più uomini in momenti diversi, l'immagine è cresciuta nel tempo e nello spazio, e cioè il significato iniziale, qualunque esso fosse, è mutato di volta in volta, complicandosi, caricandosi di un valore proprio, ricercato, voluto, ma anche di una dimensione che non poteva essere prevista interamente prima che l'immagine si fissasse in forma definitiva e diventasse spettacolo.

3. Quello che noi, noi spettatori dell'arte preistorica, possiamo osservare, è che qualunque sia stato l'intento dell'artefice, qualunque fosse il significato a monte che egli, o essi, vollero dare all'immagine, era in ogni caso un significato che non poteva coincidere completamente col lavoro concluso, perché l'immagine, nel caso del bisonte di Niaux, era il bisonte ma era anche qualcos'altro, e nel caso dei rinoceronti di Chauvet era i rinoceronti ma era anche il tempo e lo spazio tra un rinoceronte e l'altro. Perché c'era voluto del tempo per fare quell'immagine complessa, e poi, una volta finita, il tempo interno a quell'immagine era diverso? Perché queste asimmetrie tra la mia esperienza fisica e spirituale e questo riassunto dell'esperienza che vorrebbe essere il disegno? In altre parole, l'immagine fissava un'idea, una visione, una concezione anche, ma allo stesso tempo si presentava per la sua stessa natura ambivalente con qualcosa in più, un di più 'indesiderato', per così dire, che doveva stimolare dubbio, curiosità, riflessione.^{xi}

Ad esempio, perché il bisonte disegnato non è proprio il bisonte che posso toccare e mangiare? Perché i rinoceronti sono diventati un branco, quando so bene che non vanno in branco così come li ho disegnati? Perché posso disegnare cose che ho visto ma anche cose che non ho visto? Perché posso forzare la realtà della percezione e organizzarla in modo nuovo? Perché posso fare ordine nel disordine? Questo era magari l'inizio, ma su quelle immagini la mente poteva esercitarsi, poteva cercare piste diverse da quelle consuete, a partire da spunti impreveduti, e quelle immagini erano il terreno dove una nuova concettualità poteva emergere alla coscienza. Infatti l'immagine è il luogo dove riconosco il bisonte, ma dove posso intuire anche l'essenza del bisonte; è il luogo dove devo semplificare la realtà per renderla rappresentabile, ma dove la semplificazione innesca altri meccanismi, che spinti più in là portano poi a cose come la stilizzazione, lo slittamento simbolico e l'astrazione.^{xii}

l'immagine, infine, è il luogo dove posso conoscere il reale, ma dove posso anche dissolverlo nell'irreale, nel fantastico, nell'anormale, basta disegnare un bisonte dentro l'altro, basta rendere il suo corpo trasparente, basta intrecciarlo ad altri animali, mescolandone le linee e i volumi.

4. Intorno a 40.000 anni fa l'uomo ha cominciato a produrre immagini, e questo ha cambiato definitivamente il suo modo di pensare.^{xiii} Per la prima volta, cioè, non doveva risolvere problemi solo pratici, ma poteva sperimentare, di fronte alle stesse immagini che aveva prodotto, dei modi diversi di usare il cervello. Ora poteva farsi domande meno contingenti, e poteva rispondere a problemi che per la prima volta nella sua esperienza erano problemi squisitamente formali. Certamente non vi applicava il registro logico che contraddistingue l'uomo moderno, ma le immagini che produceva lo stimolavano ad affrontare questioni *in secondo grado*, che sono poi le stesse che in epoca storica hanno formato i primi paesaggi filosofici. Per questo, volendo decifrare le immagini dell'arte rupestre, si possono elaborare varie teorie interpretative, spingendo molto in là il nostro desiderio soggettivo di comprendere, sovrapponendolo a volte a espressioni formali che sono destinate a restare senza spiegazione. Non è chiaro fino a che punto si siano smarriti per sempre gli strumenti per capire il significato di Lascaux e di Altamira, ma è certo che se i contenuti ci sfuggono non ci sfuggono le tracce di qualcosa che è importante almeno quanto i contenuti. L'arte rupestre, con la sua complessità di strati e figurazioni, ci mette di fronte alla prima istantanea di un pensiero in evoluzione, a una fase alta di quel «tragitto antropologico» che va dal biologico al concettuale,^{xiv} e in definitiva, restando laconica sui significati, l'arte rupestre ci dice dove e come poterono svilupparsi i primi processi cognitivi dell'*Homo sapiens*.

5. Vorrei allora concludere con un'immagine che non è un esempio ma è solo un'immagine. È l'immagine che da il titolo a questo contributo e che può darci un'idea di quali tasti fondamentali si possono toccare studiando l'arte rupestre attraverso la prospettiva della filosofia delle immagini. La mano sulla pietra è quella che ha lasciato un'impronta in positivo o in negativo in molti siti di arte rupestre. Quell'impronta era l'impronta di qualcuno, un uomo, o un ragazzo, che aveva spalmato del colore sul palmo o che l'aveva soffiato sul dorso della sua mano. Quella era la sua mano, ma quando la staccò dalla roccia lasciò un'altra mano lassù, qualcosa capace di restare anche se lui andava via. Era la sua mano, ma era anche qualcos'altro, magari un suo doppio, o magari uno specchio, un luogo in cui poteva guardare un riflesso e riflettere, un punto oltre il suo corpo per poter dire "sono io".

Centre Gaston Bachelard
Université de Bourgogne
Dijon, maggio 1999.

Note

ⁱ ZUMTHOR 1995, p. 337.

ⁱⁱ WUNENBURGER 1999.

ⁱⁱⁱ Ivi, p. XII.

^{iv} Ivi, pp. XII-XIII.

^v Ivi, p. XIII.

^{vi} L'analisi filosofica dell'arte rupestre è una pista di ricerca ancora imbattuta (cfr. MESCHIARI 1997 e 1998), anche se non sono mancati specialisti che hanno compreso perfettamente la portata filosofica degli studi

paletnologici (cfr. GRAZIOSI 1987, LEROI-GOURHAN 1964a, 1964b e 1965, ANATI 1988, 1994 e 1995). La filosofia delle immagini, in ogni caso, come la filosofia dello spazio, sembra offrire per la prima volta una base analitica solida, al riparo da ogni facile interpretazione soggettiva, nel complesso problema della decifrazione dei contenuti dell'arte rupestre. L'immagine, l'immagine come spazializzazione di un'idea, lo spazio concreto come luogo dell'immagine sono entità complesse, bifronti, termini medi tra il soggetto e l'oggetto. Eppure, studiando le evidenze oggettive delle immagini dell'arte rupestre, e cioè il loro modo di collocarsi nello spazio, di essere spazio, di rappresentare lo spazio, si riporta il problema della decifrazione ai suoi termini basilari, essenziali, restando ancorati a osservazioni di tipo fenomenologico. Prima di parlare di una filosofia dello spazio, infatti, è possibile parlare di una sua 'filologia'. Utili in questo senso le ricerche di MERLEAU-PONTY 1945, 1964a e 1964b, DAGOGNET 1975, 1977 e 1984, DURAND 1963, 1993 e 1994, WUNENBURGER 1995a, 1995b e 1999.

^{vii} WUNENBURGER 1999, p. 5.

^{viii} Cfr. GRAZIOSI 1987, pp. 188-89.

^{ix} Cfr. Ivi, pp. 278-79: «La forma simbolica si distingue dai segnali e dai segni in quanto il significato semiotico vi risulta raddoppiato da un sovraccarico di senso che non dipende più da un semplice codice», e inoltre, p. 271: «La densità intellettuale di un'immagine è tale proprio perché deve misurarsi su un doppio fronte, deve cioè rispondere contemporaneamente a esigenze denotative, di semplice rinvio a un referente indicatore di un significato purchessia (*Bedeutung*), e ad ambizioni connotative, commisurate con la profondità del senso (*Sinn*) per il soggetto».

^x Mi riferisco alla prima analisi diretta del soggetto in CLOTTE 1998, pp. 424-27, in cui si stabilisce che: «Ces diverses phases ont dû être réalisées assez rapidement, qu'elles résultent d'une conception d'ensemble - on aurait d'emblée voulu créer un troupeau de rhinocéros - ou d'ajouts successifs». Nell'uno e nell'altro caso, aggiungo io, la diacronia che ha portato all'immagine d'insieme è una diacronia 'progressiva', cioè una diacronia che segue una propria logica di accumulazione: non si tratta di una mera sovrapposizione di immagini, ma di una ripetizione di contorni, un'anafora di linee che non ha solo a che fare col numero dei soggetti e con l'effetto di prospettiva e/o movimento ricercati. La somiglianza morfologica potrebbe far pensare alla moltiplicazione dello stesso animale, e infatti Clottes, p. 427, ammette che si possa trattare tra le varie ipotesi della giustapposizione della «position d'un animal à diverses étapes de sa marche». A noi interessa comunque notare che l'immagine nel complesso è ambigua, e i nostri dubbi di interpretazione derivano da fattori *oggettivi* della percezione-recezione della scena che contrastano con la nostra conoscenza percettiva della realtà, fattori presenti ora come allora, e carichi di una fecondità potenziale anche per l'osservatore del Paleolitico.

^{xi} Un effetto 'indesiderato', contingente, ma ricco di spunti, è ben illustrato nella citata analisi di Clottes sui rinoceronti, pp. 426-27: «Les cornes sont en perspective décroissante, celles du premier plan de plus grande taille que les plus éloignées. C'est la véritable perspective, telle qu'elle fut redécouverte par les maîtres de la Renaissance italienne au XVe siècle de notre ère. En revanche, par nécessité, les lignes de dos des deux animaux en avant du [rhinocéros n.] 12 n'ont pu être dessinées - sans quoi 12 aurait disparu -, et celles des animaux derrière lui esquissent paradoxalement des animaux de plus grande taille, alors que la perspective vraie voudrait qu'ils fussent plus petits». Questo incrocio non ricercato tra 'vera' e 'falsa' prospettiva, dovuto ai limiti che un'unica superficie spaziale impone al trattamento pittorico di un soggetto ben definito, è esemplare per mettere in evidenza come da una rappresentazione 'realistica' dello spazio si può passare accidentalmente a una rappresentazione ambigua e fantastica dei volumi e della realtà. Tutto questo poteva lasciare insensibile un uomo di 40.000 anni fa, dotato biologicamente delle nostre stesse strutture percettive, capace come noi di fare una netta distinzione intellettuale tra visibile e invisibile, tra naturale e soprannaturale? Quali riflessioni e quali *réveries* sono potute nascere, imprevedute, dalla scena dei rinoceronti che aveva davanti agli occhi?

^{xii} Cfr. ANATI 1988.

^{xiii} Che l'immagine faccia parte a pieno titolo di numerosi processi cognitivi dell'uomo è cosa comunemente accettata. La comparsa dell'immagine nell'esperienza percettiva e speculativa dell'*Homo sapiens* deve allora aver rappresentato una rivoluzione senza precedenti. La natura stessa dell'immagine, con la sua ricchezza semantica e ontologica, ha alimentato da quel momento cruciale in poi tutto lo sviluppo intellettuale umano, senza mai esaurirsi, rappresentando idee e generandone di nuove, aiutando la mente a esperienze sempre più complesse: «Pensare qualcosa in immagine consiste nel tesserne delle variazioni di profilo, che permettono di moltiplicare le prospettive, a differenza dalla percezione, che individua l'oggetto da un unico punto di vista. Per questa via, l'immaginario si conferma come un serbatoio di libere rappresentazioni, in grado di arricchire la percezione su scala multidimensionale», WUNENBURGER 1999, p. 117.

^{xiv} Cfr. WUNENBURGER 1999, p. 93.

Bibliografia

ANATI E.

- 1988 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano (Jaca Book).
 1994 *Arte rupestre: il linguaggio dei primordi*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
 1995 *Les racines de la culture*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

CLOTTE J.

- 1998 Observations nouvelles sur les peintures de la grotte Chauvet, in Id., *Voyage en préhistoire*, Paris (La maison des roches), pp. 420-29.

DAGOGNET F.

- 1975 *Pour une théorie générale des formes*, Paris (Vrin).
 1977 *Une épistémologie de l'espace concret*, Paris (Vrin).
 1984 *Philosophie de l'image*, Paris (Vrin).

DURAND G.

- 1963 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris (Bordas).
 1993 *L'imagination symbolique*, Paris (Presses Universitaires de France).
 1994 *L'imaginaire: sciences et philosophie de l'image*, Paris (Hatier).

GRAZIOSI P.

- 1987 *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze (Casa Editrice Le Lettere).

LEROI-GOURHAN A.

- 1964a *Les Religions de la préhistoire*, Paris (Presses Universitaires de France).
 1964b *Le geste et la parole*, I-II, Paris (Albin Michel).
 1965 *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Mazenod).

MERLEAU-PONTY C.

- 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris (Gallimard).
 1964a *Le Visible et l'Invisible*, Paris (Gallimard).
 1964b *L'Œil et l'Esprit*, Paris (Gallimard).

MESCHIARI M.

- 1997 Geometria del segno e controllo dello spazio. Un archetipo concettuale tra arte e letteratura, in E. Anati (ed.), *Arte preistorica e tribale: grafismo e semiotica*, Atti del XV Valcamonica Symposium, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), (Preprint).
 1998 Spazio e cosmologia nell'arte preistorica. L'ipotesi sciamanica, in E. Anati (ed.), *Arte preistorica e tribale: sciamanismo e mito*, Atti del XVI Valcamonica Symposium, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), (Preprint).

WUNENBURGER J.-J.

- 1995a *L'imagination*, Paris (Presses Universitaires de France).
 1995b *La vie des images*, Strasbourg (Presses Universitaires de Strasbourg).
 1999 *Filosofia delle immagini*, Torino (Einaudi).

ZUMTHOR P.

- 1995 *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna (Il Mulino).

Summary

L'autore intende mostrare con esempi come un approccio filosofico (filosofia delle immagini) al problema della decifrazione dell'arte rupestre, sia utile per impostare correttamente un'interpretazione semiotica e semantica delle immagini preistoriche. L'immagine, infatti, con la sua natura duplice, a mezza via tra sensibile e intelligibile, tra concreto e astratto, tra reale e pensato, non va considerata come la mera rappresentazione di un'idea o di un complesso di idee. In modo autonomo e senza che il suo artefice ne sia necessariamente cosciente, l'immagine è carica significati potenziali. Questo *surplus* di senso, spesso imprevisto, spesso accidentale, diventa in un secondo tempo uno stimolo alla riflessione, un terreno dove la mente può esercitarsi e scoprire modi nuovi del pensiero. Se allora il pensiero per immagini appare per la prima volta con l'*Homo sapiens*, l'arte rupestre, che conserva parte di queste immagini, reca traccia dei modi in cui poterono emergere e svilupparsi i primi processi cognitivi dell'uomo, quelli che in lunga durata hanno portato all'affermarsi del pensiero simbolico e della facoltà di astrazione.

ITALIAN ANCESTORS WERE ARYANS !

MISHRA Rama Shanker, Raisen, India

Summary

Many opinions have been expressed by European, Muslim and Indian historians about the origin and augmentation of Aryans. The most prominent among them is that the Aryans came from Eurasia and settled in India. But the reality is that the Aryans belong to India and their presence in Madhya Mekhala, in the older Paleozoic range of Raisen and Vidisha (Central India), extends 8395 sq. kms. My book «Bharat Italy Stoneage» references «Discovery of Aryan Paintings in the Rock Shelters of Pangawan (Raisen)», and has a *chakrview* similar to transcription found in Valcamonica (Italy). The rock painting of the Som Ras distillation pots at Patni (Raisen) also prove my contention that the Raisen has evidence of civilization dating back 40,000 years to the *Aryan-Vedic* period, when the *Ram, Laxman* and *Sita* and the five *Pandavas* visited the Madhya Mekhala Kshetre (Region) and lived there, 5000 BC – 3000 BC.

Rishi Valmiki, the greatest sanskrit epic writer of «*Ramayana*», has described Chitrakoot as the first painted rock area which was the abode of Ram in his exile period. Another great sanskrit poet Kalidas has depicted Naichya Parvat near Sanchi, in his great sanskrit epic «*Meghadutam*», revealing the contemporary civilization living and their lives, 5000 years ago. Chitrakoot and Naichya Parvat are in the Vindhyaachal range of mountains in Madhya Pradesh, Central India.

Mr. Satish Chaturvedi, a poet of Hindi and English and the writer and founder of the Akhil Bharatiya Bhasha Sahitya Sammelan, in his foreword of the book has gone a step further in describing the essence of the findings : «The book will not only change many set opinions of the western historians about the Aryan culture and its expansion in western Europe, but will also set the common ancestral background of Italians and Indian Aryans».

Résumé

Beaucoup d'opinions ont été exprimées par les historiens européens, musulmans et indiens sur l'origine et l'expansion des Aryens. L'opinion dominante est que les Aryens viennent d'Eurasie et se sont ensuite installés en Inde. En réalité les Aryens sont originaires de l'Inde et leur présence dans le Madhya Mekhala, dans la plus ancienne chaîne montagneuse Paléozoïque de Raisen et Vidisha (centre de l'Inde), s'est étendue sur 8395 km². Mon livre «Bharat Italy Stoneage» faisant référence à «Discovery of Aryan paintings in the Rock Shelters of Pangawan (Raisen)», offre une *Chakrview* similaire aux transcriptions trouvées dans le Valcamonica (Italie). Les peintures rupestres effectuées sur les pots de distillation Som Ras à Patni (Raisen), prouvent mon assertion selon laquelle c'est à Raisen que revient le crédit des 40 000 ans de civilisation passés, en remontant à la période *Aryan-Vedic*, lorsque *Ram, Laxman* et *Sita* et les cinq *Pandavas* sont arrivés dans la région et y ont vécu de 5000 à 3000 av. J.C.

Rishi Valmiki, le plus grand écrivain épique sanskrit du «*Ramayana*» a décrit Chitrakoot comme le premier lieu d'exécution de peintures rupestres et également comme la première demeure de *Ram* lors de son exil. Un autre illustre poète Sanskrit, Kalidas, présente dans sa grande épopée «*Meghadutam*» Naichya Parvat, près de Sanchi, comme mettant à jour les civilisations contemporaines vivantes et la vie qu'elles menaient il y a 5000 ans. Chitrakoot et Naichya Parvat se situent dans la chaîne montagneuse Vindhyaachal du Madhya Pradesh, en Inde centrale.

M. Satish Chaturvedi, poète hindi et anglais, écrivain et fondateur du Akhil Bharatiya Bhasha Sahitya Sammelan, dans sa préface du livre a été encore plus loin en décrivant ainsi l'essence des découvertes: "Ce livre ne va pas seulement modifier les nombreuses opinions arrêtées des historiens occidentaux sur la culture Aryenne et sur son expansion dans l'Europe occidentale, mais aussi établir les antécédents ancestraux communs aux italiens et aux Aryens de l'Inde".

Riassunto

Gli storici europei, musulmani ed indiani hanno espresso diverse opinioni sull'origine e l'espansione degli Ariani. La più importante sostiene che gli Ariani son giunti dall'Eurasia e si sono stanziati in India. Ma in realtà gli Ariani sono originari dell'India e la loro presenza nel Madhya Mekhala, nella più antica catena montuosa paleozoica di Raisen e Vidisha (India centrale), si è estesa per 8.395 kmq. Il mio libro "Bharat Italy Stoneage" fa riferimento a "Discovery of Aryan paintings in the Rock Shelters of Pangawan (Raisen)", ed offre una *Chakraview* simile alle trascrizioni trovate in Valcamonica (Italia). Le pitture rupestri del vaso di distillazione Som Ras a Patni (Raisen), provano la mia affermazione, secondo la quale Raisen conta 40.000 anni di civiltà, e risale al periodo *Aryan-Vedic*, quando *Ram, Laxman e Sita* e i cinque *Pandavas* arrivarono nella regione e vissero qui dal 5000 al 3000 a.C.

Rishi Valmiki, il più grande scrittore epico sanscrito del «*Ramayan*» ha descritto Chitrakoot come il primo luogo di esecuzione delle pitture rupestri ed anche come la prima dimora di *Ram*, durante il suo esilio. Un altro illustre poeta sanscrito, Kalidas, presenta nella sua grande epopea «*Meghadutam*», Naichya Parvat, vicino a Sanchi, mettendo in luce le civiltà contemporanee e la vita che conducevano 5.000 anni fa. Chitrakoot e Naichya Parvat si trovano sulla catena montuosa Vindhyaachal di Madhya Pradesh, nell'India centrale.

M. Satish Chaturvedi, poeta indù e inglese, scrittore e fondatore dell'Akhil Bharatiya Bhasha Sahitya Sammelan, nella prefazione del libro è andato ancora più lontano descrivendo così l'essenza delle scoperte: "Questo libro non modificherà soltanto le numerose opinioni, ormai fossilizzate, degli storici occidentali sulla cultura ariana e sulla sua espansione nell'Europa occidentale, ma stabilirà anche le origini comuni agli Italiani e agli Ariani dell'India."

IPOTESI SULLE CREDENZE RELIGIOSE DEI POPOLI MEGALITICI IRLANDESI

POZZI Alberto, Como, Italy

Il Centro Camuno di Studi Preistorici nel maggio 1999 ha effettuato un seminario itinerante in Irlanda, definito "Dolmen, Menhir, Cromlech e Arte Rupestre" che è stato coordinato e guidato dal prof. E. Anati. Finalità primaria della missione era prendere in esame l'arte megalitica; ossia la serie di incisioni presenti su numerosi massi inseriti nelle strutture megalitiche. Esse infatti, in Irlanda, sono molto più numerose di quelle note in Bretagna e nella Penisola Iberica occidentale. In particolare nella Valle del Fiume Boyne, dove sorgono fra gli altri i tumuli di Newgrange, Knowth, Dowth e loro satelliti, sono più di 600 le pietre incise, che qui trovano la più alta concentrazione conosciuta.

Il seminario ci ha consentito di visitare i siti irlandesi più importanti e caratteristici del megalitismo in genere e dell'arte megalitica in particolare. Sono state raggiunte le località di Kenmare, Waterville, Staigue (Co. Kerry); Loug Gur (Co. Limerick); Caherconnel (Co. Clare); Bullaun (Co. Galway); Ceide Fields (Co. Mayo); Creevykeel, Carrowmore, Carrowkeel (Co. Sligo); Loughcrew, Boyne Valley, Tara (Co. Meath); e Proleek (Co. Louth).

In Irlanda le strutture megalitiche compaiono con l'arrivo di una popolazione di cultura neolitica, avvenuta poco dopo il 4.000 a.C., e si sviluppano fra il Neolitico e la successiva Età del Bronzo (M. O'Kelly, 1982). Si ritiene in particolare che l'arte megalitica abbia avuto il suo massimo sviluppo intorno al 3.000 a.C. (M. O'Sullivan, 1993).

Sono frequentissimi i cerchi di pietre (stone circles, cromlech) realizzati con un numero variabile di menhir (minimo 5) e un diametro

che varia da 5 a 50 metri ed oltre (S. O'Nuallain, 1955). Ignota è la loro funzione anche se, in base a scavi archeologici, molti di essi sembrerebbero connessi con la morte e la sepoltura (alcuni hanno al centro una semplice ^{o pietra di sepoltura} struttura dolmenica); potrebbero comunque essere luoghi di incontro e di celebrazione di riti.

Di maggiore interesse sono i tumuli subcircolari (mound, cairn) -spesso inseriti in un cerchio di pietre - che ricoprono un dolmen a corridoio (passage-tomb, passage grave). Il perimetro dei tumuli è definito da una serie di massi (kerbstone) che delimitano e in parte sostengono il materiale incoerente del tumulo stesso. Su queste pietre e su alcuni ortostati, che sostengono il corridoio dolmenico e la struttura portante della camera interna, compaiono delle incisioni particolari aniconiche: cerchi concentrici, spirali, denti di lupo, linee serpentiformi, losanghe, figure raggiate, figure collariformi, figure subrettangolari concentriche con angoli arrotondati, figure "a impronte digitale" ed altre.

La destinazione dei tumuli con dolmen a corridoio è tipicamente funeraria, ma probabilmente connessa anche alla lettura di particolari situazioni astronomiche.

* * *

Le popolazioni che hanno realizzato le opere megalitiche non possono certo essere definite "primitive". E' innegabile che per elevare queste strutture fosse necessaria una avanzata capacità tecnica, ma soprattutto una società gerarchicamente organizzata. Per gli aspetti costruttivi, essa doveva comprendere diversi livelli di specializzazione che, con linguaggio moderno, potremmo chiamare: tecnici-progettisti, direttori dei lavori, capi squadra, operai specializzati e manovali. Sopra a tutti stava la committenza, costituita dal re-sacerdote e dai suoi adepti, che motivavano i costruttori con argomenti legati alla sfera del sacro.

Il re-sacerdote o un suo collaboratore era anche un esperto di astronomia; infatti molti (o tutti ?) i complessi megalitici rivelano degli allineamenti od orientamenti che consentivano delle osservazioni celesti. Ad esempio a Newgrange i raggi solari entrano nel corridoio e illuminano la camera sepolcrale all'alba del solstizio d'inverno. Sono noti poi degli accorgimenti che consentivano di effettuare delle osservazioni particolarissime: nel complesso megalitico di Stone Henge (Gran Bretagna), nella fase più antica che risale al 2.800 a.C., è stata accertata la presenza di 56 buche per pali; spostandone uno da una buca all'altra ogni anno, si riusciva a definire con precisione il ciclo nodale retrogrado della luna. Questo permetteva di prevedere le eclissi di sole e di luna (M. Zanot, 1976). Tali conoscenze dovevano assumere una grande importanza in quanto assicuravano potere ed obbedienza ai re-sacerdoti.

In base a queste considerazioni risulta chiaro che i megalitici non erano dei primitivi; perciò nei tentativi di comprendere le loro credenze religiose non possiamo paragonarli a popolazioni arcaiche. E' possibile che i megalitici irlandesi (e forse non loro soltanto) avessero una concezione avanzata della divinità e dei suoi poteri; praticavano il culto o meglio la venerazione di alcuni defunti privilegiati: probabilmente antenati della famiglia dominante il clan, divinizzati dai successori e presentati al popolo come degli eroi/semidei. Solo essi erano in grado di comunicare con la più alta divinità, la cui teofania era costituita dal sole e forse dalla luna. Questi astri manifestano la presenza del dio con il loro ciclo immutabile, con il ritorno delle stagioni, con la regolazione della nascita, della vita e della morte riferite all'uomo, agli animali e alla vegetazione.

Il contatto con la divinità suprema non era dunque consentito al popolo; troppa distanza intercorreva fra l'uomo e il dio. Solo gli

antenati divinizzati, con il loro spirito che era già parte del cosmo ma che era ancora affettivamente legato al proprio clan, potevano aprire il contatto con la divinità e trasmettere le richieste, le preghiere e la devozione degli uomini.

Il popolo in certi momenti dell'anno (definiti dal calendario astronomico letto nelle strutture megalitiche) conveniva attorno a questi grandi monumenti che rappresentavano non solo la tomba dell'eroe ma anche il punto di riferimento topografico del clan (C. Renfrew, 1979). Raccolti attorno al tumulo, deponevano offerte nelle conche pavimentate che troviamo all'esterno delle strutture. I sacerdoti, come elemento catalizzatore, aiutavano lo spirito dell'eroe ad entrare in contatto con la divinità.

Questo intervento magico poteva forse passare attraverso le incisioni che compaiono sulle grandi pietre delle strutture megalitiche irlandesi.

Non spetta certo a me suggerire ipotesi sul significato dei singoli segni; sono però convinto che questi avessero una funzione ben determinata nelle pratiche religiose dei megalitici, nel senso che ho ipotizzato.

L'idea della presenza di eroi divinizzati, intermediari fra il popolo e la divinità non è certo nuova. Anche nel cattolicesimo molti fedeli si rivolgono ai Santi e alla Madonna per ottenere grazie, che non si sentono di chiedere direttamente a Dio.

Significativo è un altro esempio che troviamo nella preistoria: nella Cina dell'Età del Bronzo - e particolarmente sotto la dinastia Shang (1751-1028 a.C.) - la concezione religiosa riconosceva la preminenza del dio celeste Ti, che comanda ai ritmi cosmici ed ai fenomeni naturali. Solamente gli antenati del re erano in grado di intercedere presso Ti e solo il re poteva comunicare con lo spirito degli antenati (M.Eliade, 1978).

BIBLIOGRAFIA

- Eliade M. - 1948. Trattato di storia delle religioni
Ed. italiane: 1976, 1984, Boringhieri
- Eliade M. - 1978. Storia delle credenze e delle idee religiose. Vol II.
Ed. italiane: 1980 Sansoni; 1996 RCS Libri.
- Herity M., Eogan G. - 1977. Ireland in Prehistory.
Routledge, London e New York.
- O'Kelly -1982 (1998). Newgrange - Archeology, Art and Legend.
Thames and Hudson, London.
- O'Sullivan M. - 1993. Megalithic Art in Ireland.
Country House, Dublin.
- O'Nuallain S. - 1955. Stone Cercle in Ireland.
Country House, Dublin.
- Renfrew C. - 1979. L'Europa della preistoria.
Ed. italiana: Laterza, 1987.
- Zanot M. - 1976. Il computer neolitico.
SugarCo, Milano.

Ipotesi sulle credenze religiose dei popoli megalitici irlandesi

Alberto Pozzi

RIASSUNTO

I popoli megalitici irlandesi - e forse non loro soltanto - non erano certo dei primitivi; la realizzazione delle strutture (cerchi di pietre, dolmen sotto tumulo) era possibile solo ad una società gerarchicamente organizzata e che aveva raggiunto conoscenze tecniche avanzate. Inoltre gli allineamenti e le orientazioni dei monumenti lasciano intendere una profonda conoscenza dei movimenti degli astri (in particolare sole e luna).

I culti praticati da queste popolazioni potrebbero rivelare una avanzata concezione religiosa. I morti privilegiati, sepolti nelle camere funerarie sotto i grandi tumuli, erano gli antenati della famiglia dominante il clan; essi sono stati divinizzati e costituivano forse un "ponte" per raggiungere la divinità suprema. Il popolo non era in grado di rivolgere le preghiere al dio e quindi suppliche e devozione, accompagnate dai sacrifici, erano presentate allo spirito dei defunti divinizzati che li trasferivano alla suprema divinità, con l'intervento catalizzatore dei sacerdoti.

E' possibile che le incisioni aniconiche presenti sui massi che attorniano i tumuli e su diversi ortostati che sostengono il corridoio e la camera dolmenica avessero la funzione di aiutare questo trasferimento di energie tra popolo, defunti privilegiati e divinità.

LE FIGURAZIONI DI ARMI IN EPOCA ROMANA NELL'ARTE RUPESTRE CAMUNA

RAFFAGLIO Guido, Breno (BS), Italy

In tutti i campi di ricerca particolarmente utile è risultata negli ultimi anni l'introduzione di "controlli incrociati" utilizzando conoscenze provenienti da campi di studio diversi.

Nello studio dei graffiti camuni può servire un'analisi degli stessi alla luce di quanto sappiamo circa l'evoluzione dell'"attrezzatura militare" soprattutto nei periodi storici più recenti anche se trattasi di un campo di studi in cui diversi fattori rendono difficile giungere a conclusioni certe.

Fra tali fattori predomina l'estrema "mobilità" degli armamenti nel tempo e nello spazio; dobbiamo infatti tenere presente che armi tradizionali possono conservarsi anche dopo lo sviluppo di armamenti più efficienti per periodi di tempo lunghissimi e diffondersi in tempi relativamente brevi in territori lontanissimi.

Un tipico esempio di questi problemi è il ricorrere nei graffiti camuni di età calcolitica e antico-bronzo della rappresentazione dell'arma definita "alabarda", che agli studiosi di arte militare richiama immediatamente il "KO", l'arma tipica degli eserciti degli Shang che dominarono la Cina dal 1500 al 1027 A.C. ereditata dalle successive dinastie dei Chou e Chin. Un'arma estremamente caratteristica che forse costituisce il primo esempio di arma offensiva specificatamente destinata alla guerra a differenza di altre armi, come lance ed asce, che derivano da attrezzature di caccia e lavoro (vedasi disegno 1 con le ricostruzioni dell'evoluzione dell'arma dagli Shang (A) agli Chou (B e C) fino agli Chin dal III secolo A.C.).

Cosa può significare la raffigurazione di tale arma nei graffiti camuni in epoca anteriore alla sua diffusione in estremo oriente? Si può ipotizzare che la sua antichità sia una prova dell'origine occidentale delle stirpe dominanti nelle prime dinastie dell'impero cinese e la sua "persistenza" può essere uno dei molti esempi di progressiva "simbolizzazione" di armi divenute obsolete che si trasformano in rappresentazioni simboliche del potere di dare la morte delle classi dominanti (come possiamo riscontrare in innumerevoli esempi nella storia delle armi, dalla mazza simbolo della regalità presso i guerrieri sciti alla recenti spade e spadine che vengono indossate

anacronisticamente dagli ufficiali degli ultimi secoli) ma, appunto, sono solo ipotesi.

LE ARMI ROMANE

"Rientrando in tema", utilizzare le frequenti rappresentazioni delle armi nei graffiti rupestri, per datare cronologicamente gli stessi è ovviamente estremamente "appetibile" con particolare riferimento alla panoplia militare dell'esercito romano.

Contrariamente all'opinione comune l'esercito romano repubblicano-imperiale presenta infatti delle caratteristiche uniche nel panorama militare dell'epoca.

In primo luogo trattasi dell'unico esercito all'epoca "standardizzato" nel senso che ogni tipo di militare all'interno della sua specializzazione (e come vedremo ve ne erano diversi) utilizzava un tipo di armamento simile spesso di produzione statale.

In secondo luogo (contrariamente all'opinione comune che identifica il soldato romano di ogni epoca con il legionario dotato di corazza "segmentata", la ben nota corazza a strisce di piastre metalliche e di scudo semicilindrico rettangolare) il legionario dell'esercito romano ha attraversato, nella sua millenaria storia, una serie di variazioni nel suo armamento che permettono di identificare cronologicamente, con buona approssimazione, la data di ogni sua rappresentazione.

A titolo esemplificativo, e molto sinteticamente, possiamo dire che:

L'ELMO è passato dall'originario tipo "Montefortino" (un elmo approssimativamente conico, con cupola alta, e pennacchio a forma di "ciuffo" vedasi fig. 2) attraverso l'elmo del tipo "a berretto di fantino" (un elmo che sostanzialmente può essere descritto come la riproduzione metallica del berretto a forma di bombetta del fantino ma con la visiera anteriore dello stesso sita posteriormente a proteggere il collo vedasi fig. 3) per approdare al classico tipo "imperiale gallico" che quasi sempre viene rappresentato (fig. 4).

LO SCUDO passò dal tipo rotondo di origine greco-etrusca al grande scudo ovale di forma semicilindrica utilizzato dalle truppe di Roma repubblicana (per intenderci dalle legioni che sotto Giulio Cesare conquistarono la Gallia), una successiva evoluzione vide, all'inizio della ns. epoca, l'eliminazione delle parti superiori ed inferiori dello scudo che ebbe così dei lati orizzontali tronchi in alto e in basso ma conservò i fianchi ricurvi, seguita nel periodo

successivo dalla "raddrizzatura dei fianchi" per creare lo scudo cilindrico rettangolare che viene considerato "tipico", per poi ritornare alla forma di circolare piatta delle origini nell'epoca successiva. (vedasi fig.5 con, da sinistra, scudi del 50 AC - 10 DC - 20 DC - 40 DC e 150 DC). LA CORAZZA passò da una semplice piastra rettangolare o rotonda fissata al petto da 4 cinghie a "X", della prima epoca repubblicana, alla cotta di maglia di origine celtica della seconda fase della Repubblica e da lì alla corazza segmentata "tipica", la splendida ed innovativa armatura a piastre con cui viene comunemente rappresentando il legionario romano (vedasi fig. 6), per tornare nell'epoca successiva alla maglia metallica, alla corazza a squame o alla "nuova" corazza a lamine.

LA SPADA (che il legionario romano, come il guerriero celtico, portava a destra e non a sinistra) passò dalla corta lama di tipo greco al tipo cosiddetto "fulham" (esteticamente una delle più belle armi concepite storia, con i fianchi che elegantemente si incurvano, partendo dall'impugnatura, prima verso l'interno per poi allungarsi e finire in una lunga punta rastremata) e giunse nel periodo imperiale, alla lama di tipo "pompei", con i lati paralleli e la lunga punta aguzza che, ancora una volta, è quella tradizionalmente rappresentata, per passare infine alla lunga "spatha" di origine barbara nell'epoca successiva. (vedasi fig.7 per la "Fulhan" e 8 per la "Pompei").

Tutti tali passaggi avvennero in epoche identificabili con discreta precisione e quindi, apparentemente, il problema dell'identificazione cronologica di una rappresentazione di soldato romano è semplice.

Abbiamo detto "apparentemente" in quanto in effetti il problema è ben diverso soprattutto se applicato ai ns. graffiti e presenta degli ostacoli quasi insormontabili che possono essere ancora una volta molto sinteticamente, così riassunti:

COMPOSIZIONE DELL'ESERCITO ROMANO

L'esercito Romano, in tutta la sua storia, non è mai stato composto semplicemente dal classico legionario identificato in un fante pesantemente corazzato, con grande scudo.

Questo tipo di soldato ha sempre rappresentato circa il 50% dell'esercito romano mentre la rimanenza era formata dalle cosiddette truppe ausiliare costituite da fanteria pesante, fanteria leggera, (arcieri, trombolieri e lanciatori di giavelotto) e cavalleria, sia pesante che leggera, i cui membri erano alleati o sudditi dell'impero ma non "cittadini

romani."

Questo "50% dell'esercito" aveva un'armamento estremamente vario e complementare a quello del legionario fornendo le truppe incaricate delle operazioni di guerriglia, i tiratori a distanza di ogni tipo e le varie forme di cavalleria; vi troviamo così soldati armati in maniera simile ai legionari, fanti leggeri e cavalieri, tutti con un'enorme varietà di armamenti; dal fromboliere balearico armato con un piccolo scudo rotondo, una spada ricurva e la fionda, senza alcuna corazzatura, al cavaliere pesante coperto integralmente di una maglia a squame metalliche, armato di un Kontos (una lunghissima picca impugnata a due mani) e montato su un cavallo corazzato.

Identificare come "romana" e collocare cronologicamente una rappresentazione militare con tale enorme varietà di armamenti è sostanzialmente impossibile.

PERSISTENZA DEGLI ARMAMENTI

Anche se, come abbiamo detto, diversi tipi di armamento sono entrati in uso in epoche ben identificate, questo non significa che gli armamenti di tipo anteriore venissero abbandonati.

Fonti storiche ed archeologiche hanno invece rilevato che tali armamenti venivano conservati fino a quando ancora utilizzabili.

Lo stesso concetto di "standardizzazione" era all'epoca molto più elastico di quello che ci si potrebbe aspettare secondo i ns. criteri moderni e quindi era abbastanza comune che in una stessa legione e addirittura in una singola coorte (reparto di 500 uomini circa) i soldati schierati presentassero una notevole varietà di armamento con, fianco a fianco, uomini con scudi semicilindrici ovali e rettangolari, a lati curvi e a lati dritti, coperti da corazzatura a piastre, a maglia, o addirittura a squame ecc. ecc.

DERIVAZIONE ESTERNA DELLE ARMI

L'esercito romano è sempre stato pronto ad adottare le armi dei popoli con cui veniva a contatto qualora adatte al proprio uso.

Così vediamo nel primo periodo gli elmi copiati da etruschi e greci venire sostituiti da elmi presi dai Celti; l'adozione in massa della corazzatura a maglie copiata dai celto-gallici; l'adozione del "gladio iberico" che, come il nome rileva, è stato adottato dalle tribù spagnole e così via.

Tutte tali armi, prese singolarmente, possono quindi

essere identificate sia come armi romane che del popolo da cui derivano.

LA SEMPLIFICAZIONE DEI GRAFFITI

L'ultimo (ma non certo per importanza) problema è rappresentato dal fatto che stiamo parlando di graffiti rupestri che non brillano certo per la ricchezza di dettagli con cui vengono rappresentate le singole figure che quindi ben difficilmente ne permettono di distinguere i particolari.

ELEMENTI UTILIZZABILI

Quali restano gli elementi che ci potrebbero permettere di identificare con un certo margine di sicurezza una rappresentazione di armi come "romana" nei graffiti camuni? In teoria potrebbero essere la rappresentazione del "pilum" il tipico giavelotto romano appesantito, o la rappresentazione della cosiddetta "sella cornuta" l'altrettanto tipica sella romana munita, ai lati, di 4 rilievi che, "fissavano" il cavaliere alla stessa, ma, ad oggi, non ne abbiamo rappresentazioni certe; quindi, escludendo tutto l'armamento che può essere anche di origine "esterna" e limitandoci alle armi sicuramente di origine romana, possiamo ricercare:

- 1) la corazza "segmentata" a strisce metalliche, l'unica forma di corazza tipicamente romana
- 2) lo scudo semi-cilindrico (ovale, rettangolare o rettangolare con i lati ricurvi), specificando però che l'unico elemento tipicamente romano è dato non dalla forma ma dalla curvatura della superficie dello scudo
- 3) Qualche ulteriore indizio, ci può essere dato da eventuali rappresentazioni della tipica "posizione d'attacco" del soldato romano, con il braccio sinistro con lo scudo proteso in avanti e il braccio destro non alzato (nel tipico gesto del guerriero sul punto di sferrare, con la sua lunga spada, un "fendente" di taglio) ma basso, accostato al fianco destro, con la corta spada per "pugnalarlo" di punta, dal basso verso l'alto (come i manuali e gli ufficiali si sforzavano di insegnare al soldato romano che doveva combattere in ordine serrato con economia di movimenti e che non intralciassero i compagni vicini).
- 4) Come vedremo una particolare indicazione temporale può essere attribuita anche ad alcune rappresentazioni di cavalieri anche se questo esula parzialmente dal discorso puramente "romano" fin qui tenuto.

Esaminiamo quindi alcuni dei (pochissimi) casi in cui l'analisi di tale armamento romano ci può fornire degli

ulteriori elementi cronologici.

LA ROCCIA DEI GUERRIERI

Questo graffito, situato a Pian Cugno (vedasi fig. 9 -speculare) rappresenta due guerrieri fortemente danneggiati nella parte superiore e posteriore.

Nonostante questo è la più probabile rappresentazione di soldati romani da noi rilevata nei graffiti camuni in quanto vi concorrono due elementi tipici (oltre al "gonnellino a strisce" o "pteruges" di uno dei due che, da solo, potrebbe essere greco-etrusco).

Da un lato la posizione dei due guerrieri che vengono rappresentati con la spada corta impugnata bassa nella posizione "da manuale" tipica della fanteria pesante romana in azione.

Sottolineiamo che è una caratteristica "romana" che ha sempre colpito gli avversari delle popolazioni "barbare" del nord che li hanno affrontati e che quindi è comprensibile una sua rappresentazione volta a identificare il soggetto come "Romano".

Il secondo elemento è, ovviamente, la suddivisione con striscie orizzontali del torace di un guerriero che richiama fortemente la "lorica segmentata" della tipica corazza romana.

Quest'ultimo elemento ci permetterebbe di datare tale rappresentazione come sicuramente posteriore quantomeno al 10 D.C. (la lorica segmentata venne probabilmente introdotta in sostituzione e aggiunta alla diffusa "lorica hamata" la cotta a maglie, anche per la sua velocità di costruzione, per rimpiazzare le pesanti perdite subite nel 9 D.C. nella foresta di Teutoburgo).

E' più difficile invece indicare l'altro limite temporale alla raffigurazione, in quanto la corazza segmentata rimase in uso fino al secondo secolo D.C., ma da questo lato, si supporta il fatto che i soldati rappresentati usano ancora una spada corta, il gladio, che venne soppiantato nell'esercito romano dalla lunga "spata" barbara nella seconda metà del II secolo D.C.

Possiamo quindi ragionevolmente datare la rappresentazione in questione dal 10 al 150 D.C. con un'alta probabilità che la stessa risalga comunque al primo secolo D.C.

GLI SCUDI RETTANGOLARI

Vi sono numerose rappresentazioni di scudi rettangolari sui graffiti camuni e, sebbene lo scudo rettangolare fosse presente anche nelle popolazioni pre-romane, in molti casi le proporzioni di tali scudi fanno propendere fortemente per

una rappresentazione di legionario romano.
Un esempio è la rappresentazione "R28" sulla pietra di Serradina (vedasi fig. 10) in cui si vede un guerriero a corpo rettangolare che impugna uno scudo pure rettangolare; ad ulteriore conferma del fatto che trattasi della rappresentazione di un guerriero romano vi è la presenza al fianco destro del guerriero di una corta spada fissata al fianco con due cinghie come in effetti la stessa veniva fissata al fianco destro dei legionari romani.

Se queste identificazioni sono corrette (e ribadiamo il "se") possiamo anche tentare di datare cronologicamente le figure facendo riferimento al fatto che lo scudo è rappresentato con i lati verticali diritti; tale forma di scudo entrò in uso nell'esercito romano sostituendo il precedente scudo "rettangolare" ma con i lati verticali ricurvi verso l'esterno (che a sua volta aveva sostituito l'ancora precedente scudo ovale) circa nel 40 D.C. e rimase in uso fino alla seconda metà del secondo secolo D.C.

Ancora una volta quindi queste rappresentazioni possono essere, se tutti i nostri assunti sono corretti, datate dal 40 al 200 D.C.

I CAVALIERI CON SCUDO

Anche se esula parzialmente dalla trattativa dell'armamento "romano" riteniamo interessante sottolineare come alcune figure di cavalieri rappresentati nei ns. graffiti mostrano guerrieri a cavallo con uno scudo nella mano sinistra.

Per motivi probabilmente tecnici, inerenti alla mancanza di una sella adatta a "incassare" un colpo laterale con lo scudo senza che il cavaliere venisse sbalzato a terra (sella che probabilmente venne introdotta nella ns. area dai Celti) l'uso dello scudo per il cavaliere si ritiene sia comparso relativamente tardi in quest'area del mondo occidentale diffondendosi, probabilmente su influenza dei cavalieri delle steppe, solo nel IV secolo o, al massimo, alla fine del quinto A.C.

Possiamo quindi ragionevolmente presupporre che ogni rappresentazione di cavaliere munito di scudo sia posteriore a tale data.

LA ROCCIA DELLE SPADE

Un ultimo interessante enigma rappresenta la "roccia delle spade" di Piancogno (vedasi fig. 11).

Sulla stessa vengono raffigurati due tipi di spade: il primo tipo, cortor a due tagli, è tradizionalmente identificata come un "gladio romano" ma questo è sicuramente erroneo in quanto se le lame hanno caratteristiche compatibili con tale

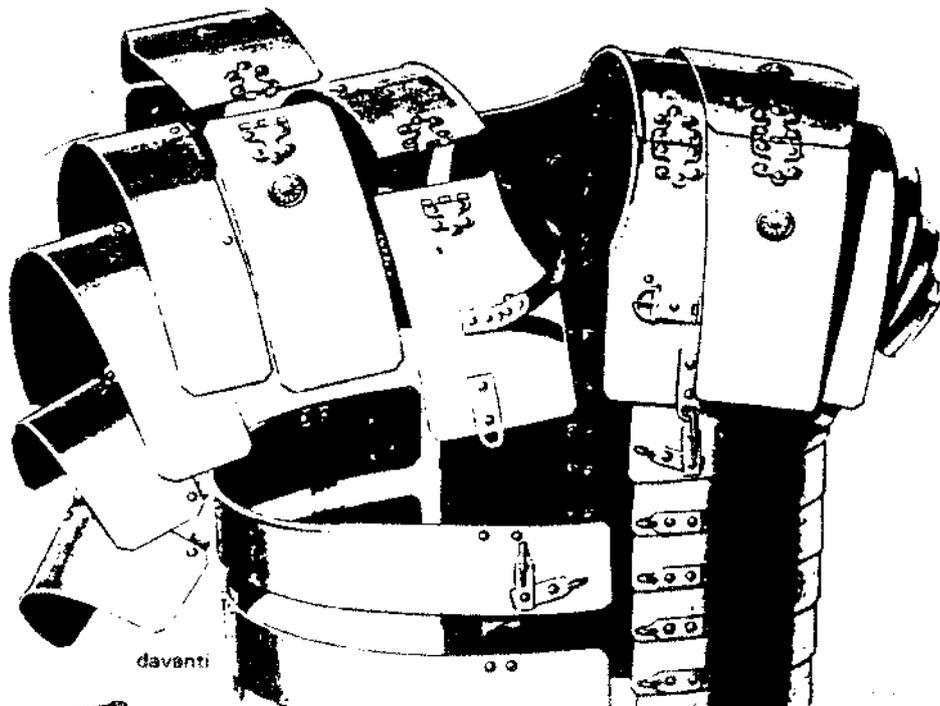
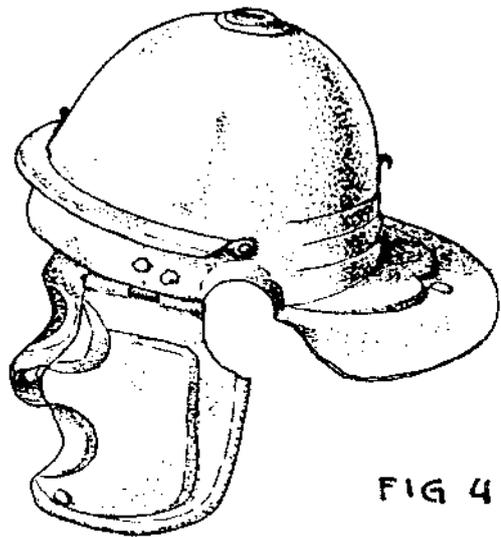
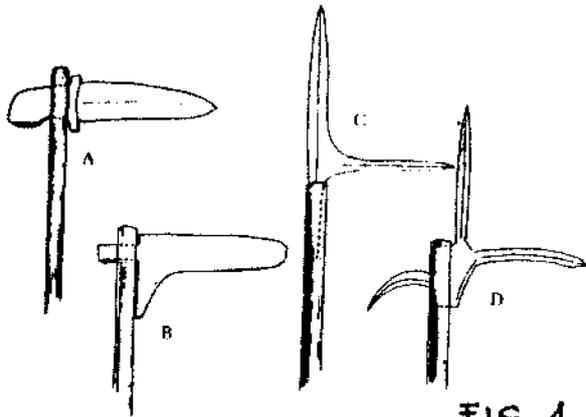
spada, le impugnature sono totalmente diverse in quanto nessun gladio romano aveva la "guardia" con le impugnature sporgenti e a volte ricurve verso l'alto qui rappresentate. Trattasi quindi di spade corte ma non romane.

Un ulteriore enigma nasce dal secondo tipo di spada raffigurato, una spada ricurva che nella tipologia dell'impugnatura da "sciabola" ricorda in maniera impressionante l'impugnatura fortemente tipica della "falcata" dei popoli iberici dei primi due secoli A.C., sia nella forma che nelle borchie che costellano l'impugnatura (vedasi a confronto, per esempio, gli esemplari conservati nei Musei Archeologici di Granada e Madrid, fig.12)

Trattasi di una somiglianza (ma è forse meglio parlare di identità) veramente sbalorditiva a cui però, francamente, non possiamo dare alcuna spiegazione basata su fatti concreti ricordando semplicemente che le uniche truppe armate di questo genere di spada che sicuramente frequentarono l'arco alpino furono i mercenari spagnoli di Annibale o della successiva spedizione di Asdrubale che attraversarono le Alpi alla fine del II secolo A.C.

E' un puro caso di somiglianza oppure, negli scontri sulle Alpi alcune di queste armi vi rimasero e vi vennero "adottate" diffondendosi? Domande anche queste, come spesso succede, destinate probabilmente a rimanere senza risposte certe.

AVV. GUIDO RAFFAGLIO



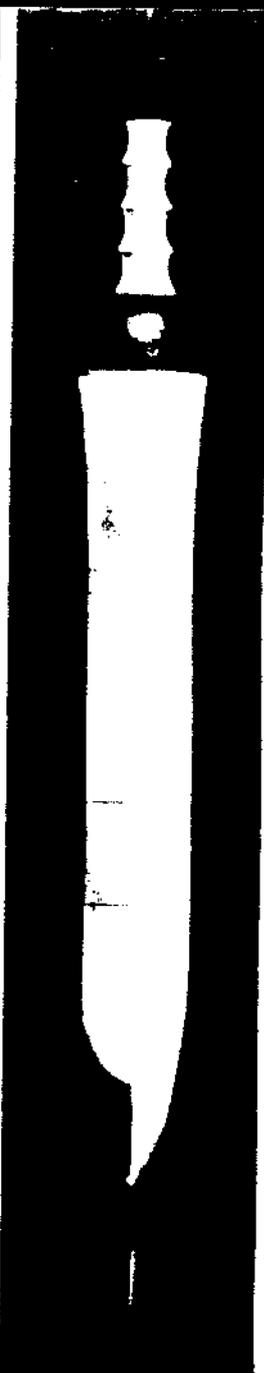
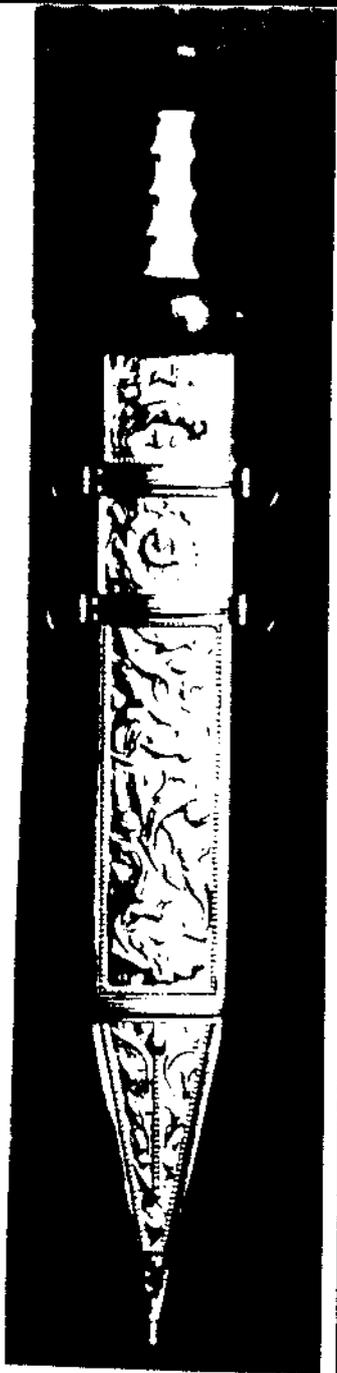


FIG 7

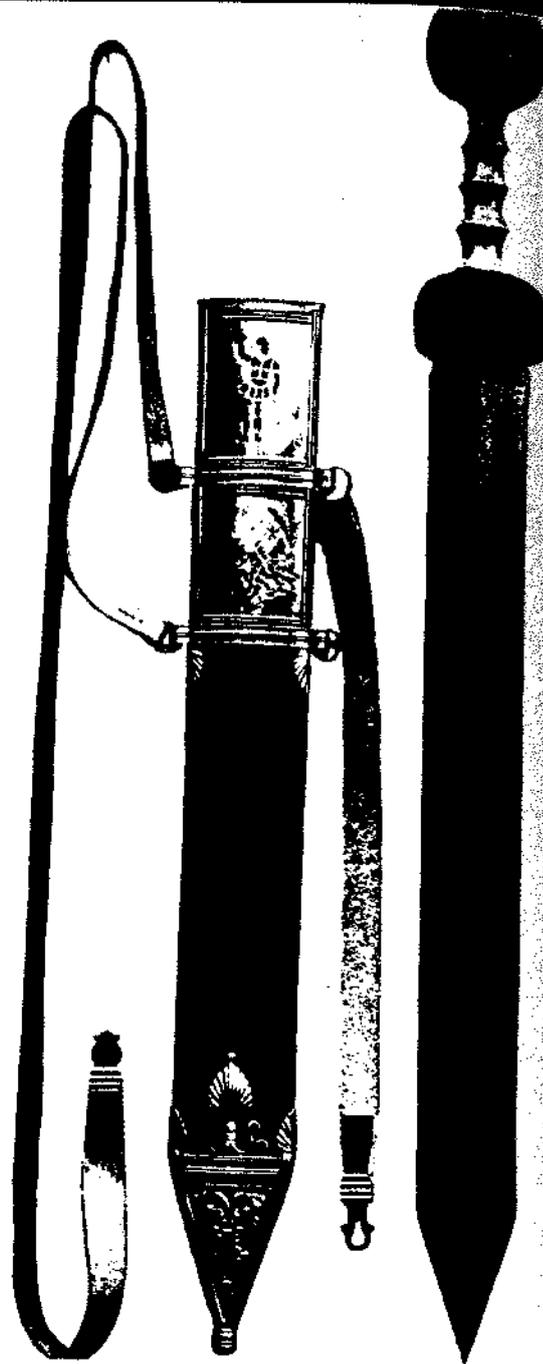


FIG 8

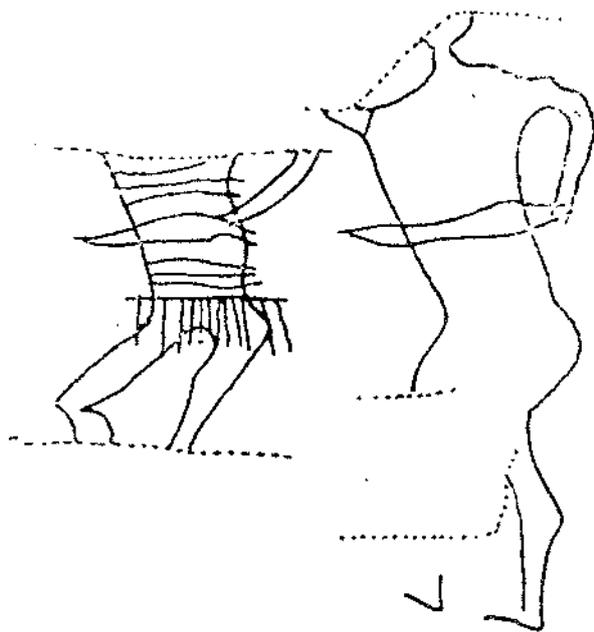


FIG 9

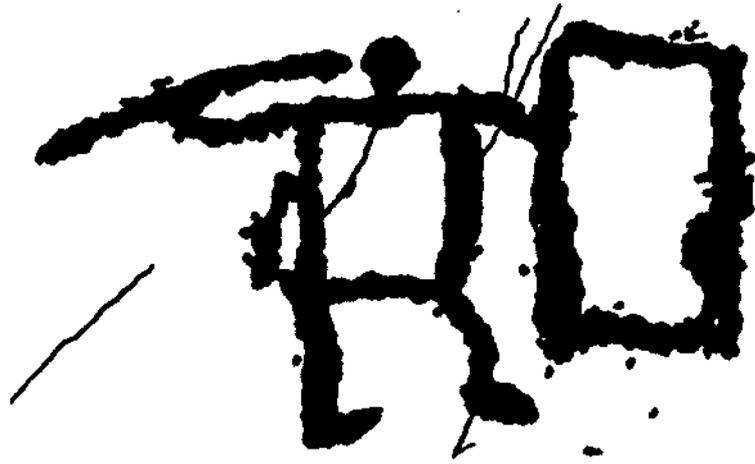


FIG 10

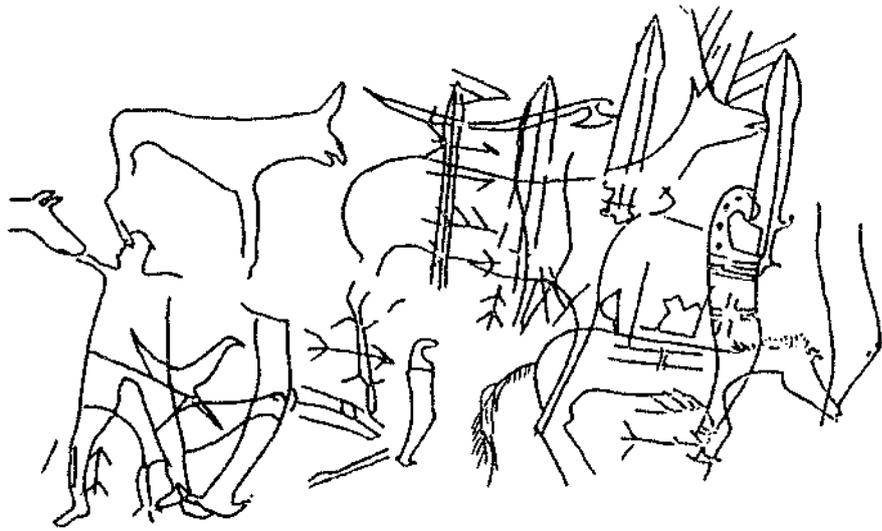
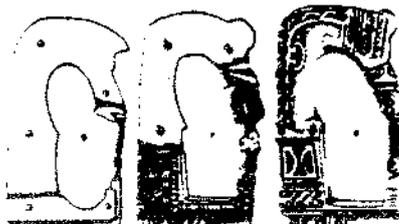
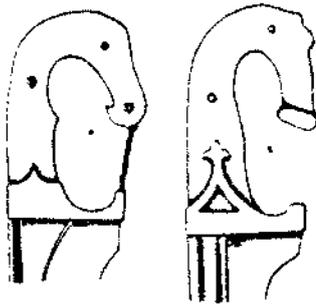
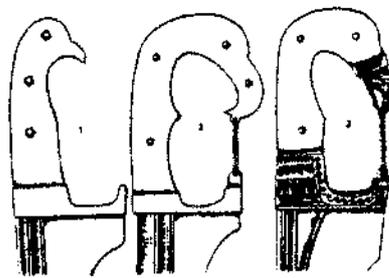


FIG 11



I SIMBOLI CIRCOLARI NELL'ARTE RUPESTRE DELL'ETA' DEL BRONZO

SANSONI Umberto, CCSP, Valcamonica, Italy

Le forme circolari sono uno dei grandi motivi simbolici della preistoria: praticamente onnipresenti in ogni regione del globo, hanno una loro sporadica comparsa nell'arte paleolitica, acquistano un certo risalto dal Neolitico e quindi divengono un segno ricorrente sino all'alba della storia e, oltre, in tutti i sistemi religiosi che si sviluppano su questo humus ancestrale.

Pochi segni come il cerchio ci danno sicurezza sulla loro universalità, cioè sul loro valore profondamente archetipale: la vicenda dei popoli nelle varie fasi, nell'infinito intreccio degli influssi e relazioni, degli sviluppi regionali, delle peculiarità di cultura, rendono il simbolo in un ventaglio, altrettanto complesso di attribuzioni, ma nel fondo è agevole riscontrare una gamma semplice e ristretta di significati originali collegati, direi quasi un significato base-archetipo che informa le manifestazioni più varie. L'ambito è costantemente quello sacrale che in termini attuali potremmo tradurre come il mondo delle cause, l'inalterabile fulcro generatore, informatore e regolatore del mondo manifesto.

Le espressioni preistoriche sono apparentemente le più semplici ed immediate e certamente sono quelle in cui incuba quanto poi manifesteranno i più antichi sistemi storici. La loro lettura ha necessariamente tre percorsi:

- 1) l'analisi interna, diretta ed apregiudiziale del contesto in studio.
- 2) l'analisi degli antefatti, dei contesti che preludono alla fase di studio, per intenderne le eventuali matrici o modifiche.
- 3) la ricerca su quanto segue o ne deriva per tentare di individuare eventuali linee di continuità e nel caso gettare, con cautela, luce sul contesto analizzato.

Sul piano epistemologico il rischio di fraintendimento o di forzatura dell'ipotesi è senz'altro presente, talora alto, ma, così come nelle scienze esatte, quel che conta è il rigore del metodo, il rendere partecipe il collega delle fasi d'analisi dei documenti, della logica con cui si concatenano le ipotesi; in fin dei conti quel che vale è la capacità e l'onestà intellettuale del ricercatore che deve mantenersi aperto a rivisitare i suoi dati se questi spingono in direzioni diverse e impreviste.

Non paia eccessiva questa premessa perché i segni circolari possono sottintendere qualcosa che è nel cuore dei sistemi culturali e vanno quindi affrontati con gli strumenti più affinati e puliti. Quanto segue non è che un inizio, un capitolo del problema, note su un aspetto particolare e limitato, quello delle sagome circolari nell'arte dell'età del Bronzo, con il fuoco sull'arte rupestre alpina. In buona misura si tratta di un commento ampliato su quanto recentemente pubblicato (Sansoni, Gavaldo, Gastaldi 1999) ed a cui si fa riferimento per approfondimenti e bibliografia.

Perché l'età del Bronzo? Perché essa è quella che nel continente europeo ha dato il massimo dell'enfasi ai simboli circolari e perché l'età del Bronzo' sembra essere al riguardo l'anello chiave di congiunzione fra la concezione calcolitica (ed in parte neolitica) da cui prende le mosse e quella protostorica dell'età del Ferro, da cui derivano senza soluzioni di continuità i più antichi sistemi conosciuti del continente.

L'ARTE RUPESTRE ALPINA

L'arte rupestre del Bronzo alpino sviluppa tendenzialmente in modo separato alcuni dei simboli tipici dell'ordine calcolitico: le armi, i segni circolari, gli antropomorfi e pochi altri elementi fra cui scene d'aratura, mappe topografiche, coppelle, volte di linee parallele, spirali

e segni astratti. Così in poche, selezionate aree troviamo concentrazioni di uno o più elementi, generalmente poco collegati fra loro e distribuiti tematicamente in diverse superfici rocciose.

Luine, in Valcamonica, ed il Monte Bego appaiono i centri di maggior rilievo con centinaia di segni ed il repertorio quasi completo dei simboli; le armi (asce, alabarde, pugnali, scutiformi, rare spade e lance) figurano a Foppe di Nadro, Dos Cui, Tresivio (SO), M. Baldo (VR), Valtournanche (AO); gli antropomorfi nel versante sinistro della Media Valcamonica, a Grosio (SO), Castione (SO), ed in piccole percentuali in altre località; le forme circolari hanno testimoni un po' ovunque ma con notevole risalto a Luine, M. Bego, Sonico e soprattutto a Sils - Carchenna, dove centinaia di dischi concentrici si dispongono su poche superfici.

Nonostante la tendenziale separazione tutti questi soggetti sono concettualmente uniti e generalmente ciò che li rapporta sono proprio i simboli circolari: ad esempio gli oranti sono spesso associati ai dischi (Grosio, Castione, Luine, Foppe di Nadro, Coren del Valente, Naquane, Sonico), e così le armi che talora presentano nella lama d'ascia più raffigurata, il tipo Langquaid-Desor-Robbio, una spiccata forma circolare, con un'alterazione certamente simbolica (Tresivio su tutte); similmente alcune raffigurazioni topografiche in cui i dischi entrano come parte integrante (M. Bego, Sonico, S. Giovanni di Teglio) e composizioni d'altro tipo (ad esempio con palette a Sonico o con dischi come volti di figure antropomorfe, nel M. Bego).

Le figure circolari sono di vario tipo in quest'epoca: le più tipiche sono quelle a cerchi concentrici e crociate (con la croce iscritta o ruota a quattro raggi), ma frequenti sono anche le "ruote" con più di quattro raggi, ed i cerchi puntati (con coppellina centrale); più rari i cerchi a semplice linea di circonferenza, quelli completamente campiti, con una sola linea traversa, i raggiati esternamente ed altri ancora. Le stesse coppelle, in insiemi molto densi nell'epoca, per la loro forma potrebbero partecipare del valore del cerchio ed i contesti talora paiono indicare tale valenza.

Infine tutt'altro che rari sono anche i dischi immanicati, con cerchi dotati di una corta asta, talora palesemente a manico (Tresivio), come se si trattasse della riproduzione di un oggetto cerimoniale. Il confronto più stringente, ma non esaustivo, è con i grandi tipici spilloni dell'epoca che un po' ovunque presentano capocchie con dischi concentrici e/o crociati. Ma in realtà la gran parte dell'oggettistica dell'epoca e, cosa degna di nota, quella con più connessioni con l'ambito sacrale - funerario e/o di prestigio, presenta simili decorazioni: armi, vasellame, utensili, oggetti d'arte; decorazioni che ricorrono con straordinaria insistenza e non a caso soprattutto sul disco concentrico e crociato con una percentuale a margine degli altri tipi; si riproducono cioè gli stessi soggetti e con simile proporzione di quelli riscontrabili nell'arte rupestre.

I CONFRONTI E LE IPOTESI

L'arte rupestre alpina del Bronzo è parte di una famiglia di simili manifestazioni continentali che ha i migliori esempi nell'arte occidentale - atlantica, dalla regione iberica (Galizia, nord Portogallo, Asturie) alle isole britanniche (Scozia, Inghilterra occidentale, Irlanda) con qualche esempio in Bretagna, e nella regione scandinava (Svezia, Norvegia, Danimarca) che però presenta una parziale sfasatura sul piano cronologico, avendo l'età del Bronzo nordico inizio e fine più recenti rispetto l'area centro europea.

I caratteri di questi contesti e di quelli alpini hanno connotazioni fortemente regionali, ma con chiare linee di collegamento. I segni circolari sono ad esempio nella massima evidenza nell'arte occidentale, specie in Galizia e Scozia, ed in pieno risalto in Scandinavia, fornendo angolazioni diverse ma integrabili per intendere la portata del fenomeno.

La tipologia è simile a quella alpina, con insistenza maggiore sui concentrici in Occidente e sulle altre fogge (crociati ad esempio) nel nord; più astratta e più enigmatica l'arte

occidentale sembra dar valore a schemi tipo rappresentazione topografica (reale e/o sacrale) in cui i cerchi, ma anche labirinti e spirali, assumono particolare centralità (specie in Galizia ritornano anche palette e figure di armi) e talvolta riempiono intere superfici come nelle Alpi; più figurativa e variata, l'arte scandinava dà invece una notevole varietà di informazioni su dettagli d'ambito mitico – rituale: è il caso degli innumeri dischi sulle tolde o la prua delle navi (talora con vero baldacchino) o trasportati da cervidi ed equidi come nel rasoio di Neder Hvolris (diversi casi anche in Galizia), a volte su carri come nel famoso carro di Trundholm; altre sequenze mostrano dischi crociati sorretti da antropomorfi, dischi affiancati da guerrieri con asce (l'abbinata arma – disco è tipica nelle Alpi); il cerchio è spesso nel corpo dei guerrieri e associato ai grandi mani (dei o sacerdoti), sovrasta molte scene complesse e in qualche caso probabili stilizzazioni di uccelli emanano dal disco come fossero raggi.

Dischi immanicati sono presenti ovunque e a Kirkebakkegård (Danimarca) vi è un bellissimo oggetto aureo in tutto simile a talune fogge rupestri, tranne che per il volto istoriato al centro dei cerchi concentrici. Altri dischi aurei, simili a quello trovato nel carro "solare" di Trundholm, sono attestati nel Centro Europa ed in Italia (Redù – MO e Gualdo Tadino – PG) e vi sono poi i *conus*, i copricapi rituali in oro, decorati a dischi concentrici ed a ruota (per i numerosi altri esempi si rimanda al testo citato).

Quel che emerge è dunque un'attenzione speciale, nell'arte del Bronzo europeo, per la simbologia del cerchio, in tante sfumature diverse ed in un modo che non ha confronti in nessun'altra epoca preistorica e storica: si pensi solo ai grandi cerchi di pietre insulari e continentali, ai focolai a cerchio nel tempio domestico miceneo (*Megaron*), alle altre strutture circolari.

Il valore attribuito al segno è enorme, in certa misura unifica l'espressione del Bronzo, anche se vari tipi sono portatori di differenti significati: volendo schematizzare il cerchio crociato ed il puntato prevalgono collegati agli antropomorfi ed alle armi (in Scandinavia anche alle navi e di rado in composizioni monotematiche), il concentrico collegato ai mappiformi, alle palette, in insiemi di soli cerchi (nell'arte occidentale è segno in assoluta evidenza); non mancano però significative eccezioni alla norma e l'impressione è che, visti i casi di intercambiabilità associativa, vi sia una forma di integrazione simbolica fra i vari tipi, qualcosa più di una sfumatura ma molto meno di una differenza radicale.

Un'interpretazione preliminare, di superficie, può vedere il cerchio a quattro o più raggi come schematizzazione di ruota in riferimento con la "ruota" del sole con tutte le implicazioni che la simbologia solare comprende; ma l'insistenza sui quattro raggi, cioè sulla croce può indicare anche e soprattutto completezza di ciclicità, rinnovamento, dinamis in un senso che pone in campo la simbolica stagionale, dei punti cardinali, degli elementi, un senso cui fa riferimento anche la svastica (già presente nel Bronzo). Più difficile intendere il valore dei cerchi concentrici per cui può ipotizzarsi come una ripetizione a potenziamento di virtù creativa e realizzativa, legata al valore del cerchio ed al numero degli anelli. L'origine del segno è neolitica ed in esso la Gimbutas (1990) vede "il potere della Dea che è in profondità, nella pietra e nell'acqua, circondato da cerchi magici" e pone relazioni con il circoli di pietra, gli *henge* delle culture nordiche ed occidentali (rituali funebri e rigenerativi). Pur dando valida la tesi, peraltro ben supportata, va però considerato l'innesto della concettualità "uranica" proto-indoeuropea del Calcolitico e quindi una possibile modifica del simbolo, quanto sostanziale non sappiamo. In tutti i tipi infine è fondamentale presupporre la simbologia del centro, il punto di raccordo del cerchio quale emblema del principio emanatore.

GLI ANTECEDENTI ED IL PROSEGNO

Tale speciale attenzione sul cerchio è il momento apicale di un processo che ha radici molto antiche, indubbiamente neolitiche, ma che sviluppa con precisione e novità durante la "rivoluzione" concettuale calcolitica (fine IV – prima metà del III millennio). E' nell'ordine

mirabile delle composizioni monumentali dell'epoca che cogliamo infatti l'emergere di una rigorosa cosmologia, del tipo che pare informare tutta la successiva impostazione religiosa.

Nel registro superiore domina il disco – sole raggiato, semplice, in forma di corna di cervo, a cerchi concentrici, con o senza fasce che emanano verso il basso; vi si associano strettamente alabarde ed asce, talora pugnali che di norma figurano nel registro mediano, insieme ad antropomorfi, zoomorfi, scene di aratura, carri, volte di linee parallele (simbolo ctonio), mappiformi, pendagli a spirale o a cerchi concentrici. Questo solo elenco sommario dà conto degli stessi segni che ritroveremo nel Bronzo, ma dispersi, senza l'armonica disposizione che è qui ricercata.

Il disco calcolitico può essere anche il volto della macrocosmica divinità e ciò è più evidente sia nelle stele antropomorfizzate sia dove il sole raggiante è come aureola di figure umane alte e centrali. A volte altri dischi, a coppie, sono ai lati del "sole" e, sporgenti o meno, i seni femminili sono discoidali nelle stele muliebri. Traspare una concezione in cui il disco solare raccorda e domina come chiave di volta degli insiemi e le "aureole" sulle teste ne ribadiscono il valore sul piano umano e sociale; i dischi a corredo potrebbero avere valore lunare od omologo femminile.

L'età del Bronzo sembra derivare l'essenziale di tale *mundus*, in una rielaborazione che carica di significato i singoli elementi o li raccorpa (nelle asce a lama di disco ad esempio) dando forse per scontati i rapporti cosmologico – simbolici che restano latenti; si concreta in certo una settorializzazione, una culturalità che predilige aspetti devoluti con risalto crescente sulle armi, sugli antropomorfi (presto anche guerrieri), regionalmente su altri simboli, ma ovunque sulle forme circolari. Se c'è anzi un segno che sposa gli altri questo è il cerchio nelle sue varie fogge: a Tresivio, Foppe di Nadro, Luine, M. Baldo il cerchio (crociato o concentrico) è ad esempio fra le armi, altrove è con gli antropomorfi o con gli zoomorfi o i mappiformi e così via, mentre più difficilmente gli altri elementi compaiono negli insiemi monotematici.

Dal Bronzo nasce il mondo più complesso, variato e narrativo del Ferro² in cui man mano si precisano i caratteri dei *pantheon* storici, un passaggio che l'arte rupestre (e l'oggettistica) ben aiutano a comprendere. Le forme circolari sono presenti in modo molto significativo, ma perdono attenzione, percentualmente decrescono a scapito di un ampio ventaglio di scene figurative.

In Valcamonica tre categorie di scene sono di particolare interesse:

1) le figurazioni di ruote dell'area di Campanine-Paspardo e collegata una grande figura con la ruota al posto della testa; si suppone motivatamente trattarsi di immagini relative al dio Celtico Taranis (Jovis latino in epigrafe a Campanine) o divinità simile del Medio – Tardo Ferro.

2) le decorazioni circolari di numerose capanne, imputate d'essere immagini a valenza funeraria; tale valenza darebbe credito all'ipotesi sul legame del simbolo con l'anima del defunto (od in generale dell'uomo); facilmente i dischi figurati riproducono però anche reali decorazioni della capanna con significati integrabili (protettivi, dedicati). Ferro Medio e Tardo.

3) le scene con figure umane ed animali (cervi in particolare) sormontate da dischi, in pochi casi raggiati; qui sembra proseguire uno specifico filone del Bronzo. Ferro Antico e Medio.

Vi è infine il caso eccezionale del cerchio di Dos dell'Arca con all'interno l'iscrizione Dieu (forse Dies – piter, vocativo di Jùpiter, come suggerisce Prosdocini 1971): un'immagine che ben può sintetizzare il valore più intimo del simbolo.

Altrettanto ricco è il repertorio dei dischi del Ferro nordico, dove le linee di prosecuzione con l'arte del Bronzo sono nitide, con sequenze spesso quasi indistinguibili (navi, armi, figure umane): ad esempio prosegue il collegamento fra dischi (in genere crociati) con il sesso

maschile o con antropomorfi itifallici (fattore presente anche in Valcamonica). Da notare che le imbarcazioni, con o senza dischi, sono imputate di valenza funeraria, così come le capanne camune, e così come queste hanno paralleli nelle urne villanoviane (ed altri esempi) le barche hanno simili esempi in Scandinavia nei reperti e nel mito.

Ed è infine proprio il mito e l'iconografia d'età storica a fornire innumeri esempi di attribuzione del simbolo: se solo analizziamo comparativamente i simboli nelle aree culturali già interessate dall'arte rupestre e se poi allarghiamo all'area indoeuropea si scoprono indubbie peculiari connotazioni parenterali; queste hanno valenze filogenetiche nell' "oscuro" protostorico e preistorico che oggi lentamente riusciamo a meglio decifrare. L'arte rupestre, dove compare, è più di un elemento integratore, è spesso la testimonianza più chiara e diretta del processo di simbolizzazione.

CONCLUSIONI

Le valenze storiche dei simboli circolari non possono essere trasportate *sic et simpliciter* nelle età precedenti: nuove inflessioni regionali e nuovi sviluppi si sovrappongono ovunque ai sostrati più antichi, anch'essi già con caratteri regionali. Molta attenzione va però posta sui tratti appunto parentali della simbologia, sui moduli che uniscono tradendo talora forse consonanze, ma più facilmente origini concettuali comuni e anticamente diffuse. Quando l'evidenza archeologica ha sintonia con questa categoria di dati è poco plausibile la coincidenza così come da tempo appare anche poco plausibile credere all'equazione più arcaico = più semplice (e più rozzo). Le matrici sembrano profondamente incise nei sistemi simbolici, nell'animo dei popoli e sembrano emergere già complete, un po' come il geroglifico egizio, e quindi mutare nel tempo e nello spazio senza realmente alterare nella sostanza.

Affrontare in quest'articolo l'argomento non è fattibile se non nei termini esposti e avvisando che la difficoltà non è tanto nel reperire i dati quanto nell'analizzare in dettaglio l'ampia messe che ne risulta e, ripeto, nel vagliare senza trascendere le possibili convergenze.

Se abbandoniamo senza rimpianti le vecchie, resistenti teorie positiviste che vedono semplicemente il sole fisico più o meno divinizzato in ogni segno del tipo, sembra emergere un concetto semplice e profondo: in analogia con il sole, principio di luce, di calore, di vita, forma perfetta di cerchio in natura, il disco solare ricorda *ad unum* il creato, è padre generatore, fecondante, fecondo, uranico e sovrano, ordinatore e intangibile; è l'immagine più alta della potenza attiva divina, è fuoco scintillante e puro, analogicamente è l'immagine dello spirito cosmico ed umano (radicale indoeuropeo Pur, lat. Pyr, greco Pyr, per fuoco; da cui puro, pira, spirare; sanscrito PU per illuminare e purificare) Sotto quest'ultimo riguardo non è forse un caso che il rito funerario dell'incinerazione su pira di legno, si sviluppi proprio a partire dalla fine del Bronzo Antico: la cremazione è un atto fenomenologicamente rituale di purificazione e rigenerazione che ha avuto ampio seguito nelle culture indoeuropee.

Come esprime Dionigi l'Aeropagita il fuoco è la migliore immagine di Dio, la meno imperfetta delle sue rappresentazioni; il sole nella sua forma di disco vi unisce il senso di perfezione.

La fenomenologia ci indica anche il cerchio come simbolo a valenze diverse, anche femminili e lunari, ma soprattutto come simbolo del centro: l'immagine della perfezione divina, d'armonia, equilibrio, giustizia, ma anche di cardine ed insieme di ciclicità rotante (l'A e □, la ruota della Vita e della Legge indiana). Il riscontro è amplissimo, ben oltre lo stesso ambito indoeuropeo (che comunque mantiene sue peculiarità) e con evidenza la concezione simbolica ha radici molto profonde.

- * Nota ¹: in particolare ci si riferisce all'Antica e Media età del Bronzo, che nella regione centro europea è databile fra la metà del III millennio a.C. ed il terzo quarto del II millennio (in date calibrate); il momento focale è però da vedere fra la fine dell'antica età del Bronzo e l'inizio della Media, nel primo quarto del II millennio.
- * Nota ²: per più aspetti il momento di passaggio culturale va fissato fra il Bronzo Recente e Finale, dopo una fase di cesura dai risvolti drammatici.

Per riferimenti bibliografici si rimanda a Sansoni, Gavaldo, Gastaldi, "Simboli sulla roccia, l'arte rupestre e della Valtellina centrale, dalle armi del Bronzo ai segni cristiani", Ed. del Centro, Sondrio, 1999.

DIDASCALIE

- Fig. 1 **Caven 1 (Valtellina)**: stele Età calcolitica.
- Fig. 2 **Caven 2 (Valtellina)**: stele Età calcolitica.
- Fig. 3 **Monte Bego (Alpi Marittime)**: antropomorfo con braccia a "zig zag"; pugnali; reticoli; bucranio (fra Tardo calcolitico ed Antica età del Bronzo).
- Fig. 4 **Monte Bego**: tipologia di particolari foggie di cerchi (Calcolitico BA1)
- Fig. 5 **Luine (Valcamonica)**: R49B, orante associato a cerchio crociato e semplice Età del Bronzo (BA2 - BM1).
- Fig. 6 **S. Giovanni di Teglio (Valtellina)**: cerchi concentrici collegati a reticolo di canaletti a probabile valenza topografica; sulla sinistra un'ascia, cerchi ed altri elementi. (BA2 - BM19).
- Fig. 7 **Laxe Do Outeiro, Pontevedra (Galizia)**: tipico insieme con dischi concentrici, canaletti, coppelle ed un palco di cervo; l'insieme ha parti con connotazioni topografiche. Età del Bronzo.
- Fig. 8 **Sils - Carchenna (Svizzera)**: disco puntato e raggiato associato a dischi concentrici, spirali e coppelle. Età del Bronzo.
- Fig. 9 **Bohuslän (Svezia) e Boznlolm (Danimarca)**: imbarcazioni associate a dischi crociati talvolta poggiati su sostegno sul ponte o sulla prua della nave. Età del Bronzo scandinavo.
- Fig. 10 **Bohuslän (Svezia)**: figure di animali connesse al disco o al cerchio con valenza solare. In due casi i raggi del disco assumono forma vagamente ornitomorfa. Età del Bronzo scandinavo.
- Fig. 11 **Lisleby, Bohuslän (Svezia)**: sulla destra un grande disco sembra indicato da due personaggi a grandi mani, sulla sinistra una classica associazione fra un disco dello stesso tipo e una imbarcazione. Età del Bronzo nordico (da T. Hogbeeg 1995).
- Fig. 12 **Fossum, Bohuslän (Svezia)**: associazione fra un grande cerchio semplice e coppia di guerrieri itifallici armati di ascia. Età del Bronzo nordico (da G. Milstreu, M. Prøhl, 1999).
- Fig. 13 **Bohuslän (Svezia)**: tavola con differenti tipi di cerchi, anche immanicati, in associazione a figure umane ed imbarcazioni. Età del Bronzo nordico.
- Fig. 14 **Askum Raä, Bohuslän (Svezia)**: particolare con personaggi armati, imbarcazioni di fronte a un gruppo di quattro sagome circolari. Età del Bronzo nordico (da L. Bengtsson Ed. 1997).
- Fig. 15 **Trundholm (Danimarca)**: carro "solare" con disco in lamina aurea. Il tema circolare riprende con enfasi nella decorazione interna del disco. Antica età del Bronzo scandinavo.
- Fig. 16 **Redù (MO) e Gualdo Tadino (PG)**: dischi aurei con cerchi concentrici e crociati a decorare la superficie interna (Redù BM - BR, Gualdo Tadino BF, da Bettelli 1997).
- Fig. 17 **Kirkebakkegård, (Danimarca)**: disco dorato in lamine d'argento, con probabile raffigurazione di un dio, trovata in una tomba in località Kirkebakkegård, (vicino alla chiesa di Uggeløse).
- Fig. 18 **La Bosca di Paspardo (Valcamonica)**: Probabile figurazione di Taranis con testa dall'aspetto di ruota (età del Ferro; da Fossati 1997).
- Fig. 19 **Foppe di Nadro (Valcamonica)**: Capanna di tipo piuttosto semplice con coppia di cerchi crociati posti "a corredo" sui lati (media età del Ferro).
- Fig. 20 **Naquane (Valcamonica)**: R.73; Grande capanna con ricca decorazione interna. Dischi crociati terminano i pendenti del tetto, mentre altre figure circolari occupano la parte interna (tarda età del Ferro).
- Fig. 21 **Naquane (Valcamonica)**: R.99 Capanna associata ad una figura incompleta e un grande cerchio con raggi interni (tarda età del Ferro, da Tognoni).

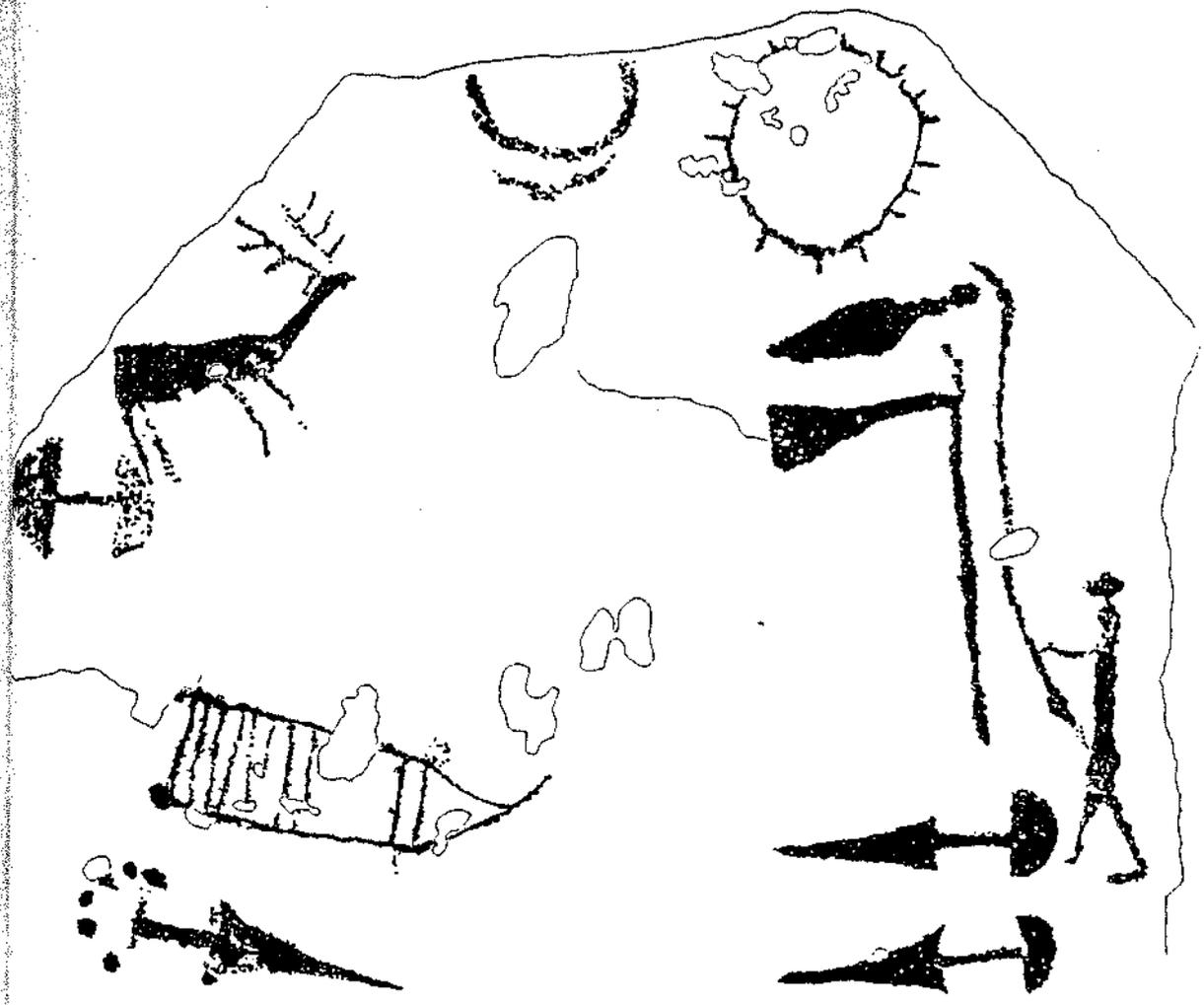


Fig. 1

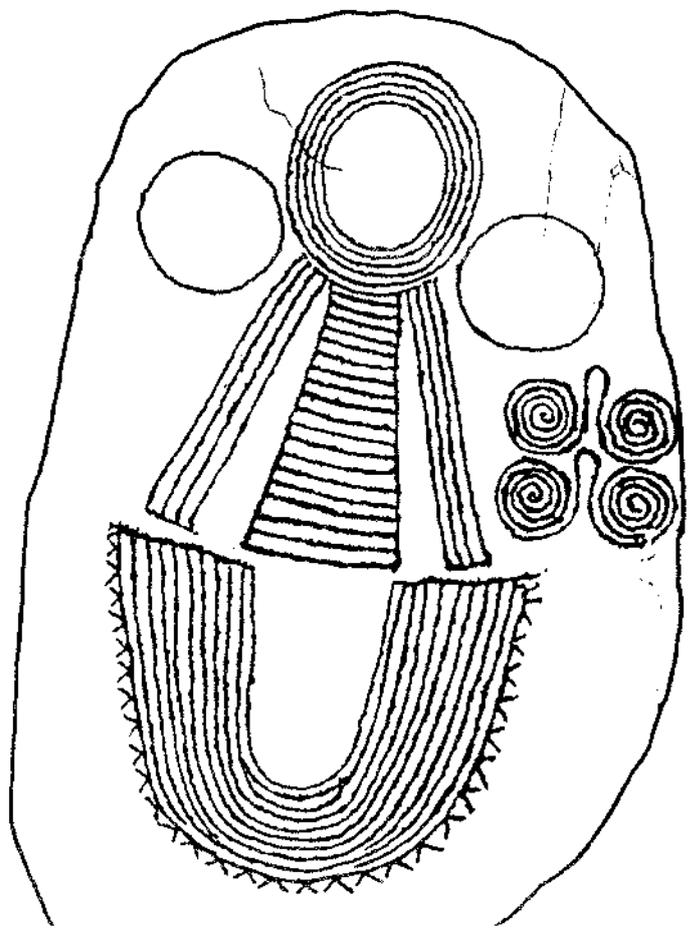


Fig. 2

Fig. 4

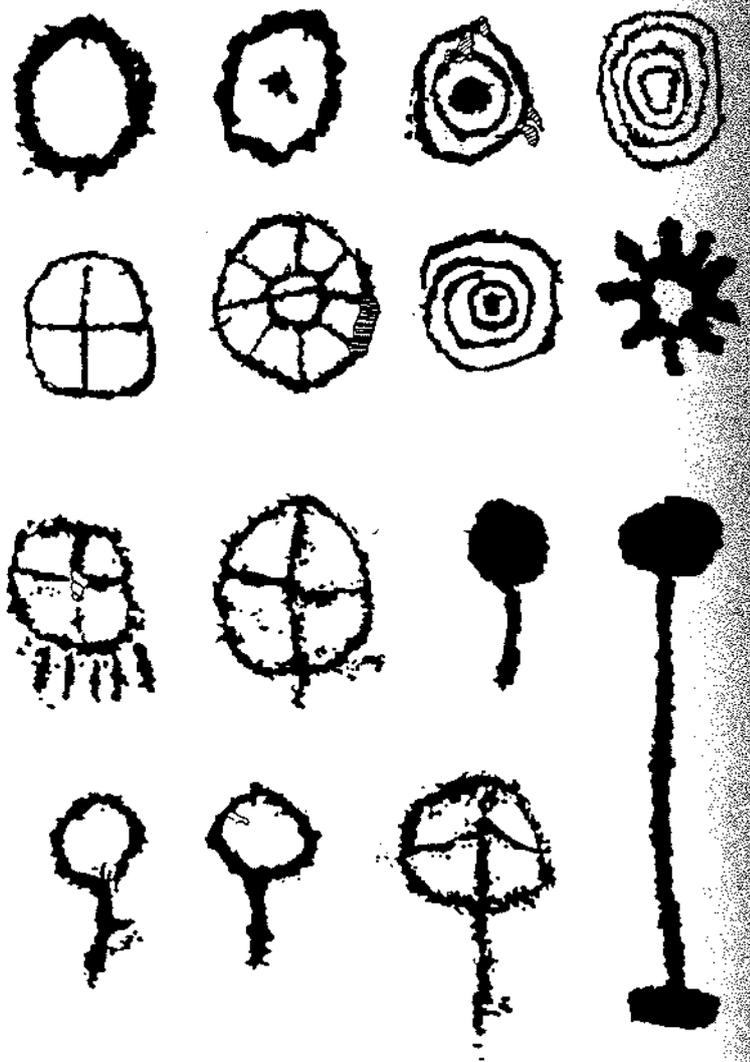


Fig. 3

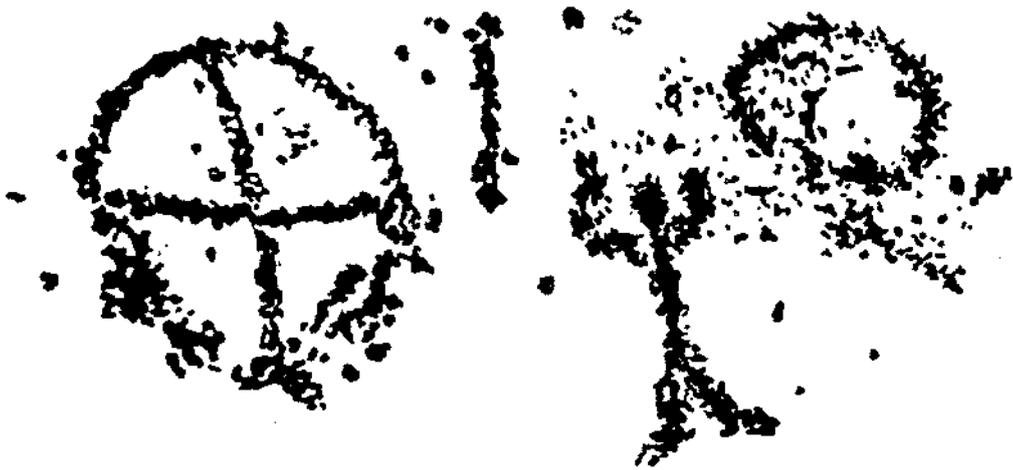
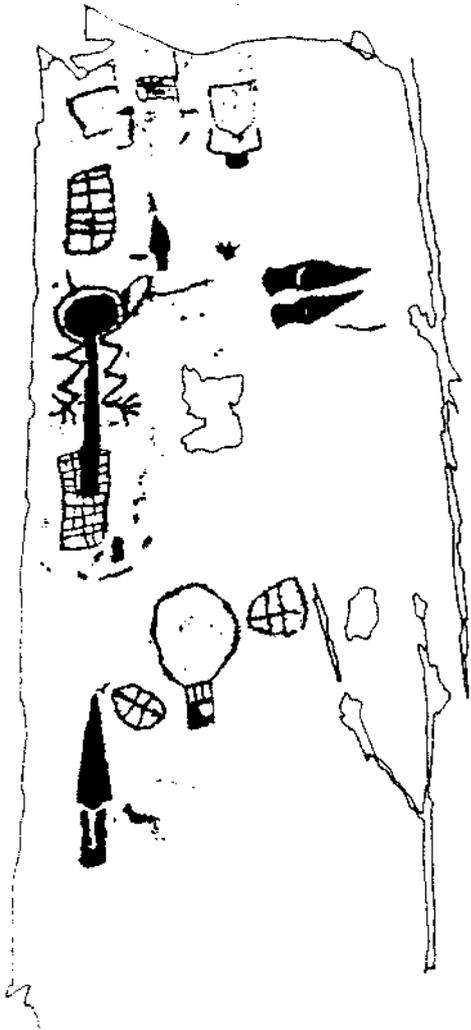


Fig. 5

6

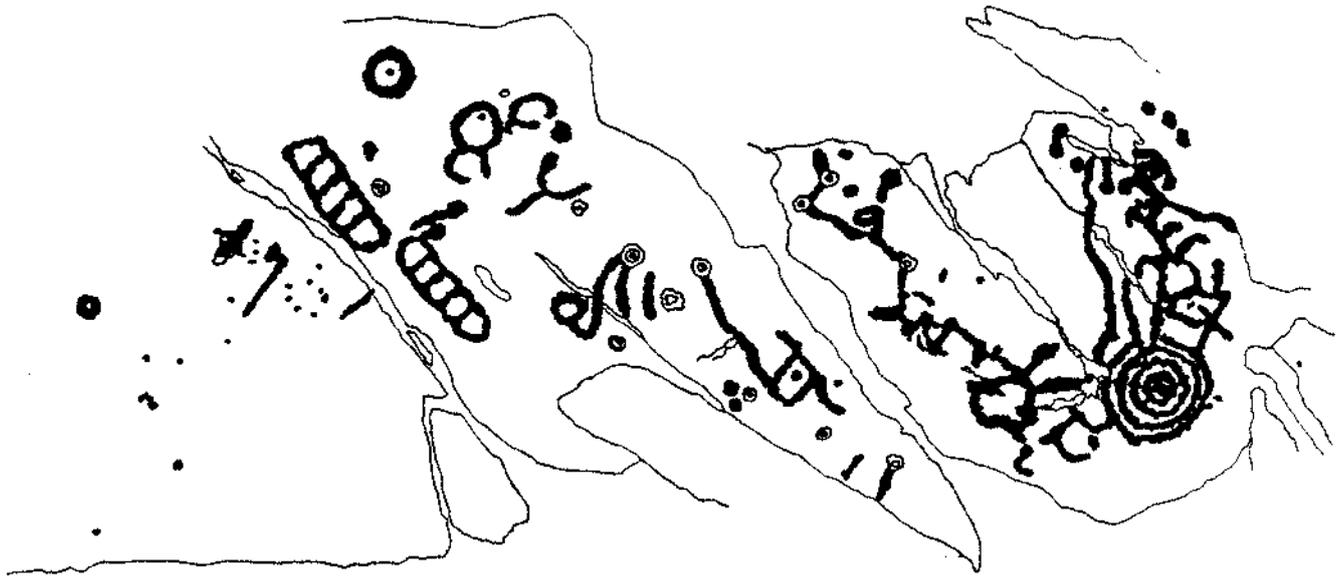


Fig. 7

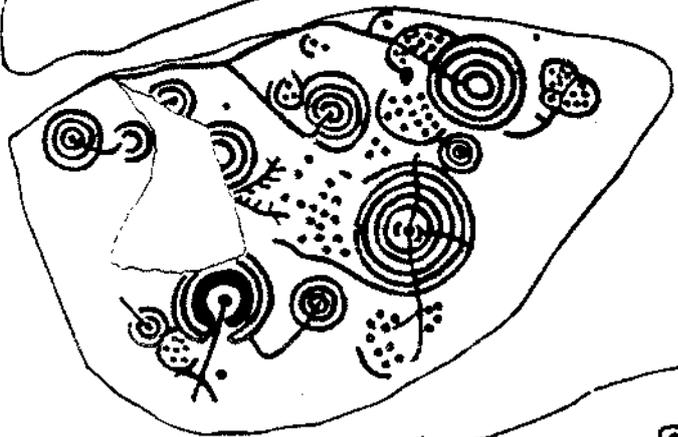


Fig. 8

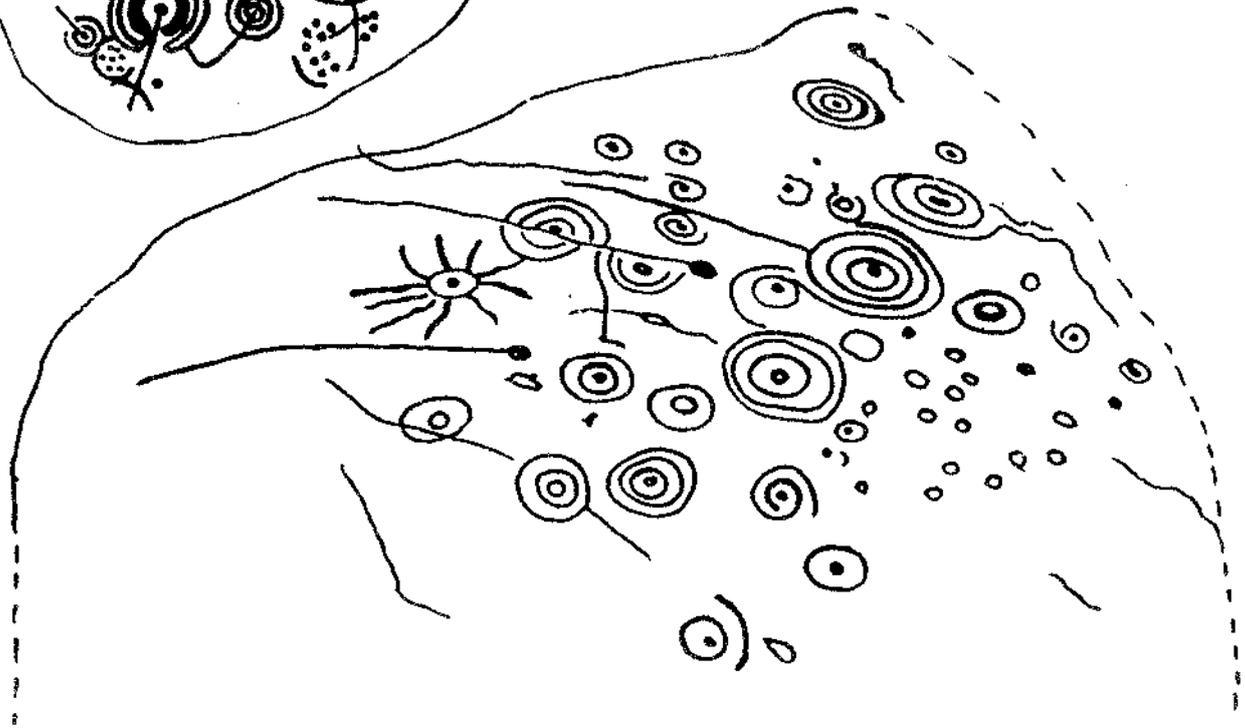


Fig. 9

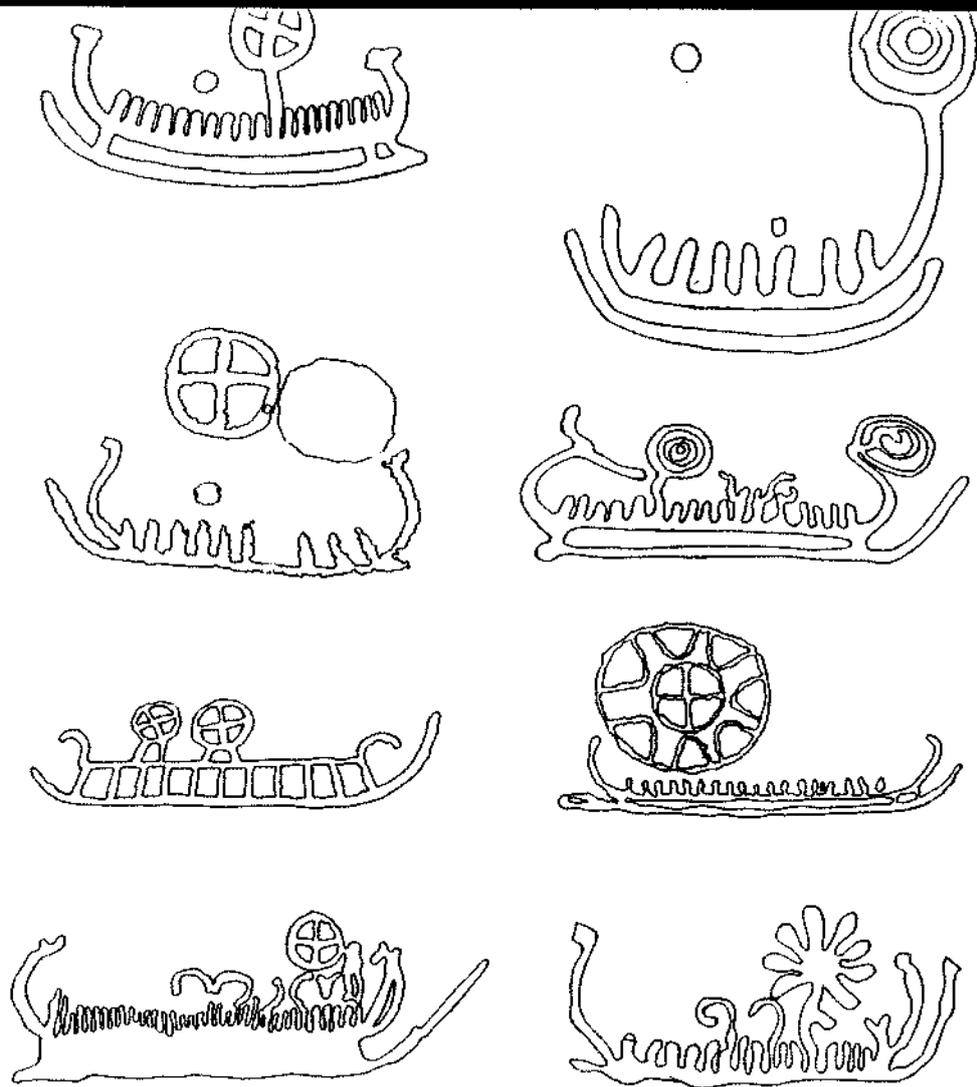


Fig.10

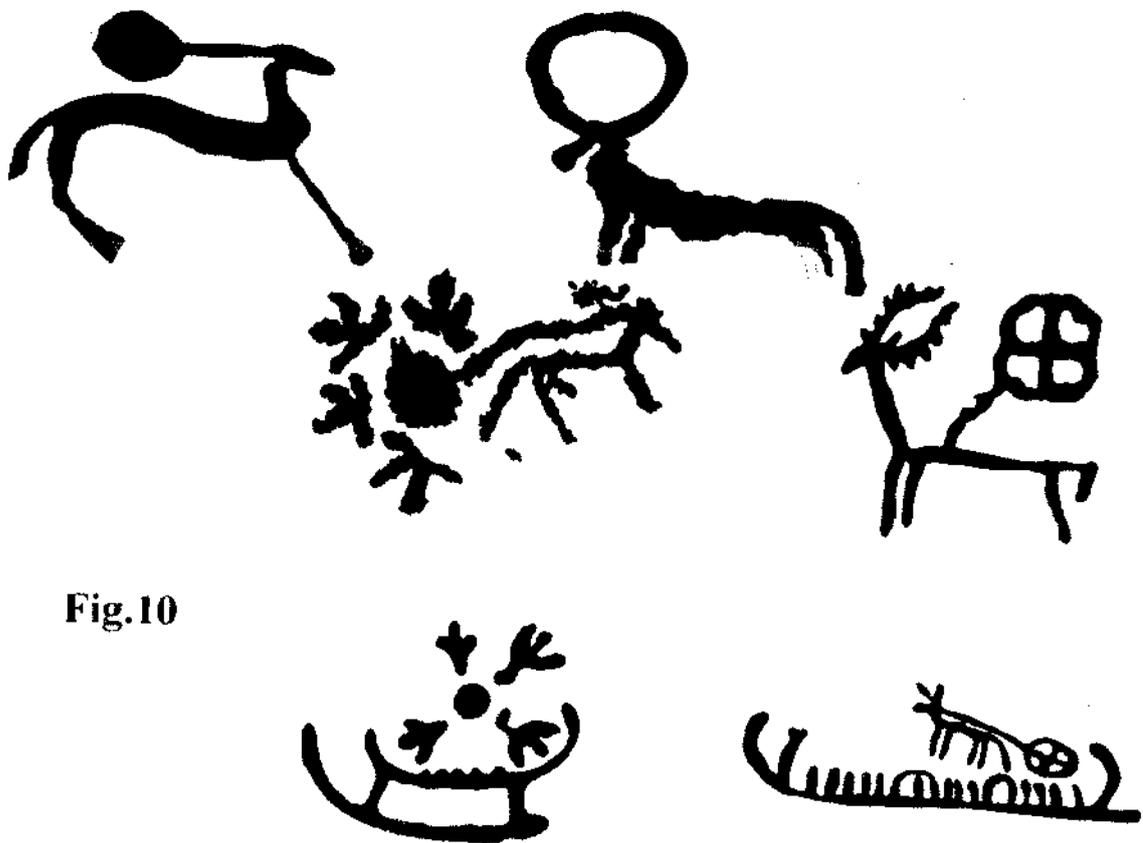


Fig. 11

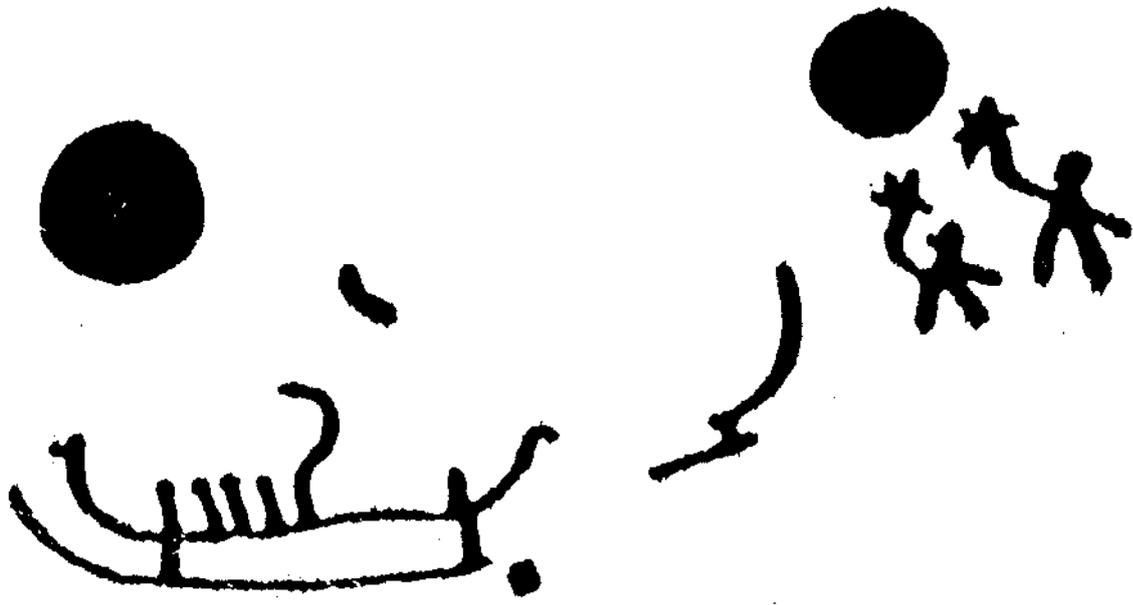


Fig. 13

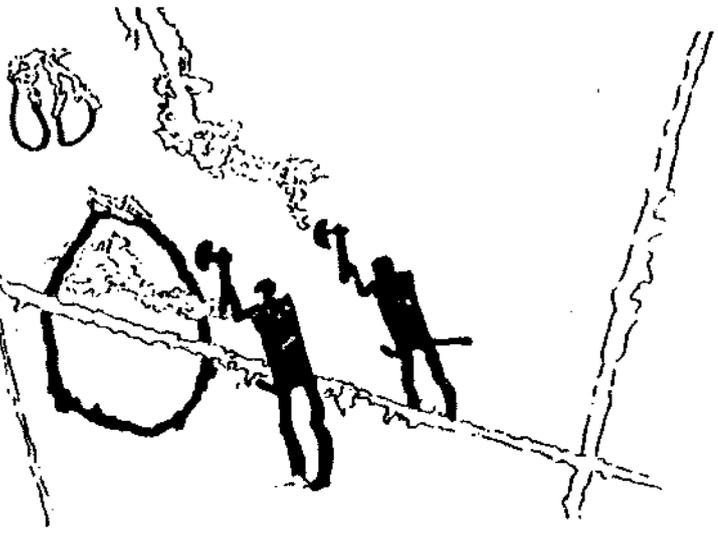


Fig. 12

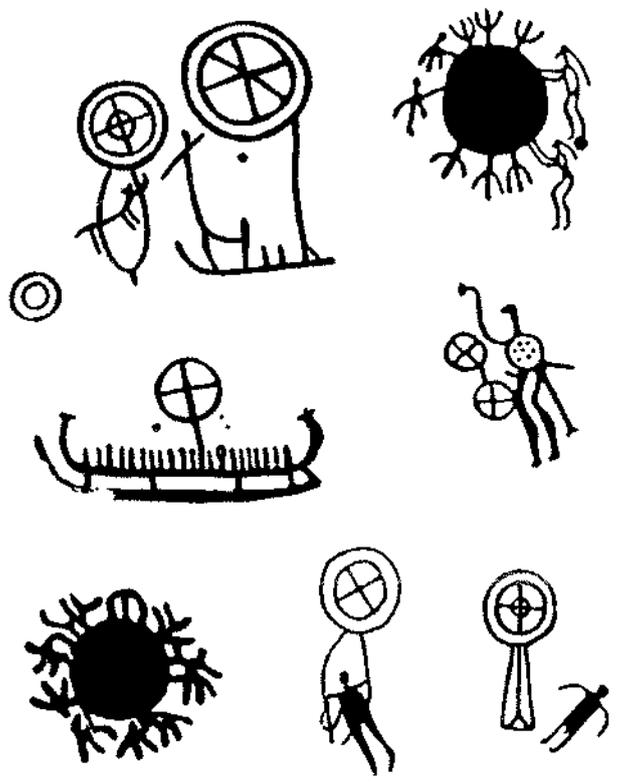


Fig. 14



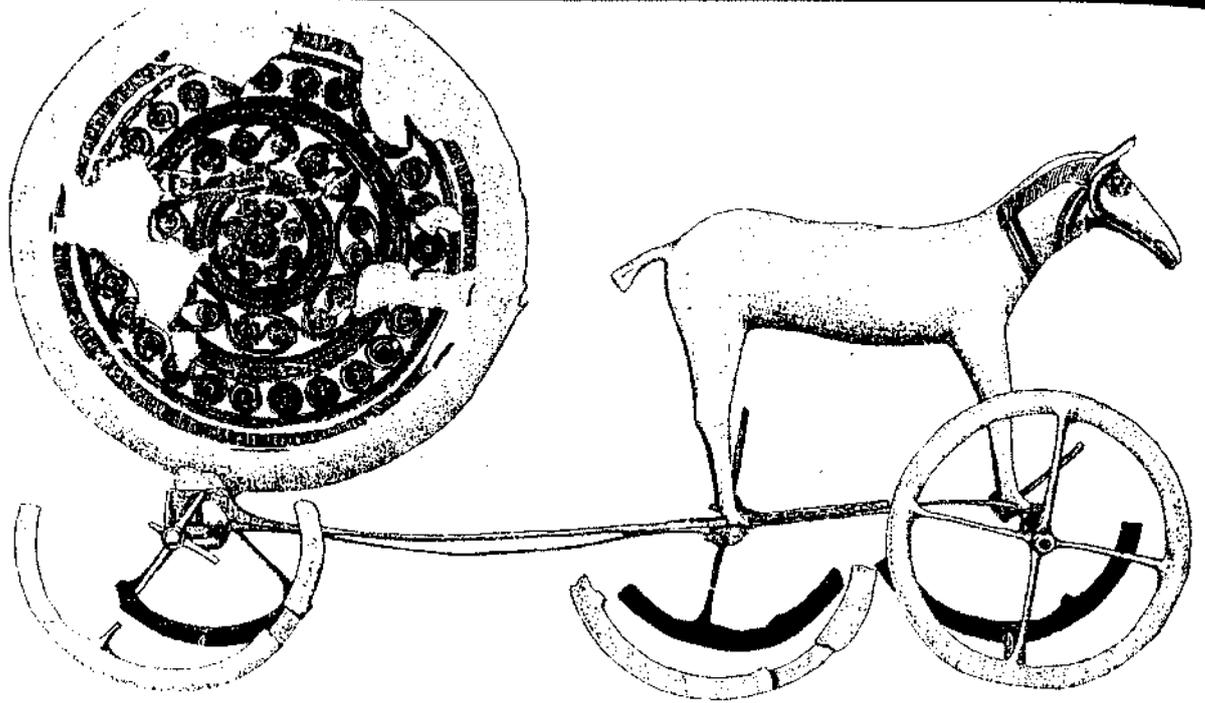


Fig.15

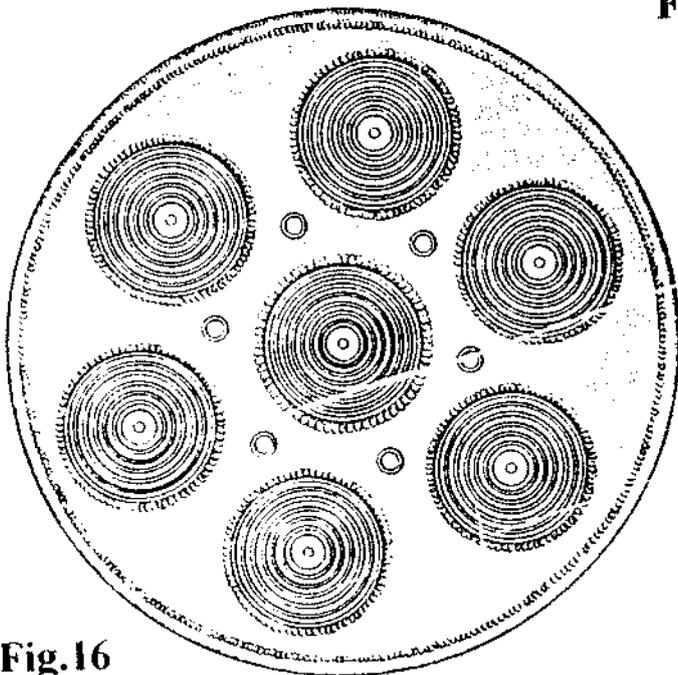


Fig.16

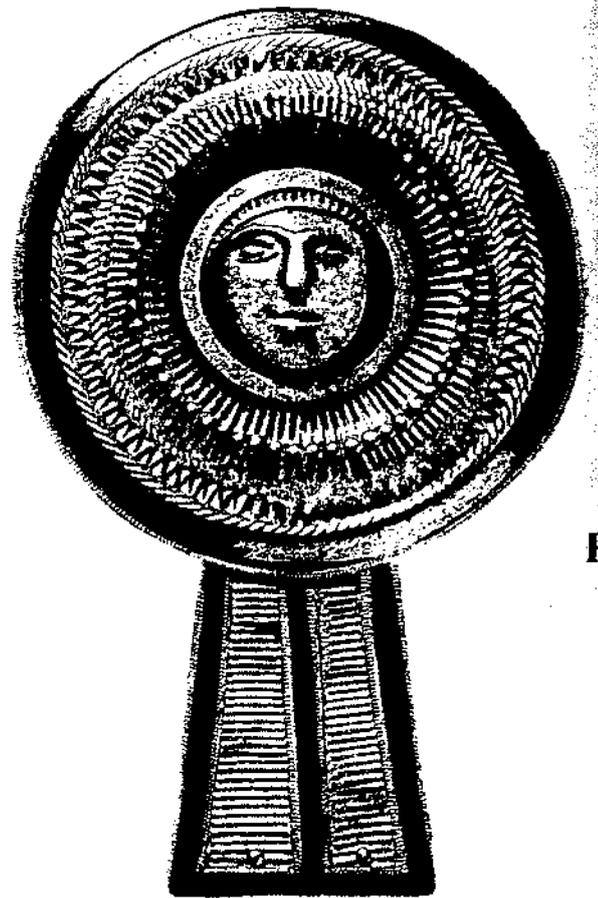


Fig.

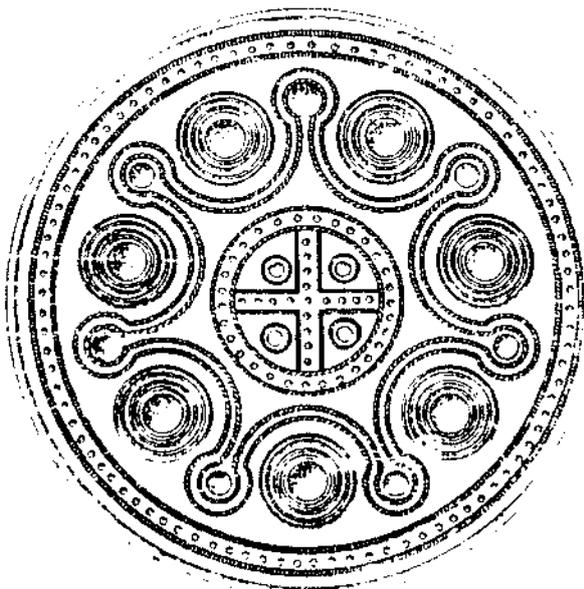


Fig.18

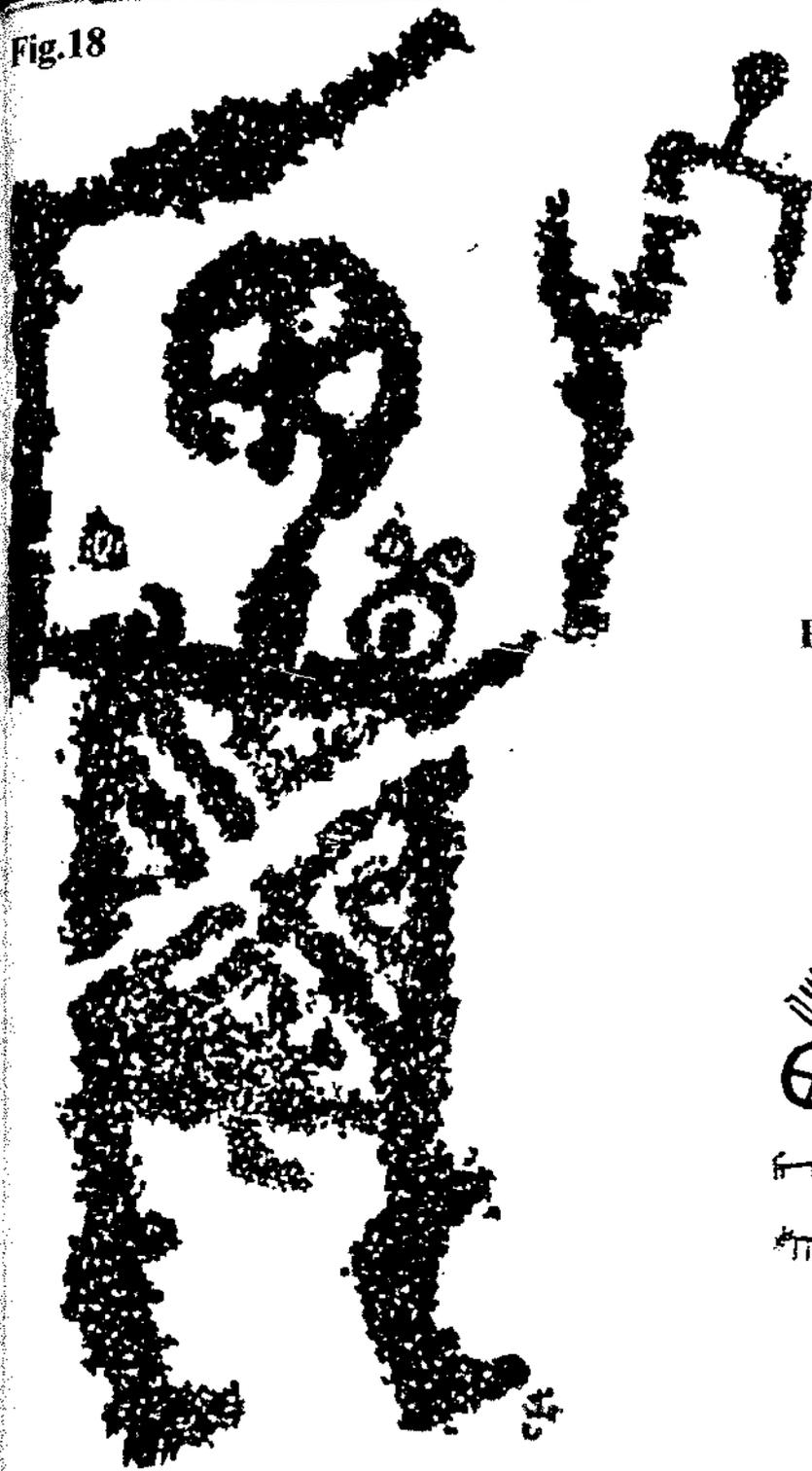
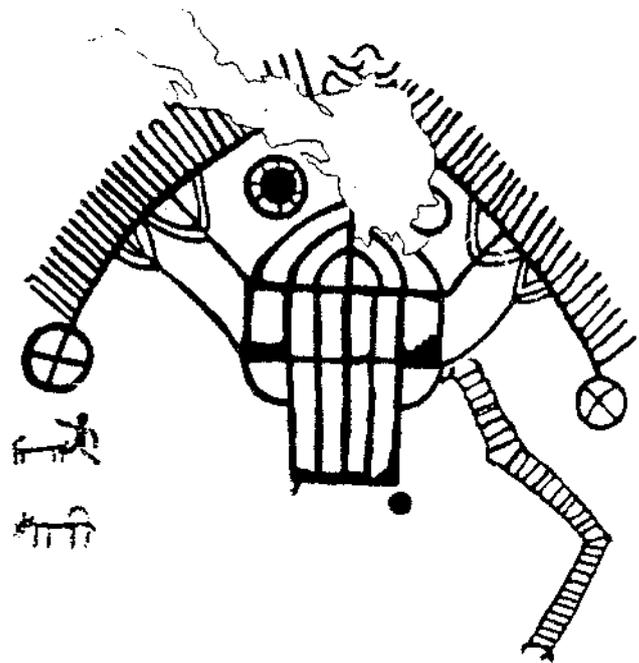


Fig.19



Fig.20



3.17

Fig.21



RECENT RESEARCHES ON THE MATERIALS, TECHNIQUES, AND MEANING OF ANCIENT PUEBLOAN SURFACE FINISHES AT MESA VERDE NATIONAL PARK, MESA VERDE, COLORADO (USA)

TOWLE A. Linda, Mesa Verde, USA

Summary

Within late Ancestral *Puebloan* societies, architecture and its associated elements of plain, colored and decorated surface finishes attained a high level of skill and sophistication suggesting symbolic as well as utilitarian concern. All material culture, including the built environment, is thought before it is built, thus embodying cultural rules, knowledge, ideas and systems related to social, cognitive and symbolic behaviour. As architectural components, these plasters, washes and painted and incised designs are powerful material correlates in aiding the analysis and deciphering of spatial meaning, value and use.

Beginning with the earliest discoveries of aboriginal cliff architecture, the plasters and associated finishes of these buildings were admired and described in great detail. Initially studied and interpreted by Jesse Walter Fewkes using ethnographic analogy, the first detailed survey of these surface finishes was undertaken by Watson Smith as the result of the discovery of elaborate *kiva* mural paintings at Awatovi. To date limited material and contextual studies of these finishes and their symbolic meaning have occurred. Recent conservation and material analysis by the authors in conjunction with architectural documentation, have begun to shed some light on the Ancient Puebloan's technical knowledge and intent and pattern of application or use of materials.

Resumé

Parmi les anciennes sociétés *Puebloan*, l'architecture et les finitions blanches, colorées et décorées s'y rapportant, ont atteint un niveau d'habileté et de sophistication suggérant un intérêt symbolique aussi bien qu'utilitaire. Toute culture matérielle, y compris la construction de l'espace, est pensée avant d'être exécutée, exprimant ainsi des règles culturelles, des connaissances, des idées et des systèmes liés au comportement social, cognitif et symbolique. En tant que composants architecturaux, ces plâtres, ces lavés, ces motifs peints et gravés sont des matériaux majeurs aidant à analyser et déchiffrer la signification de l'espace, sa valeur et son usage.

Commençant avec les premières découvertes de l'architecture des falaises aborigènes, les plâtres et les finitions étaient admirés et décrits dans les moindres détails. Initialement étudiées et interprétées par Jesse Walter Fewkes, qui utilisait l'analogie ethnographique, le premier rapport détaillé de ces finitions a été entrepris par Watson Smith, suite à la découverte d'élaborées peintures murales *kiva* à Awatovi. Jusqu'à ce jour, peu de matière et d'études sur le contexte de ces finitions, ainsi que sur leur signification symbolique, ont été établis. Les récentes conservations et analyses faites par les auteurs en connexion avec la documentation architecturale, ont commencé à nous éclairer sur le savoir-faire technique des anciens Puebloans ainsi que sur les intentions et les motifs d'application ou d'usage de ces matériaux.

Riassunto

All'interno di antiche e ancestrali società *Puebloan*, l'architettura e gli elementi ad essa associati, come superfici colorate o decorate, raggiunsero un alto livello di abilità e di sofisticazione che suggerisce un interesse simbolico ma anche utilitario. Tutta la cultura materiale, incluso l'ambiente costruito, veniva pensato prima di essere attuato, esprimendo così regole culturali, idee e sistemi connessi al sociale, un comportamento cognitivo e

simbolico. Elementi architettonici quali stucchi, acquerelli, disegni dipinti e incisi, sono materiale importante per analizzare e decifrare il concetto dello spazio, il suo valore e il suo uso.

Le più antiche scoperte dell'architettura aborigena denotano come gli stucchi e le rifiniture degli edifici furono ammirati e descritti in ogni dettaglio. Il primo rilevamento dettagliato di queste rifiniture, inizialmente studiato e interpretato da Jesse Walter Fewkes attraverso l'analogia etnografica, fu eseguito da Watson Smith come risultato della scoperta di elaborati dipinti murali kiva a Awatovi. Fino ad oggi si possiede solo materiale limitato e studi contestuali di queste rifiniture e del loro significato simbolico. La recente conservazione e l'analisi materiale condotta dagli autori insieme con la documentazione architettonica, hanno iniziato a far luce sulla conoscenza tecnica degli antichi *Puebloans* così come sulla loro applicazione e il loro uso di questi materiali.