

L'arte paleolitica

Dispensa del corso di Preistoria — modulo C — a.a. 2006/2007
ultima revisione: gennaio 2006

RAFFAELE C. DE MARINIS

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Sezione di Archeologia
v. Festa del Perdono, 7
I-20122 Milano

raffaele.demarinis@unimi.it

Indice

Introduzione	1
1 La scoperta dell'arte paleolitica e storia delle ricerche	7
1.1 Henri Breuil	12
1.2 André Leroi-Gourhan	16
1.3 L'era post-stilistica	21
2 L'arte paleolitica: origine, diffusione, tecniche, metodi di datazione	24
2.1 Le tecniche dell'arte parietale.	29
2.2 Metodi di datazione dell'arte parietale paleolitica	33
3 L'arte paleolitica durante l'Aurignaciano e il Gravettiano Antico	40
3.1 L'arte dell'età aurignaciana	43
3.2 L'arte aurignaciana nel sud-ovest della Germania	43
3.3 L'arte aurignaciana nell'Italia settentrionale	46
3.4 La grotta Chauvet	48
3.5 L'arte dell'età aurignaciana nella Francia sud-occidentale	51
3.6 L'arte del Gravettiano antico	55
3.7 La grotta Cosquer	57
3.8 Le mani negative e positive nell'arte paleolitica	60
4 Lo stile III o arcaico	63
4.1 La grotta di Cougnac	65
4.2 La grotta di Pech-Merle	69
4.3 La grotta di Lascaux	72
4.4 Il contesto archeologico della grotta di Lascaux	81
4.5 Le sculture di stile III	89

5	La rappresentazione dell'immagine umana nell'arte paleolitica	91
5.1	Le statuette femminili	93
5.2	Le immagini maschili	101
6	Lo stile IV o classico	103
6.1	La caverna di Altamira	106
6.2	La caverna di Niaux	114
6.3	Le sculture dello stile classico	119
6.4	L'arte mobiliare maddaleniana	121
7	Il significato dell'arte paleolitica	124
7.1	L'arte parietale paleolitica: un'arte strutturata	127
7.2	L'ipotesi sciamanistica	139

Elenco delle tabelle

3.1	Datazioni delle pitture della grotta Chauvet.	51
3.2	Confronto tra il bestiario della grotta Chauvet e quello dell'area franco-cantabrica.	52
3.3	Stratigrafia del riparo di La Ferrassie.	54
3.4	Composizione del bestiario della grotta Cosquer.	58
3.5	Datazioni AMS per la grotta Cosquer.	59
3.6	Statistiche relative alle raffigurazioni di mani con dita ripiegate.	62
4.1	Datazioni AMS di alcune figure e di un osso della grotta di Cougnac.	68
4.2	Datazioni delle pitture della grotta di Pech Merle.	72
4.3	Confronto tra le raffigurazioni della grotta di Lascaux e quelle dell'area franco-cantabrica.	88
6.1	Statistica relativa alle raffigurazioni della caverna di Altamira.	112
6.2	Datazioni di alcune pitture della caverna di Altamira.	113
7.1	Statistiche delle figure animali dell'arte parietale di settantadue caverne dell'area franco-cantabrica secondo Leroi-Gourhan e con l'aggiunta delle figure animali delle grotte Chauvet, Cosquer, Ekain, Tito Bustillo, Altxerri.	132
7.2	Alcuni esempi dello scarto esistente tra la fauna raffigurata e la fauna cacciata.	136

Introduzione

ALL'alba della storia, quando poco prima del 3000 a.C. cominciarono a sorgere le più antiche civiltà urbane in Mesopotamia e in Egitto e a comparire i primi documenti scritti, tutte le differenti forme di espressione artistica erano già state create ed avevano ormai un lungo passato. L'origine dell'arte risale molto più indietro nel tempo e affonda le radici nei lunghi millenni della preistoria. Manifestazioni classificabili come arti figurative, musica, danza, racconto sono state osservate e documentate presso ogni cultura umana, comprese anche quelle più arretrate tra le popolazioni "primitive" dell'età moderna. La scoperta dell'arte dei cacciatori e raccoglitori paleolitici e mesolitici o delle popolazioni di agricoltori e allevatori neolitici ha dimostrato che il fenomeno arte e l'esigenza di creare opere che consideriamo arte sono un aspetto caratteristico ed essenziale della condizione umana, ciò che insieme al linguaggio verbale più di ogni altro aspetto contraddistingue l'uomo anatomicamente moderno dai suoi antenati e dagli altri primati.

Di tutte le forme d'arte certamente esistite presso le popolazioni preistoriche, soltanto le arti figurative hanno potuto sopravvivere, e fra queste solo quelle prodotte su supporti durevoli, mentre in assenza di mezzi di trasmissione scritta le altre espressioni artistiche sono scomparse per sempre. Della musica sono rimasti soltanto gli strumenti, ad es. per il Paleolitico superiore si conoscono flauti ricavati da ossa animali¹, ma è difficile immaginare quali caratteristiche potesse avere la musica dei cacciatori paleolitici, anche se sono state fatte ipotesi basate sulle analogie etnografiche².

Cosa dobbiamo intendere per arte preistorica? Quando sullo scorcio del XIX e agli inizi del XX secolo cominciarono a rivelarsi i documenti dell'arte parietale paleolitica, molti di questi documenti vennero considerati opere

¹Si conosce anche un esempio di flauto proveniente da un contesto del Paleolitico medio, quello di Divje Babe I in Slovenia. Tuttavia, la sua natura di strumento musicale intenzionalmente fabbricato dall'uomo è contestata da alcuni studiosi.

²A questo proposito cfr. C. SACHS, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York 1943, trad. italiana *La musica nel mondo antico*, Firenze 1963, p. 6 ss.

d'arte in virtù della loro "bellezza". Joseph Déchelette definì Altamira la Cappella Sistina della preistoria. L'utilizzo di criteri estetici, per di più ricorrendo ai canoni della moderna cultura occidentale, porterebbe a una selezione di opere che ancor oggi ci affascinano e suscitano in noi una intensa emozione, ma sarebbe fuorviante e decontestualizzante, poiché di una cosa possiamo essere sicuri, che i valori estetici che oggi riconosciamo in alcune opere paleolitiche, a volte definendole capolavori artistici, non erano certamente gli stessi di coloro che le hanno prodotte e in ogni caso non erano per quelle popolazioni di cacciatori dell'età glaciale i valori essenziali che ne hanno ispirato la creazione. Se consideriamo la grandissima quantità di documenti di arte paleolitica venuti alla luce e le incredibili difficoltà che a volte i paleolitici hanno dovuto superare per istoriare le parti più profonde e inaccessibili delle caverne, non possiamo non concludere che le arti figurative dovevano avere una enorme importanza per i cacciatori paleolitici, ma, come vedremo meglio quando parleremo del significato dell'arte paleolitica, perché essi praticassero questa attività e quali fossero i loro criteri di valutazione e i valori che essi attribuivano a queste opere, rimane per noi quasi del tutto ignoto.

Per arte preistorica dobbiamo intendere la produzione di qualunque espressione formale simbolica non utilitaristica, per mezzo della quale sia stata lasciata una traccia durevole sulla materia. Da questo punto di vista l'arte è come il linguaggio, un'attività che produce simboli, differenziandosene solo per i segni che utilizza: linea, colore, volume. Una macchia circolare di ocre rossa, un segno geometrico astratto, una figura animale, rientrano tutti a pari titolo nel campo dell'arte preistorica.

Per due milioni di anni Ominidi classificabili nel genere umano, ma non uomini come noi, l'*Homo habilis*, l'*Homo erectus* in tutte le sue varie forme arcaiche ed evolute, le forme più arcaiche di l'*Homo sapiens* e l'uomo di Neandertal, hanno vissuto senza manifestare esigenze di creatività artistica, di produzione di forme simboliche. La loro esistenza era probabilmente assorbita completamente dai problemi immediati della sopravvivenza materiale e della riproduzione, al pari di tutte le altre specie animali, anche se provvedevano al soddisfacimento di queste esigenze con attività di tipo culturale, con una tecnologia che andava, sia pure molto lentamente, progredendo e perfezionandosi. La storia dell'evoluzione culturale attraverso i lunghissimi tempi del Paleolitico Inferiore e Medio, in particolare quella relativa alle tecniche della scheggiatura della pietra per fabbricare armi e utensili, testimonia la capacità di trasmissione extra-genetica delle conoscenze acquisite, delle tecnologie e dei comportamenti culturali. Di conseguenza dobbiamo ritenere che questi uomini, fisicamente e intellettivamente ancora diversi dall'umanità moderna, possedessero capacità di comunicazione superiori a quelle

di qualunque altro primate, ma rimane un problema irrisolto fissare l'epoca precisa in cui è comparso un vero e proprio linguaggio articolato, che al pari dell'arte è un'attività intensamente produttrice di simboli.

Prima dell'inizio del Paleolitico superiore, intorno a 40–35.000 BP³, non si conoscono vere forme di arte, anche se il problema è controverso e negli ultimi anni molti ricercatori hanno sostenuto una tesi opposta. Secondo alcuni autori si possono rintracciare i primi segni di preoccupazioni estetiche fin dal Paleolitico Inferiore avanzato. Ad es., nel caso di alcune amigdale o bifacciali a forma di mandorla l'accuratezza del lavoro di scheggiatura e ritocco, la ricerca di simmetria e di regolarità sembrano aver superato le strette necessità funzionali del manufatto. Sostenere che ci sia stata l'intenzione di produrre un oggetto non solo funzionale, ma anche bello significa applicare i nostri criteri di valutazione estetica a un'epoca che risale a 200 o 300.000 anni fa e ciò non sembra legittimo.

Nel sito paleolitico di Bilzingsleben (Germania), che ha restituito anche resti frammentari di *Homo erectus* ed è datato verso 400-350.000 anni da oggi, molte ossa, specialmente di elefante (*Palaeoloxodon antiquus*), e un frammento di zanna d'avorio recano sequenze di linee incise. Ad es., una tibia di elegante reca su un lato una serie di tratti verticali affiancati all'inizio e alla fine della sequenza da tratti obliqui. Le linee incise in un caso sono organizzate in modo da formare un rettangolo, mentre in un altro caso vi sarebbe la figura di un animale, un felino, ricoperta da altri gruppi di linee e di segni rettangolari. Questa l'interpretazione dello scavatore, D. Mania, secondo cui le incisioni hanno un carattere simbolico e geometrico intenzionale. Tuttavia, manca ancora uno studio approfondito di questi pezzi e non sappiamo fino a che punto i rilievi pubblicati siano attendibili. Inoltre, l'interpretazione dei segni incisi appare a volte fortemente soggettiva, come nel caso della presunta figura di felino.

Lo stesso problema della soggettività nell'interpretazione di presunti documenti artistici così antichi si ripresenta in un altro caso. Nel 1981 in un sito paleolitico all'aperto, datato verso 250–280 000 anni da oggi, a Bérékhat Ram sulle alture settentrionali del Golan (territorio siriano occupato da Israele nel 1967) è venuto alla luce un piccolo ciottolo di pietra vulcanica, che è stato interpretato come una statuetta femminile. L'altezza è di 3,5 cm, la larghezza di 2,4, lo spessore 2 cm. L'industria litica comprende bifacciali acheuleani e strumenti a scheggiatura Levallois. Secondo Na'am Goren-Inbar, l'archeologa israeliana direttore dello scavo, la forma naturale approssimativamente ovoidale sarebbe stata leggermente modificata dall'uomo con una

³BP = Before Present, indica date radiocarboniche a partire dall'anno di riferimento, 1950 d.C., in anni non calibrati, salvo diversa specificazione.

sottile solcatura trasversale per distinguere la testa e due solcature laterali per sottolineare le braccia⁴.

Il pezzo è stato studiato anche da Alexander Marshack, secondo cui si tratterebbe effettivamente di una statuetta femminile ottenuta con poche modifiche da un piccolo ciottolo che aveva già naturalmente un vago profilo femminile, ma la solcatura verticale del braccio sinistro non esisterebbe⁵. Altri autori che hanno studiato il pezzo hanno espresso scetticismo circa questa interpretazione e ritengono che si tratti di un pezzo interamente naturale⁶.

Per quanto ne sappiamo oggi, è solo con l'uomo di Neandertal in Europa e con i primi uomini anatomicamente moderni nel Vicino Oriente e in Africa che cominciano ad apparire segni manifesti di comportamenti di carattere simbolico, prodotti da azioni non strettamente utilitarie, ma riconducibili a una sfera "ideologica", forse definibile come magico-religiosa o semplicemente religiosa in senso più generale, che costituì il terreno da cui hanno avuto origine i fenomeni artistici.

Gli uomini vissuti verso la fine della glaciazione di Riss, nell'ultimo interglaciale e nella prima parte della glaciazione di Würm raccoglievano e utilizzavano coloranti minerali, come l'ocra rossa, con cui forse si dipingevano il corpo. In alcuni casi blocchetti di ocra sono stati rinvenuti insieme a placchette e a macinelli di granito. A Rheindalen, in Germania, in uno strato della fine del Riss l'ocra era associata a una placchetta di granito con una coppella; nella grotta di Raj, nella Polonia orientale, dagli strati musteriiani databili a circa 70-60.000 anni fa, provengono macinelli di granito con una superficie levigata recante traccia di ocra rossa⁷. Gli uomini della prima parte della glaciazione di Würm, oltre ad utilizzare l'ocra, raccoglievano "oggetti insoliti" come conchiglie fossili; tracciavano fasci di segni lineari e ricurvi sulle ossa animali; ma soprattutto seppellivano intenzionalmente i propri morti ed avevano cominciato a elaborare rituali funerari. Nella sepoltura n. 11 di Qafzeh, in Palestina, un palco di corna di daino era stato deposto vicino al cranio, mentre in quella neandertaliana di un bambino di Teshik Tash (Uzbekistan) la fossa era circondata da corna di stambecco in posizione verticale. In un'altra sepoltura di Qafzeh il fondo della fossa era stato cosparso di ocra rossa. La lastra litica che ricopriva una sepoltura neandertaliana di La Ferrassie, in Dordogna, reca sulla faccia rivolta verso il basso

⁴N. GOREN-INBAR, *The lithic assemblage of the Berekhat Ram Acheulian site, Golan heights*, in *Paléorient*, 1, 1985, pp. 7-28; N. GOREN-INBAR, S. PELTZ, *Additional remarks on the Berekhat Ram figurine*, in *Rock Art Research*, 12, 1995, pp. 131-132.

⁵A. MARSHACK, *The Berekhat Ram Figurine: a Late Acheulian Carving from the Middle East*, in *Antiquity*, 71, 1997, pp. 327-337.

⁶M. LORBLANCHET 1999, p. 130 e sgg.

⁷J. K. KOZLOWSKI 1992, p. 34 ss. e fig. 19.

una serie di cospicue modellate intenzionalmente e collocate per la maggior parte a coppia. In queste più antiche sepolture spesso il defunto era deposto nella fossa in posizione rannicchiata, accompagnato da un corredo funerario comprendente parti di animali e strumenti di selce⁸. A Tata, in Ungheria, un sito musteriano di tipo charentiano datato tra 100 e 80.000 anni BP, è stata rinvenuta una placchetta d'avorio levigata interpretata come un churinga⁹, insieme a un nummulite fossile intenzionalmente raccolto e trasportato nel sito. Qualunque fosse stata la reale funzione della placchetta è indubbio che si tratta di un oggetto di carattere non utilitario fabbricato dall'uomo di Neandertal¹⁰.

La comparsa di sepolture e rituali funerari è indubbiamente il segno di un intensificarsi della coscienza, di riflessioni sulla vita e sulla morte, dell'elaborazione di credenze sul destino che attende l'uomo dopo la morte. Le prime manifestazioni di pensiero simbolico costituirono la base per la creazione dell'arte.

I più antichi documenti di carattere artistico sicuramente datati sono stati rinvenuti recentemente nella caverna Blombos nel Sud-Africa. Si tratta di due parallelepipedi di ocre rossa, che recano su una faccia un motivo geometrico inciso con la punta di uno strumento di selce e costituito da linee a zig-zag intersecatesi in modo da formare una sequenza di rombi. Il livello archeologico da cui provengono ha un'età di circa 77.000 BP¹¹ e quindi siamo in presenza della più antica manifestazione di arte finora conosciuta. È importante sottolineare che si tratta di arte non figurativa, per cui allo stato attuale della documentazione possiamo affermare che le espressioni formali di carattere astratto, che prescindono dalla rappresentazione mimetica del reale, hanno preceduto quelle di carattere figurativo.

Più recente, ma più antico di 47.000 BP è un osso lungo che reca una serie di linee a zig-zag incise rinvenuto nello strato 12 della caverna di Bacho Kiro, in Bulgaria, in un contesto musteriano¹².

Questa fase, già definita "pre-figurativa" da Breuil e da Leroi-Gourhan, culmina agli inizi del Paleolitico superiore con la comparsa di un elemento nuovo, l'oggetto ornamentale: denti animali, soprattutto di volpe polare, di

⁸Sulle più antiche sepolture cfr. B. VANDERMEERSCH, *Le sepolture musteriane*, in *I cacciatori neandertaliani*, a c. di G. Giacobini e F. d'Errico, Milano 1986, pp. 112-116; ID., *Le più antiche sepolture*, in *La religiosità nella preistoria*, Milano 1991, pp. 25-53.

⁹I churinga (o churunga) sono oggetti culturali degli Aborigeni australiani a forma di tavoletta più o meno ellittica utilizzati nelle cerimonie di iniziazione o di propiziazione.

¹⁰J. K. KOZLOWSKI 1992, p. 36 e fig. 20.

¹¹M. BALTER, *From a modern human's brow — or doodling?*, in *Science*, 295, 2002, pp. 246-247.

¹²Cfr. J.K. KOZLOWSKI 1992, p. 36 e tav. I.

orso e di cervo, venivano perforati a un'estremità per essere appesi e formare collane; pendagli di forma circolare, ad anello, erano ottenuti da osso o da corno di renna. Tra i ritrovamenti più antichi di questo genere sono quelli dello strato 1 di Istalloskö nei Monti Bükk, in Ungheria, datato 44.300 ± 1900 BP, dello strato 11 di Bacho Kiro, datato 42.000 BP, entrambi riferibili all'Aurignaciano, e degli strati X–VIII della grotta della Renne ad Arcy sur Cure, nello Yonne, caratterizzati da un complesso culturale Chatelperroniano attribuibile all'uomo di Neandertal. Lo strato VIII, il più recente, è stato datato a 33.500 ± 800 e 33.800 ± 250 BP¹³.

Con la cultura aurignaciana, agli inizi del Paleolitico superiore, compaiono le prime opere d'arte figurativa o geometrica di tutta la storia dell'umanità, a parte i ritrovamenti di Blombos e di Bacho Kiro. L'arte compare, quindi, alla fine di un periodo durato qualche decina di migliaia di anni, per tutta la prima parte della glaciazione di Würm, durante il quale si erano progressivamente intensificate le capacità di astrazione simbolica e di esprimere con segni materiali le realtà interiori e le esigenze spirituali, non più inerenti quelle della pura e semplice sopravvivenza fisica. Non sembra un caso che l'arte si manifesti per la prima volta soltanto con l'*Homo sapiens sapiens*, di tipo anatomicamente moderno, con cui giunge a termine l'evoluzione fisica dell'uomo e giungono a definitiva maturazione i complessi processi cerebrali senza i quali non sarebbero possibili tutte quelle manifestazioni psichiche e intellettive che sono l'essenza della condizione umana: capacità di esprimersi con il linguaggio articolato, di rievocare con l'immaginazione e la fantasia cose, persone, avvenimenti della propria esperienza; cosciente riflessione sulla realtà interiore delle sensazioni, delle idee, dei sentimenti, sul proprio io in rapporto al corpo e alla realtà esterna; capacità di oggettivare i fenomeni spazio-temporali e di creare tra i fenomeni relazioni astratte.

¹³A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 56-57, figg. 223-225 ; J. KOZLOWSKI 1992, p. 37 e ss. e figg. 21-25; M. LORBLANCHET 1999, p. 203 e ss.

CAPITOLO 1

La scoperta dell'arte paleolitica e storia delle ricerche

Le prime scoperte di oggetti d'arte paleolitica sembrano essere quella di un arpione e un bastone forato decorati avvenuta nel 1833 in una grotta di Veyrier (Haute-Savoie) e quella avvenuta tra il 1834 e il 1845 in una grotta della regione del Poitou-Charente in Francia, la grotta Le Chaffaud in comune di Savigné¹

Gli scavi condotti da A. Brouillet portarono al ritrovamento di una placchetta d'osso con incise due figure di cervi. A quell'epoca non solo non si aveva cognizione dell'esistenza di un'arte paleolitica, ma lo stesso concetto di Paleolitico doveva essere ancora formulato. La placchetta, donata al museo di Cluny a Parigi, venne catalogata insieme a una serie di oggetti celtici e fu attribuita agli antichi abitanti della Gallia. Nel 1860 la placchetta fu esaminata da Édouard Lartet, che l'attribuì al Paleolitico superiore. Tra il 1860 e il 1864 Lartet insieme a Henry Christy nel corso delle ricerche condotte in diverse grotte del Perigord scoprì una serie di opere d'arte paleolitiche, che furono oggetto di una prima pubblicazione nel 1864².

Nella grotta del castello di Les Eyzies de Tayac, in Dordogna, furono rinvenute due placchette di schisto con figure animali incise. Una recava

¹Sulla scoperta dell'arte paleolitica cfr. M. GROENEN in A. LEROI-GOURHAN, *L'art pariétal language de la préhistoire*, Grenoble, 1992, p. 53 e ss.; N. RICHARD (a c. di), *L'invention de la préhistoire. Une antologie*, Presses Pocket, 1992, pp. 241-335; P. BAHN, J. VERTUT 1988, p. 17 e ss.; P. BAHN 1998, p. 36 e ss. Inoltre, cfr. S. REINACH 1913, p. XII e ss.

²É. LARTET, H. CHRISTY, *Sur des figures d'animaux gravées et sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables au temps primordiaux de la période humaine*, in *Revue archéologique*, n.s., V, 1864, p. 233-267.

l'immagine di una testa animale, l'altra, spezzata e incompleta, la figura di un erbivoro non ben determinabile. Più importanti risultarono le scoperte avvenute nel riparo di Laugerie-Haute, sempre nella valle della Vézère in Dordogna: su un corno di renna era tracciata la figura di un bisonte, di cui si conservava solo la parte centrale e posteriore del corpo, su un altro appariva la figura di un capride; un propulsore era decorato a leggero rilievo con figure di cavallo e di renna, mentre un altro corno di renna era stato scolpito con la figura di una renna. Non appena consegnato l'articolo per la stampa, Lartet e Christy scoprirono nella grotta di La Madeleine una placchetta d'avorio con incisa la figura di due mammoth, e l'anno dopo a Laugerie-Basse altre opere d'arte paleolitiche, fra cui una placchetta di schisto con incise due figure di renne in atteggiamento di combattimento. Era la prova della contemporaneità dell'uomo con animali che da tempo immemorabile erano scomparsi dalla regione.

I ritrovamenti di documenti d'arte paleolitica andavano moltiplicandosi, soprattutto in Dordogna, ma anche in altre regioni. Risale al 1874 il ritrovamento al Kesslerloch presso Thayngen, nel cantone di Schaffhausen in Svizzera, di un bastone forato con la celebre figura di una renna brucante. Nel proseguo degli scavi, condotti da K. Merk, un insegnante della scuola tecnica di Basilea, vennero alla luce altre opere d'arte: un bastone forato con la figura di un cavallo, un propulsore con una testa di cavallo scolpita, un corno di renna con la figura scolpita di un bue muschiato. Purtroppo, a questo punto alcuni operai introdussero nel giacimento delle opere false, che avevano fatto eseguire da un insegnante di Schaffhausen. La loro pubblicazione da parte di Merk gettò il discredito su tutte le opere d'arte paleolitica, perché il Lindenschmit, fondatore e direttore del Römisch-Germanische Zentralmuseum di Mainz, poté dimostrare che le figure erano state copiate da un libro per ragazzi sugli animali dei giardini zoologici. Nel 1877 al congresso archeologico di Costanza tutte le opere d'arte paleolitiche vennero ritenute false.

L'anno dopo un nobile spagnolo, don Marcelino Sanz de Sautuola (1831–1888), visitava l'Esposizione Universale di Parigi, dove rimase colpito e affascinato dai materiali paleolitici frutto degli scavi condotti da Édouard Piette (1827–1906) in Dordogna. Non solo erano esposti gli strumenti in selce scheggiata e in osso, ma anche i resti di fauna scomparsa come il mammoth, la renna, il bisonte, il bue muschiato e perfino alcune opere d'arte mobiliare che comprovavano la contemporaneità dell'uomo con quegli animali. Di professione avvocato, de Sautuola coltivava svariati interessi di carattere storico e scientifico e già in precedenza aveva rivolto la sua attenzione verso la preistoria, intraprendendo scavi in alcune grotte della regione cantabrica. Al ritorno in patria, a Santillana del Mar presso Santander, pensò di riprendere le ricerche in una grotta che era stata scoperta qualche anno prima nelle sue

terre ad Altamira e dove aveva già fatto qualche sondaggio e osservato alcuni segni neri dipinti sulle pareti. Nell'estate del 1879 cominciò i suoi scavi sistematici ad Altamira. Ben presto don Marcelino rinvenne strumenti in selce e in osso come quelli che aveva visto a Parigi. Un giorno, nel novembre 1879, portò con sé agli scavi la figlia Maria di cinque anni. La caverna aveva allora un aspetto diverso da quello attuale, modificato per consolidare il soffitto e per rendere agevole la visita ai turisti. Il suolo era cosparso di grossi blocchi di crollo e nella sala del Grande Soffitto Dipinto l'altezza era di 2 m all'inizio e di un solo metro verso il fondo. Mentre de Sautuola, chino sul suolo della grotta, era concentrato nello scavo del deposito di riempimento nei pressi dell'entrata, della potenza di un metro, la figlia, che aveva il compito di tenere la lampada e che per la sua altezza di bambina poteva meglio osservare l'insieme della volta, si distraeva salterellando qua e là e proiettando la luce della lampada sulle pareti e la volta della caverna. Ad un certo punto esclamò: "Papà, mira los toros pintados!". Aveva scoperto il grande soffitto con i celebri bisonti dipinti della prima sala, uno degli insiemi più straordinari di tutta l'arte paleolitica.

De Sautuola soppesò gli argomenti pro e contro l'autenticità delle opere e concluse che le pitture dovevano essere di età paleolitica. La grotta era stata scoperta casualmente soltanto nel 1868 e nessun estraneo che fosse entrato nella grotta con i colori e l'attrezzatura necessaria per eseguire tutte quelle pitture avrebbe potuto passare inosservato. E poi perché mai avrebbe dovuto dipingere sul soffitto della caverna una fauna oggi scomparsa dalla regione? Comunque, de Sautuola scrisse al prof. Juan Vilanova y Pierra, che insegnava geologia all'università di Madrid per avere un consulto. Vilanova si recò subito a Santander e insieme a de Sautuola visitò la caverna di Altamira, effettuò degli scavi, ritrovò strumenti di selce scheggiata e ossa di *Ursus spelaeus*, l'orso delle caverne. Vi erano ormai prove sufficienti per affermare che l'uomo dell'età glaciale aveva frequentato la caverna e che solo a lui potevano essere attribuite le pitture. All'università di Santander il prof. Vilanova tenne alcune conferenze, sostenendo la grande antichità delle pitture di Altamira e la loro età paleolitica³. A questo punto la stampa riportò la notizia dell'importante e clamorosa scoperta e Altamira divenne meta di continue visite. Lo stesso re di Spagna, Alfonso XII si recò ad ammirare le pitture di Altamira e fu ospite della famiglia de Sautuola nel loro castello di Santillana sur Mar. La sua visita è ricordata da una scritta, "Alfonso XII", tracciata in nerofumo a fianco dell'ingresso alla sala del grande soffitto policromo da parte di uno zelante ed entusiasta servitore.

Nello stesso anno 1880 don Marcelino de Sautuola pubblicò un primo

³J. VILANOVA Y PIERRA, *Conferencia dadas en Santander*, Torrelavega 1880.

resoconto su Altamira, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander 1880, in cui diede conto delle ricerche condotte ed espresse la convinzione che le pitture di Altamira risalissero ad età paleolitica. Tra il 19 e il 29 settembre 1880 si riunì a Lisbona il V° Congresso internazionale di Antropologia e Archeologia Preistorica, al quale Vilanova e de Sautuola presentarono alcune riproduzioni delle pitture. Era prevista un'escursione ad Altamira, ma durante il congresso tutti gli studiosi si espressero negativamente sull'autenticità delle pitture e la visita fu annullata.

Nel 1881 il paleontologo Édouard Harlé ricevette l'incarico dalla rivista *Matériaux pour l'histoire primitive de l'homme*, diretta da Émile Cartailhac, di compiere un sopralluogo ad Altamira e di stendere un rapporto ufficiale sull'età delle pitture. Per quanto Harlé effettuasse osservazioni accurate e si rendesse conto dell'esistenza di pitture di aspetto straordinariamente fresco e di altre più degradate e a volte ricoperte da incrostazioni, concluse che le opere erano tutte recenti e non rilevando alcuna traccia di annerimento della volta e delle pareti a causa del fumo prodotto da fuochi accesi nella grotta, ritenne provato che le pitture fossero state eseguite con l'ausilio di una moderna luce artificiale. Le pitture sarebbero state realizzate nell'intervallo tra la scoperta della grotta e la prima visita del de Sautuola e le incrostazioni ricoprenti alcune pitture, giudicate troppo sottili per rimontare a una grande antichità, si sarebbero prodotte in pochi anni a causa di fessurazioni della superficie rocciosa in concomitanza con il crollo del soffitto nei pressi dell'entrata⁴.

Può apparire sorprendente il mancato riconoscimento della effettiva età delle pitture di Altamira da parte degli studiosi dell'epoca, quando, nonostante l'incidente dei falsi del Kesslerloch, nel 1883 già 116 opere d'arte mobile paleolitica erano entrate al Musée des Antiquités Nationales di St. Germain-en-Laye, provenienti dagli scavi effettuati da Lartet, Piette e Cartailhac. Ma le opere mobili documentavano soltanto la tecnica dell'incisione e non quella della pittura. In realtà, tutte le opinioni espresse dai detrattori dell'autenticità di Altamira si fondavano su un pregiudizio allora largamente diffuso: il grado già molto evoluto della tecnica delle pitture e il loro elevato livello estetico sembravano incompatibili con il carattere primitivo che si riteneva dovesse avere l'uomo preistorico e con l'idea allora dominante di una evoluzione linearmente progressiva della cultura. Inoltre, in un periodo in cui l'evoluzionismo doveva ancora lottare per essere accettato, era forte il timore che potesse trattarsi di uno scherzo, di un tranello ordito dagli ambienti cler-

⁴É. HARLÉ, *La grotte d'Altamira près de Santander (Espagne)*, in *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, XII, 1881, pp. 275–283.

icali e conservatori per gettare discredito su tutta l'archeologia preistorica. È significativa a questo proposito una lettera inviata da Gabriel de Mortillet a Cartailhac il 19 maggio 1881, in cui scrive: "Si guardi dai trabocchetti dei clericali spagnoli" e parla esplicitamente di una farsa inscenata dai conservatori spagnoli difensori dell'idea del creazionismo divino affinché "toute le monde se gausse des paléontologues et de préhistoriens crédules".

De Sautuola morì nel 1888, amareggiato per il mancato riconoscimento del valore delle sue scoperte. A distanza di alcuni anni, a partire dal 1895, iniziò una serie di scoperte di pitture e incisioni nelle caverne della Dordogna, la regione più intensamente esplorata per le ricerche sul Paleolitico. Nel 1895 E. Rivière confermò l'autenticità delle incisioni parietali scoperte a La Mouthe. L'anno precedente Rivière vi aveva scavato il deposito situato all'ingresso, pubblicandone un resoconto. I proprietari della grotta avevano trasformato l'ampio atrio dell'entrata della grotta in un magazzino, chiudendo il fondo con un muro. All'inizio dell'aprile 1895 venne aperto un foro nel muro, attraverso il quale quattro giovani si addentrarono verso l'interno per esplorare la grotta; a 90 m dall'ingresso cominciarono a scoprire figure di animali come cavalli, bisonti, renne, stambecchi e uri incise sulle pareti e il soffitto e a volte ricoperte da stalagmiti, che avevano potuto formarsi soltanto nel corso di migliaia di anni.

Nel 1896 F. Daleau scopriva le incisioni parietali di Pair-non-Pair nella Gironda. Daleau aveva iniziato gli scavi nel 1881 e li proseguirà per oltre trent'anni. Nel deposito all'entrata della grotta rinvenne dall'alto verso il basso l'Aurignaciano superiore, l'Aurignaciano medio e il Musteriano. Alla fine del 1883 l'ingresso era stato liberato del deposito e Daleau osservò lungo le pareti delle linee incise che si intersecavano e sembravano formare come dei disegni, ma non vi prestò molta attenzione. Soltanto nel 1896, quando la caverna era stata svuotata di gran parte del suo riempimento, Daleau riconobbe lungo le pareti precedentemente ricoperte dagli strati dell'Aurignaciano superiore la figura di un cavallo con la testa rivolta all'indietro e in seguito altre figure di animali. La grotta fu visitata il 23 dicembre del 1896 da Cartailhac, nel 1897 da Rivière e nel 1898 dal giovane Breuil. Nel 1897 Daleau diede notizia delle sue scoperte di arte parietale e nello stesso anno un altro tassello si aggiunse al quadro che andava componendosi, quello della grotta di Marsoulas, nella Haute-Garonne, per merito di un libraio di Tolosa, F. Regnault. Nel 1901 furono scoperte le pitture e incisioni parietali di Les Combarelles, subito studiate da Capitan, Breuil e Peyrony, e nello stesso anno Denys Peyrony visitò Font-de-Gaume, scoprendo le sue pitture parietali. Già nel 1897 la Société d'Anthropologie di Parigi aveva riconosciuto l'autenticità delle pitture de La Mouthe e invitato a riesaminare il problema di Altamira. Nel 1902 É. Cartailhac e il suo giovane discepolo l'abate

Henri Breuil si recarono per la prima volta ad Altamira. Nello stesso anno Cartailhac pubblicherà sulla rivista *L'Anthropologie* un articolo destinato a divenire famoso, *Mea culpa d'une sceptique*, in cui riconosceva l'errore compiuto, sostenendo l'autenticità dell'arte parietale di Altamira, e riabilitava la figura di don Marcelino de Sautuola⁵. Un nuovo campo di studi si era ormai costituito, quello dell'arte preistorica dell'età glaciale.

1.1 Henri Breuil

La prima metà del XX secolo fu dominata, nel campo degli studi sul Paleolitico e sull'arte paleolitica, dalla forte personalità dell'abate Henri Breuil⁶. Nato a Mortain il 28 febbraio 1877, figlio di un magistrato, a dieci anni Breuil entrò nel collegio dei padri *Maristes* a Senlis. Rivelò precocemente uno spiccato interesse per le scienze naturali e ottime doti di disegnatore. Di lui rimangono paesaggi, disegni umoristici, ritratti dei familiari, compresi quelli del padre e della madre sul letto di morte. Nel 1893 ottiene il *bachelor* in lettere alla Sorbona e nel 1895 entra nel seminario di Issy les Moulineaux per passare poi a quello di St. Sulpice. In questo periodo si sviluppano sempre più i suoi interessi per la preistoria. Nel 1896 visita la grotta di La Vache, nel 1898 insieme a Daleau quella di Pair-non-Pair. Nel 1899 in una lettera al padre dichiara che intende proseguire negli studi di scienze naturali e seguire la sua duplice vocazione, quella religiosa e quella di scienziato. Dopo cinque anni di seminario, nel 1900 prende gli ordini e riesce ad ottenere la dispensa dall'obbligo del servizio parrocchiale e un periodo di cinque anni di studi. Dal 1901 studia scienze naturali all'università cattolica di Fribourg in Svizzera, dove sosterrà la tesi di abilitazione nel 1905. In questi anni prende parte attiva insieme a Émile Cartailhac, Louis Capitan e Denis Peyrony alle scoperte e agli studi di arte parietale paleolitica e acquista fama internazionale come uno dei maggiori esperti di questo settore della preistoria. Tra il 1905 e il 1910 Breuil insegna all'università di Fribourg come libero docente di Preistoria ed Antropologia. Nell'arco di una decina di anni pubblica studi

⁵É. CARTAILHAC, *Les cavernes ornées des dessins. La grotte d'Altamira (Espagne)*. «*Mea culpa*» *d'une sceptique*, in *L'Anthropologie*, 13, 1902, pp. 348-354.

⁶Sulla vita e le opere di H. Breuil cfr. R. VAUFREY, *L'abbé Henri Breuil*, in *L'Anthropologie*, 66, 1962, pp. 158-165; ALAN H. BRODRICK, *The Abbé Breuil Prehistorian*, London 1963; E. RIPOLL PERELLÓ, *Vida y obra del abate Henri Breuil, padre de la prehistoria*, in *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*, 2 voll., Barcelona 1964, pp. 1-44, tavv. I-XXV; *Henri Breuil (1877-1961). Notes et dessins originaux tirés de sa vie et de son oeuvre à l'occasion de l'exposition organisée par le soins de la Fondation Singer-Polignac (29 octobre 1966 - 31 mars 1967)*, Paris 1967; N. SKROTZKY, *L'abbé Breuil et la Préhistoire*, ed. Seghers 1964; E. RIPOLL-PERELLÓ, *El abate Henri Breuil (1877-1961)*, Madrid 1994.

sull'arte parietale di Altamira, Les Combarelles, Bernifal, Teyjat, La Grèze, Font-de-Gaume, Niaux, Gargas, Bedeilhac ed anche i primi lavori di carattere generale sull'evoluzione dell'arte paleolitica, nonché studi sulle industrie litiche del Paleolitico superiore, in particolare dell'Aurignaciano.

Nel 1910 grazie al mecenatismo del principe Alberto I di Monaco, cultore degli studi di preistoria, viene fondato a Parigi l'*Institut de Paléontologie Humaine*. La direzione fu affidata a Marcelin Boule, mentre l'abate Breuil e Hugo Obermaier furono chiamati a insegnarvi. Obermaier era nato a Regensburg nel 1877, studiò inizialmente teologia e poi preistoria a Vienna con Moeritz Hoernes e Albert Penck. Conseguì il dottorato nel 1904 con una tesi sul Quaternario nei Pirenei, proseguì i suoi studi a Parigi dal 1904 al 1906. Obermaier prese la nazionalità spagnola e nel 1915 fu chiamato a ricoprire la cattedra di Preistoria all'università centrale di Madrid, dove rimase fino allo scoppio della guerra civile spagnola. Passato in Italia e poi in Svizzera, nel 1939 ottenne la cattedra di Preistoria all'università cattolica di Fribourg, dove morirà nel 1946.

Breuil ed Obermaier condussero scavi nella grotta di Altamira nel 1912, studiarono insieme la caverna di La Pasiega e quella di La Pileta e in seguito anche le pitture rupestri all'aperto di Teruel, oggi attribuite ad età post-glaciale. Nel 1925 Breuil parteciperà ai nuovi scavi che Obermaier dirigeva nella caverna di Altamira e insieme progettarono nel 1932 una nuova opera su Altamira che comprendesse nuovi rilievi delle pitture e lo studio completo di tutti i ritrovamenti effettuati a partire da de Sautuola e Alcalde del Rio fino ai più recenti scavi del 1924 e 1925. L'opera uscirà sia in inglese che in spagnolo nel 1935.

Nel 1929 Breuil fu nominato professore di Preistoria al Collège de France, dove insegnerà fino al 1947 e nel maggio del 1938 diventò membro dell'Institut de France e dell'Académie des Belles Lettres. L'abate Breuil fu un instancabile indagatore di tutti gli aspetti della preistoria più antica, dalle industrie litiche alla paleontologia umana, dalla geologia del Quaternario all'arte paleolitica e si interessò in maniera sistematica di arte rupestre post-glaciale della penisola iberica, dell'Africa sahariana e dell'Africa australe. A lui si devono lavori fondamentali sull'articolazione cronologica del Paleolitico, specialmente quello superiore, e sull'evoluzione delle tecniche di scheggiatura della pietra. Ebbe una conoscenza diretta dei più importanti fossili umani: nel 1924 a Zagabria esaminò i resti di Krapina, nel 1928 in Olanda Dubois gli mostrò i resti del Pitecantropo di Giava, visitò due volte gli scavi di Chu Ku Tien, nel 1933 visitò gli scavi che Dorothy Garrod conduceva nelle grotte del monte Carmelo in Palestina, partecipò insieme ad Alberto Carlo Blanc alla scoperta del secondo cranio di Saccopastore.

Dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, nel novembre 1939 l'a-

bate Breuil lasciò Parigi per Bordeaux, dove tenne un corso all'università fino al marzo 1940; quindi si ritirò a Brive in Dordogna. Breuil intervenne presso Carcopino, ministro del governo di Vichy, per assicurare una direzione all'Institut de Paléontologie Humaine e al Musée de l'Homme nella persona del prof. H. Vallois. A Brive apprese della scoperta, avvenuta nel settembre del 1940, della grotta di Lascaux. Negli ultimi mesi del 1940 e all'inizio del 1941 Breuil riuscì a studiare Lascaux e pubblicò subito due articoli in Spagna su quella che chiamò la seconda Cappella Sistina della preistoria dopo Altamira. Consigliato di lasciare la Francia, nel 1942 Breuil si recò a Lisbona, dove tenne un corso all'università. Nell'ottobre del 1942 fu invitato dal gen. Smuts a lavorare in Sud-Africa, paese in cui rimarrà fino al 1945, dedicandosi soprattutto allo studio delle incisioni e delle pitture rupestri. Breuil soggiognerà ancora in Sud-Africa per completare i suoi studi tra il 1947 e il 1949 e nel 1950–1951.

Tra il 1900 e il 1956 Breuil pubblicò tutte le principali caverne con arte paleolitica della Francia e della Spagna. Nessun studioso poteva vantare una conoscenza diretta dell'arte parietale paleolitica così ampia e approfondita come la sua. La sua autorità era indiscussa, tanto è vero che fu soprannominato “il papa della preistoria”. Nel 1956 prese posizione a favore dell'autenticità delle pitture di Rouffignac, che molti avevano messo in dubbio.

L'abate Breuil ebbe rapporti di profonda amicizia con il padre Teilhard du Chardin e con altri uomini di fede cattolica come Hugo Obermaier e il conte Bégouën, che cercavano di conciliare la fede religiosa con la scienza e la teoria dell'evoluzione. Secondo la sua convinzione, per quanto concerne tutti i campi che sono oggetto di indagine da parte delle scienze naturali la Bibbia non poteva che riflettere le conoscenze dell'epoca in cui fu scritta. Nel maggio del 1935 Breuil si incontrò ad Altamira con Obermaier, il conte Bégouën, il marchese di Cerralbo e il duca d'Alba. Poiché alcuni uomini di Chiesa, a capo dei quali si trovava il cardinale Merry del Val, non vedevano di buon occhio la preistoria e cercavano di ottenere dal Pontefice una condanna dei religiosi che vi si dedicavano, i cinque convenuti redassero uno scritto indirizzato a Pio XI e inviato per conoscenza al primate del Belgio, il cardinale Mercier, che era un sostenitore dell'apertura della Chiesa alla scienza moderna. In occasione della scoperta del secondo cranio di Saccopastore, trovandosi a Roma, Breuil venne ricevuto in udienza privata da Pio XI. Alla domanda sui motivi del suo viaggio in Italia, Breuil rispose mostrando al pontefice la fotografia del cranio di Saccopastore. Pio XI la guardò attentamente e poi commentò: “Questo è un fatto, non un'ipotesi” e la conversazione continuò sul tema dei rapporti tra le Scienze Naturali e la Bibbia.

L'abate Breuil si spense nella sua casa di l'Isle-Adam, una trentina di km a nord di Parigi, il 14 agosto del 1961.

Henri Breuil è stato il grande pioniere degli studi di arte paleolitica e preistorica in genere. Da quando era giovane seminarista a Issy-les-Moulineaux fino al termine della sua vita, si dedicò ininterrottamente per sessantacinque anni allo studio dell'arte preistorica. Grazie al suo talento naturale per il disegno e la pittura, Breuil rilevò personalmente una incredibile quantità di figure incise e dipinte delle caverne franco-cantabriche, per non parlare delle pitture all'aperto dei ripari del Levante spagnolo, dell'arte schematica della penisola iberica, delle incisioni e delle pitture del Sud-Africa. I rilievi di Breuil sono ancor oggi preziosi, poiché in non pochi casi, come ad es. a Font-de-Gaume o a Les Trois Frères, col tempo le pitture si sono irrimediabilmente deteriorate. Alla sua attività prodigiosa dobbiamo quindi la raccolta fondamentale dei documenti dell'arte delle caverne e dei dati che ancor oggi costituiscono la base dello studio dell'arte paleolitica.

Per effettuare i suoi rilievi Breuil stendeva sulla superficie rocciosa un foglio di carta da lucido, trasparente, e ricopiava i contorni della figura con una matita blu. Utilizzava una luce radente, in genere posta alla sinistra, per evidenziare meglio l'andamento delle incisioni, e stabiliva dei punti di riferimento per il montaggio dei diversi fogli. Terminato il rilievo, la figura era trasportata in china su un foglio di carta bianca. Nel caso delle pitture, dopo aver eseguito il rilievo della figura come per le incisioni, aggiungeva il colore a mano libera, utilizzando colori a pastello. È noto che ad Altamira per meglio riprodurre le figure policrome, utilizzò le stesse ocre rinvenute nella grotta.

Il sistema utilizzato da Breuil conduceva inevitabilmente a un certo grado di soggettività e di imprecisione sia nella riproduzione del contorno e dei tratti delle figure sia nell'interpretazione dei temi e delle sovrapposizioni delle figure tra loro, ma rappresentò un importante principio metodologico nello studio dell'arte parietale e rupestre in generale: il rilievo manuale sta all'arte rupestre come la riproduzione grafica sta all'oggetto archeologico. Si tratta certamente di un' "interpretazione" — in cui tuttavia si tende a ridurre sempre più il margine di soggettività — e non di una riproduzione di tipo "fotografico" della realtà. Il rilievo manuale di Breuil permetteva di ottenere il massimo di informazione con il minimo di tempo ed aveva molteplici scopi: riconoscere i contorni e i dettagli di una figura, inventariare figure e temi, decrittare i complessi palinsesti che le figure formavano sulle superfici rocciose in modo da stabilire l'ordine della loro esecuzione.

Oggi sappiamo che molti rilievi di Breuil non sono precisi, ma non bisogna dimenticare le condizioni in cui alla sua epoca si lavorava all'interno delle caverne⁷. Quando Breuil e Cartailhac effettuarono i primi rilievi ad Altamira

⁷Sui problemi posti dai rilievi di Breuil cfr. P.G. BAHN, J. VERTUT, 1988, p. 41 sgg.

nel 1902, per l'illuminazione usavano due candelabri su treppiede, ciascuno con dieci candele. Soltanto in seguito entrerà in uso la lampada ad acetilene ed oggi per poter lavorare in una grotta si provvede all'istallazione di un impianto di illuminazione elettrica e si utilizzano fari e faretti unidirezionali, per non parlare di mezzi più sofisticati, come la luce ultravioletta che mette in evidenza i segni deteriorati e non più visibili a occhio nudo. La carta trasparente allora disponibile era quella da fiorista e non vi erano i fogli di acetato attuali, che assicurano una completa trasparenza. Non sempre poi era possibile appoggiare direttamente il foglio sulla superficie rocciosa con le figure dipinte per non danneggiarle, come era il caso del soffitto policromo di Altamira. Inoltre, negli stadi iniziali della ricerca l'esecuzione di acquerelli per riprodurre le figure dipinte era inevitabile, dal momento che non vi era ancora la fotografia a colori. Le prime lastre autocrome per fotografie a colori furono messe in commercio nel 1906 dalla Lumière di Lione, ma l'uso della fotografia a colori si generalizzerà solo nel corso degli anni '20.

Breuil delineò a più riprese il primo e organico quadro cronologico generale dell'arte parietale paleolitica. Il fondamento della sua cronologia relativa era lo studio delle sovrapposizioni che spesso si accumulavano numerose su determinate superfici parietali della grotta e non su altre, come se vi fosse un potere di attrazione particolare. Già nel 1906 Breuil aveva individuato sei fasi nell'evoluzione dell'arte paleolitica, che nel 1934 ricondusse a due cicli fondamentali, il ciclo aurignaco-perigordiano e quello solutreo-maddaleniano. Questa suddivisione in due cicli distinti, durante i quali le pitture e le incisioni procedono parallelamente per quanto riguarda lo stile, è stata riproposta anche nell'ultima grande opera di sintesi, pubblicata nel 1952, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac.

L'abate Breuil attribuiva all'arte paleolitica una durata eccezionalmente lunga, qualcosa come 40.000 anni. Va rammentato che all'epoca di Breuil non era possibile avere datazioni molto precise dell'età paleolitica, poiché non si conoscevano ancora i metodi di datazione radiometrica, come il radiocarbonio o il metodo del K-Ar.

1.2 André Leroi-Gourhan

A distanza di soli quattro anni dalla morte di Breuil ha visto la luce un'opera destinata a rimanere una pietra miliare nel campo degli studi di arte paleolitica, *Préhistoire de l'art occidental* di André Leroi-Gourhan⁸. Libro

⁸Su A.Leroi-Gourhan cfr. *André Leroi-Gourhan ou les voies de l'homme. Actes du colloque du CNRS - mars 1987*, Paris 1988; *Hommage de la SPF à André Leroi-Gourhan*, in *BSPF*, 84, 1987, numéro 10-12; A. Leroi-Gourhan, *Les racines du monde. Entretiens*

di 500 pagine e di grande formato, in pochi anni, tra il 1965 e il 1971, ha avuto quattro ristampe, una seconda edizione nel 1971 ed è stato tradotto in inglese, spagnolo e tedesco.

Préhistoire de l'art occidental era il frutto di una ricerca durata vent'anni. Leroi-Gourhan (1911–1986). Negli anni tra il 1945 e il 1965 Leroi-Gourhan (1911-1986) aveva condotto una vasta inchiesta sull'arte paleolitica parietale con una équipe formata da Francis Hours, Michel Brézillon, il fotografo Jean Vertut e a partire dal 1956 Annette Laming-Emperaire. Questo gruppo di lavoro ha ispezionato 66 caverne, fotografando sistematicamente e in parte rilevando le raffigurazioni, collocandole inoltre topograficamente. La planimetria delle caverne e le figure posizionate sono state riprodotte in scala ridotta su fiches meccanografiche a perforazione e tutte le figure sono state repertorate secondo un codice che comportava 22 voci per gli animali, 23 per i segni e 8 per gli antropomorfi. Il metodo di studio elaborato da Leroi-Gourhan si ispira allo strutturalismo, che si era rivelato fecondo nel campo della linguistica e dell'etnologia. Claude Levi-Strauss, ispirandosi al linguista F. de Saussure, aveva utilizzato lo strutturalismo quale metodo di analisi dei fenomeni etnologici, dai sistemi di parentela al totemismo e ai miti, riconoscendo lo schema essenziale della struttura stessa del pensiero religioso dei primitivi e delle diverse forme culturali in genere. D'altra parte con l'applicazione di metodi statistici nello studio delle industrie litiche, per merito di F. Bordes, e il ricorso a modelli matematici, la ricerca preistorica aveva già iniziato a percorrere in quegli anni la strada dell'analisi strutturale.

La base della cronologia di Leroi-Gourhan è senza dubbio il concetto di stile. Leroi-Gourhan ha individuato nell'arte parietale paleolitica quattro stili, il quarto suddiviso a sua volta in uno più antico ed uno più recente; questi stili non sono automaticamente sincronizzabili con le culture del Paleolitico superiore, anzi spesso si collocano cronologicamente a cavallo tra culture differenti, ad es. lo stile III è datato al Solutreano evoluto e al Madaleniano antico. I casi di arte parietale datati con sicurezza sono pochi, più numerosi sono quelli delle opere d'arte mobiliare. Utilizzando i documenti datati con un buon margine di sicurezza e riferendoli a uno degli stili individuati, Leroi-Gourhan ha cercato di delineare l'evoluzione stilistica e cronologica dell'arte paleolitica.

Lo **stile I** o prima fase primitiva si sviluppa nel corso dell'Aurignaciano e del Gravettiano antico, all'incirca tra 32000 e 25000 BP. In questo periodo, secondo Leroi-Gourhan, non esiste ancora arte parietale, tranne qualche raro caso non determinabile con precisione, come la grotta Bernous in Dordogna.

Le manifestazioni artistiche dello stile I si concentrano nella regione di

avec C.-H. Rocquet, Paris 1982, trad. italiana, Milano 1986.

Sergeac in Dordogna e comprendono qualche figura animale e numerose figure schematiche di organi sessuali, prevalentemente vulve, più raramente falli, incise su blocchi calcarei scoperti all'abri Cellier, all'abri Blanchard, a La Ferrassie, a Laugerie-Haute. Le figure animali sono rare in rapporto alla frequenza dei simboli sessuali. Lo stile è rozzo, al pari della tecnica di esecuzione — incisioni per lo più larghe e profonde — e ben gli si addice l'etichetta di primitivo.

Gli animali raffigurati comprendono il cavallo, il bisonte, l'uro, lo stambecco, la maggior parte, cioè, di quelli che saranno il tema della successiva arte delle caverne. Raramente le figure sono complete, in genere si limitano alla testa e alla parte anteriore del corpo. Si tratta per lo più di profili di teste o di parti anteriori di animali resi con linee diritte e ricurve in modo schematico, mancano dettagli del muso e del corpo, per cui spesso è impossibile identificare la specie rappresentata. Uno dei rari casi di figura completa è quella del blocco di Belcayre in Dordogna.

Lo **stile II** o seconda fase primitiva si data tra il 25000 e il 19000 BP e corrisponde alle culture archeologiche del Gravettiano recente e del Solutreano antico e medio. Con lo stile II ha inizio l'arte parietale nelle caverne, ma solo nelle parti più vicine all'entrata, raggiungibili dalla luce del giorno. Le figure animali sono tracciate secondo uno stile sintetico, con la linea cervico-dorsale ad andamento sinuoso. In genere la parte anteriore del corpo è maggiormente sviluppata, mentre i dettagli anatomici sono piuttosto schematici: vengono raffigurate soltanto due gambe secondo una visione rigorosamente di profilo e le zampe sono senza zoccoli, a parte qualche eccezione, così come non appaiono le giunture del ginocchio, ma nella maggior parte dei casi gli arti sono lasciati incompleti. I dettagli più analitici concernono la testa, il dorso e le corna, queste ultime viste frontalmente in una prospettiva distorta. Caratteristici dello stile II sono i cavalli detti "a collo di cigno" per la deformante sinuosità della linea cervico-dorsale. A quest'epoca risalgono le prime impronte negative di mani, come quelle della grotta di Gargas nei Pirenei: si ottenevano appoggiando la mano aperta sulla parete rocciosa e soffiando tutt'intorno il colore, per cui rimaneva l'impronta negativa della mano. In alcuni casi le mani appaiono con tutte le dita complete, in altri alcune dita, tranne il pollice, appaiono prive delle falangi medie e terminali. Di questo tema parleremo più avanti.

Il bisonte inciso della grotta di La Grèze in Dordogna è stato assunto da Leroi-Gourhan come perfetto e compiuto esempio del migliore stile II. Altri esempi caratteristici sono il cavallo dipinto a contorno nero piuttosto spesso, su fondo rosso, di un blocco dell'abri Blanchard, il cavallo inciso nell'argilla e il bisonte, il mammoth e la testa di cavallo graffiti su una parete della grotta di Gargas o l'insieme di stambecchi e altri animali della grotta

di Pair-non-Pair nella Gironde. Sono, infine, da ricordare i bassorilievi del riparo di Laussel, scoperti nel 1911 in uno strato del Gravettiano recente e quindi assegnati allo stile II.

Lo **stile III** o Arcaico si sviluppa lungo l'arco di 4000 anni, parallelamente alle fasi più recenti della cultura Solutreana e al Maddaleniano antico, vale a dire all'incirca tra 19.000 e 15.000 BP. Le pitture e le incisioni vengono ora eseguite nelle parti più profonde e recondite delle caverne, a volte di accesso estremamente difficoltoso.

Lo stile arcaico mantiene ancora qualche aspetto del precedente stile II, le figure animali hanno corpo voluminoso, la loro linea cervico-dorsale è sinuosa, a S coricata; i corpi massicci hanno ventre abbassato e allungato, testa piccola e gambe corte unite al corpo senza rendere i dettagli anatomici. Ne derivano quelle figure soprannominate "animali bassotti", che non tengono conto della effettiva proporzione tra testa e zampe da una parte e volume del corpo dall'altra.

Lo stile III marca un evidente progresso tecnico, oltre che artistico. Le incisioni sono eseguite con un solco sottile e un tratto sicuro, la delineazione della figura animale, pur essendo sintetica, è più completa e più precisa e si arricchisce di un maggior numero di dettagli soprattutto per quanto riguarda il pelame e tutte quelle caratteristiche che consentono di distinguere una specie animale dall'altra. Le corna sono rappresentate in prospettiva semi-distorta oppure in prospettiva reale.

La tecnica pittorica diventa più evoluta e compare la bicromia. Le figure sono di colore rosso o nero a tinta piatta oppure vengono colorate solo alcune parti del corpo dell'animale, quelle più rilevanti come la testa, il collo e il petto.

In questo periodo compaiono e si diffondono le figure geometriche o completamente astratte, che sostituiscono i simboli sessuali di aspetto realistico, pur nel loro schematismo, dei periodi precedenti. I segni di forma rettangolare sono resi con molta cura e arricchiti di partizioni interne fino a diventare una sorta di emblema araldico. Anche le file più o meno parallele di punteggiature si diffondono in questo periodo.

Numerose caverne della regione franco-cantabrica presentano arte parietale dello stile III. Tra le più famose attribuite da Leroi-Gourhan a questo stile ricordiamo Cougnac e Pech-Merle nel Lot, Lascaux e La Mouthe nel Périgord, Le Portel nei Pirenei. Anche Altamira ha cominciato a essere istoriata in questo periodo. Allo stile III appartengono le sculture del Roc de Sers nello Charente.

Lo **stile IV** o Classico segna l'apogeo dell'arte paleolitica sia parietale che mobiliare durante il Maddaleniano medio e superiore, all'incirca tra 15000 e 11000 BP. Ai circa 4000 anni dello stile classico — un arco di tempo parag-

onabile all'intero ciclo della civiltà egizia — appartengono circa i $\frac{3}{4}$ di tutte le opere d'arte parietale e mobiliare del Paleolitico superiore. Fu, quindi, un periodo di grande creatività e fioritura artistica.

Le caratteristiche fondamentali dello stile IV sono il senso naturalistico della figura animale, il realismo delle proporzioni, della prospettiva, del movimento. Gli animali sono resi in prospettiva reale, otticamente corretta, le proporzioni delle diverse parti del corpo sono esatte, i dettagli che contraddistinguono le singole specie vengono raffigurati con precisione e aderenza alla realtà. Inoltre, le figure animali sono animate da un senso di movimento e di grande vitalità.

Lo stile classico dell'arte parietale, a differenza di quello arcaico, è uniforme su tutta l'area franco-cantabrica, dalle grotte delle Asturie e dei Cantabri a quelle delle province basche, da quelle dei Pirenei centrali a quelle del Périgord.

Le pitture possono essere a linea di contorno nera con spazio interno vuoto oppure a campitura policroma con uso di colori diversi e di diversa intensità di tono per le varie parti del corpo. Questo consente all'artista paleolitico di realizzare effetti chiaroscurali.

A. Leroi-Gourhan ha distinto nello stile classico una fase più antica (IV-a), corrispondente al Maddaleniano medio, in cui viene molto curata la resa dettagliata dei contorni del corpo, riempito di linee incise o di spruzzi di colore per rendere l'idea del pelame. I dettagli anatomici abbondano e sono codificati secondo le diverse specie. Per quanto esprimano un forte senso di vitalità, gli animali, con il loro caratteristico "aplomb", producono l'impressione di essere quasi sospesi a mezz'aria: è il cd. movimento "congelato". Nella fase più recente (IV-b), corrispondente al Maddaleniano superiore, i dettagli convenzionali scompaiono del tutto, le linee di contorno diventano meno dettagliate ma più fluide, mentre lo stile si fa più realistico, quasi fotografico. Gli animali dello stile IV-b si caratterizzano per una straordinaria fedeltà anatomica, una maggiore dinamicità e un maggior senso del movimento. È il cd. realismo fotografico.

Appartengono allo stile IV alcune delle più famose caverne con arte parietale: Ekain, Altxerri, Santimamine, Las Monedas, Altamira, La Pasiega, el Pindal, Tito Bustillo nella regione cantabrica, Niaux, Le Portel, Tuc d'Audoubert, Les Trois Frères, Marsoulas, Montespan nei Pirenei centrali, Font-de-Gaume, Rouffignac, Les Combarelles, l'abri Commarque, La Madeleine, Teyjat in Dordogna. Le sculture di Cap Blanc nel Périgord e di Angles-sur-l'Anglin nella Vienne appartengono allo stile IV

Le differenze tra le concezioni cronologiche dell'abate Breuil e il quadro dell'evoluzione dell'arte paleolitica delineato da A. Leroi-Gourhan sono molte, ma il dissenso più emblematico concerne la datazione della grotta di Lascaux:

di età perigordiana, cioè gravettiana, per l'abate Breuil, del Maddaleniano antico secondo Leroi-Gourhan.

Dalla puntualizzazione cronologica di Leroi-Gourhan derivano importanti conseguenze. Ad es., l'arte parietale non esisterebbe nei primi 10.000 anni del Paleolitico superiore e fino a circa il 19.000 BP si manterrebbe rara, per cui il 95% dell'arte parietale paleolitica sarebbe posteriore a questa data. L'evoluzione e la fioritura dell'arte paleolitica sarebbe avvenuta in un arco di tempo, che, per quanto enormemente lungo ai nostri occhi, appare molto più breve di quanto non supponesse l'abate Breuil. Nella concezione di Breuil le grotte furono istoriate per periodi di tempo molto lunghi e le immagini continuavano ad accumularsi per migliaia e migliaia di anni, formando alla fine un universo un po' caotico, senza struttura e senza un senso compositivo compiuto. Al contrario, Leroi-Gourhan tende ad affermare una cronologia corta per ciascuna grotta e ciò, come vedremo, è funzionale alla sua interpretazione dell'arte paleolitica, per cui le figure, siano esse animali oppure segni, sono considerate in stretto rapporto tra loro e con la caverna: lungi dall'essere state disposte a caso e nel corso di lunghissimi periodi di tempo, vi è uno stretto rapporto delle figure tra loro e l'insieme delle pitture e delle incisioni di una caverna sono frutto di uno schema particolarmente complesso. In questa prospettiva la cronologia riveste un ruolo ben più fondamentale in Leroi-Gourhan che non nell'abate Breuil, perché per il primo si tratta di datare non singole figure, ma interi complessi di figure che considera in stretta relazione tra loro.

Possiamo anticipare che le nuove datazioni assolute dell'arte parietale tendono a rivalutare alcuni aspetti delle concezioni dell'abate Breuil, come la lunga durata dei periodi di istoriazione delle caverne e la comparsa dell'arte parietale fin dall'inizio del Paleolitico superiore.

1.3 L'era post-stilistica

Per un quarto di secolo il sistema cronologico di Leroi-Gourhan e in misura minore la sua interpretazione del significato dell'arte paleolitica si sono imposti pressoché universalmente. Gli studi ulteriori hanno apportato nuovi fatti, nuove osservazioni, alcune rettifiche, ma nel complesso il sistema cronologico delineato da Leroi-Gourhan ha retto alle critiche, tra l'altro non sempre fondate. Nella grande opera collettiva, *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris 1984, Leroi-Gourhan ha rappresentato un costante e fondamentale punto di riferimento.

Negli ultimi quindici anni il panorama degli studi sull'arte paleolitica è cambiato in maniera piuttosto radicale sotto l'impatto di due fattori: una

serie di nuove scoperte, alcune di importanza eccezionale, e l'avvento della datazione diretta delle pitture parietali. Dal 1984 ad oggi nella sola Francia sono state scoperte almeno 25 nuove grotte con arte parietale, fra cui tre — la grotta Cosquer (1991), la grotta Chauvet (1994) e la grotta Cussac (2000) — destinate a rivoluzionare le nostre conoscenze.

Facendo seguito ad alcune scoperte già avvenute nel 1981 e nel 1988, un vasto complesso di incisioni rupestri all'aperto di età paleolitica è stato riconosciuto tra il 1992 e il 1994 nella valle del Côa, un affluente del Duero, in Portogallo. Il complesso si estende per oltre 17 km e comprende migliaia di figure animali ed in misura minore umane. L'arte parietale all'aperto, contrariamente a quanto si è creduto per molto tempo, era un fenomeno diffuso anche in età paleolitica.

Nel 1990 una prima datazione diretta di una pittura paleolitica della grotta di Cougnac fu ottenuta grazie all'utilizzo della spettrometria di massa mediante acceleratore di particelle. La datazione radiocarbonica mediante AMS⁹ è applicabile solo nel caso in cui il colore nero derivi da carbone di legna. In questo caso il prelievo anche soltanto di mezzo milligrammo di pigmento consente di effettuare una datazione radiocarbonica. Dal 1990 ad oggi le datazioni dirette tramite AMS si sono moltiplicate ed hanno apportato cambiamenti a volte minori, a volte molto rilevanti al quadro dell'evoluzione dell'arte paleolitica parietale. Ad es., le pitture della grotta Chauvet sono state datate fino a 30–32.000 BP.

L'espressione "era post-stilistica" stata coniata da Michel Lorblanchet per indicare i cambiamenti profondi che le nuove tecniche di datazione diretta ed anche quelle di analisi dei pigmenti apportavano al modo tradizionale di classificare l'arte parietale. Nelle intenzioni di Lorblanchet questa espressione non voleva significare che il concetto di stile diventava senza alcuna utilità negli studi di arte paleolitica, ma più semplicemente che una cronologia basata esclusivamente sullo stile entrava in crisi alla luce dei nuovi metodi di datazione.

Altri studiosi hanno attaccato in maniera molto più radicale il concetto di stile, arrivando ad affermare che le classificazioni stilistiche dovevano essere considerate del tutto prive di basi scientifiche, perché rifletterebbero le categorie cognitive e la soggettività dei singoli studiosi e che al contrario approcci più rigorosi e più scientifici sono necessari nello studio dell'arte preistorica. Alcuni fautori di questo indirizzo, come l'australiano Robert G. Bednarik, sono arrivati ad affermare che ben poco di scientificamente fondato vi fosse negli studi dell'arte paleolitica dell'Europa occidentale, sostenendo — con un linguaggio spesso tra il violento e il truculento — tesi del tutto rivoluzionarie.

⁹Accelerator Mass Spectrometry.

ie¹⁰. Ne citiamo alcune a titolo di esempio: non è vero che non sia esistita arte prima del Paleolitico superiore; non è vero che in Europa sia documentata la maggior parte dell'arte paleolitica, perché l'arte di età pleistocenica negli altri continenti è quasi esclusivamente non-iconica; la datazione stilistica dell'arte rupestre è del tutto priva di basi, come dimostrerebbe il caso della valle del Côa. Ci soffermiamo su quest'ultimo punto. Nella valle del Côa R. Bednarik ed altri ricercatori hanno cercato di applicare nuovi metodi di datazione delle incisioni rupestri, come quello basato sulla datazione radiocarbonica dei materiali organici contenuti nelle accrezioni minerali che si formano sulle superfici rocciose e quello che utilizza la tecnica dell'analisi della micro-erosione. I risultati indicavano un'età da recente a molto recente per le incisioni rupestri, che su base stilistica gli archeologi avevano assegnato a circa 18.000 BP¹¹. Le asserzioni di Bednarik sull'età delle incisioni rupestri del Côa sono state sistematicamente demolite da un documentato intervento di João Zilhão, che ha dimostrato la completa infondatezza della pretesa scientificità di queste analisi¹². Inoltre, successive analisi da parte di altri ricercatori hanno dimostrato che le accrezioni minerali delle incisioni rupestri e delle superfici rocciose del Côa non costituivano un sistema chiuso ed erano quindi soggette ad assorbimento di materiali organici di età più recente¹³.

¹⁰R.G. BEDNARIK, *Who're we gonna call? The bias busters!*, in M. LORBLANCHET, P.G. BAHN eds, *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?*, Oxford 1993, pp. 207–211.

¹¹R.G. BEDNARIK, *The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art*, in *Antiquity*, 69, 1995, pp. 877–883.

¹²J. ZILHÃO, *The age of the Côa valley (Portugal) rock-art: validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of 'scientific' dating to historic or proto-historic times*, in *Antiquity*, 69, 1995, pp. 883–901.

¹³Cfr. F.M. PHILIPPS and coll., *Maximum ages of the Côa valley (Portugal) engravings measured with Chlorine-36*; R.I. DORN, *Constraining the age of the Côa valley (Portugal) engravings with radiocarbon dating*, in *Antiquity*, 71, 1997, pp. 100–115.

CAPITOLO 2

L'arte paleolitica: origine, diffusione, tecniche, metodi di datazione

FINO a non molti anni or sono era opinione pressoché unanime che l'origine dell'arte fosse da collocare in Europa e più precisamente nell'Europa occidentale, dal momento che nessun documento di carattere artistico al di fuori del continente europeo e di alcune località della Siberia meridionale, che costituisce come un'appendice orientale del mondo culturale europeo, poteva essere datato con certezza ad età pleistocenica, vale a dire prima della fine dell'ultima glaciazione. Negli ultimi anni questa radicata convinzione è stata sovvertita da una serie di nuovi ritrovamenti e dall'avvento di nuove tecniche di datazione.

Abbiamo già visto l'eccezionale documento della caverna Blombos nel Sud-Africa, datato verso 77.000 BP e che per ora rimane isolato. L'Africa è un continente ricco di arte rupestre, dal Maghreb al Sahara, dall'Africa orientale al Sud-Africa, ma quest'arte rupestre è di età olocenica o al massimo, nelle sue manifestazioni più antiche, al limite tra il Pleistocene e l'Olocene. Tuttavia, nella grotta Apollo 11, in Namibia, nella parte superiore dello strato E, caratterizzato da un'industria su lama della *Middle Stone Age*, e datato per mezzo del ^{14}C a 26.300 ± 400 , 26.700 ± 650 , 28.400 ± 450 BP, è stata rinvenuta una concentrazione di piccole lastre di pietra, sei in tutto, che recano figure di animali dipinti in colore nero o bianco. Sono riconoscibili le figure di un felino, e forse anche di una zebra. La principale caratteristica stilistica di queste pitture è una esagerata lunghezza delle gambe e una certa rigidità dell'immagine. Sulla figura di felino sono state aggiunte in un secondo tempo due gambe umane al posto degli arti posteriori¹. Sec-

¹W.E. WENDT, 'Art mobilier' from the Apollo 11 Cave, South West Africa: Africa's

ondo alcuni, lo stile ricollega le pitture di Apollo 11 alla più antica arte rupestre dell'Africa orientale e meridionale, finora datata esclusivamente ad età post-pleistocenica.

Anche l'Australia è ricca di arte rupestre. In alcune grotte sono stati rinvenuti tracciati digitali simili a quelli presenti nell'arte parietale paleolitica europea. La grotta di Koonalda, una grotta di formazione carsica nel sud dell'Australia, è stata frequentata in età pleistocenica per estrarre dalle pareti rognoni di selce che erano reperibili a circa 150 m dall'entrata. Una serie di focolari datano questa attività tra il 23.000 e il 15.000 BP. Nella parte terminale della galleria, a 300 m dall'entrata, si trovano i tracciati digitali a cerchi concentrici, incrociati, paralleli, ondulati. È del tutto verosimile che siano stati eseguiti nella stessa epoca in cui la grotta era frequentata per le attività di estrazione della selce.

L'arte rupestre è diffusa in tutta l'Australia. Lo stile più antico, denominato Panaramitee da una località del sud, è caratterizzato da incisioni picchiettate, che raffigurano nella maggior parte dei casi impronte di animali, disposte in fila, figure geometriche come circoli, tratti lineari, coppelle. La patina di queste incisioni è profonda ed ha lo stesso colore della superficie rocciosa. Nel riparo "Early Man", nel Queensland, incisioni di stile Panaramitee sono state datate a prima del 13500 BP. Due date, 43140 e 42700 BP, per le incisioni di Wharton Hill, nell'Australia meridionale, sono controverse. Sono state ottenute datando mediante AMS le inclusioni organiche microscopiche contenute nella patina formatasi sulle incisioni. Se saranno convalidate, sarebbero le più antiche date per l'arte rupestre di tutto il mondo. Utilizzando il metodo di datazione della patina mediante il rapporto dei cationi ($K + Ca / Ti$ ratio) sono state ottenute decine di date per le incisioni Panaramitee che si scagliano tra 40.000 e 1400 BP, un arco di tempo lunghissimo. Tuttavia, il metodo è tutt'altro che sicuro ed è già stato dimostrato nel caso delle incisioni della valle del Côa la sua scarsa attendibilità, almeno allo stato attuale delle conoscenze.

Lo stile figurativo complesso, caratterizzato da pitture policrome o bicrome, spesso di grandi dimensioni, era ritenuto, finora, di età post-glaciale, ma recentemente si è scoperto che alcune pitture di colore rosso sono state eseguite con un pigmento contenente sangue umano e perciò databile per mezzo del radiocarbonio. Una pittura rossa del riparo di Sandy Creek 2, sempre nel Queensland, è stata datata a 24600 BP, e le pitture di altri due siti a 20320 e a 10730 BP, mentre al riparo di Carpenter's Gap (Kimberley) un frammento di roccia staccata dalla parete e con i resti di una pittura di colore rosso è stato rinvenuto in un livello archeologico datato a 39.700

oldest dated works of art, in *South African archaeological Bulletin*, 31, pp. 5–11.

± 1000 e 39.220 ± 870 BP. È quindi esistita in Australia un'arte rupestre contemporanea dell'arte parietale paleolitica dell'Europa occidentale, anzi alcune datazioni sembrano essere tra le più antiche al mondo.

Un archeologo francese, Michel Chazine, e il suo collega speleologo, Henri Fage, hanno iniziato a esplorare Kalimantan, la parte indonesiana dell'isola di Borneo, a partire dal 1992. Nel 1999 hanno scoperto nel cuore della foresta vergine abitata dalle tribù dei Dayaks, due grotte con arte parietale, denominate Gua Tewet. La prima grotta presenta più di 170 impronte di mani, alcune collegate l'una con l'altra da una linea, formando come un albero. Si tratta per la maggior parte di mani negative a contorno rosso o arancio. In seguito sono state individuate altre dieci caverne con impronte di mano, in tutto più di 500, disposte lungo le pareti all'entrata della caverna ed anche sulle pareti e sul soffitto all'interno. Una delle caratteristiche peculiare di queste mani consiste nel fatto che alcune presentano al loro interno motivi dipinti come file di punti, chevrons, fasci di linee, linee a zig-zag, e ricordano per questo aspetto le figure soprannominate a raggi X dell'arte rupestre australiana. Vi è anche qualche figura animale, fra cui due bovidi, forse di tipo ancora pleistocenico. Alcune impronte di mano sono ricoperte da uno spesso strato stalagmitico. La datazione della calcite mediante il metodo del disequilibrio dell'uranio-torio assegna alle pitture un'età superiore a 9000 anni BP².

Nella località di Aq Kupruk, nell'Afghanistan settentrionale, è stato scoperto un ciottolo di calcare tenero di forma ovale con la raffigurazione schematica di un volto umano in un contesto archeologico datato in un primo momento a circa 20000 BP e successivamente a 8000 BP. In Cina un frammento di corno con un fascio di sei o sette linee incise ondulate ed altre a zig-zag e a reticolo proviene da un livello archeologico della caverna di Longgu, nella provincia dello Hebei, datato a 13065 ± 270 BP. Alcuni piccoli ciottoli con figure femminili incise scoperti nella caverna Kamikuroiwa in Giappone, provengono da un livello degli inizi della cultura Jomon datato a 12.165 BP³.

In conclusione, non è più possibile avere una visione eurocentrica del problema dell'origine dell'arte, ritenere che l'Europa sia stata la culla della più antica arte dell'umanità ed ignorare l'esistenza di manifestazioni artistiche di età pleistocenica al di fuori dell'Europa. Appare sempre più evidente che ovunque l'uomo anatomicamente moderno si sia diffuso, ha lasciato tracce di attività artistiche e che le attuali conoscenze sull'arte paleolitica sono

²J.M. CHAZINE, *Découverte de peintures rupestres à Bornéo*, in *L'Anthropologie*, 104, 2000, pp. 459–471.

³Per questi ritrovamenti asiatici cfr. P.G. BAHN, *Pleistocene Images outside Europe*, in *PPS*, 57, 1991, pp. 91–102; R.G. BEDNARIK, *European Palaeolithic Art - Typical or Exceptional?*, in *Oxford Journal of Archaeology*, 12, 1993, pp. 1–9.

fortemente condizionate dalla storia della ricerca da una parte e dai processi che determinano la formazione del *record* archeologico dall'altra. Qualsiasi attività artistica che abbia utilizzato come supporto la corteccia degli alberi piuttosto che la pelle degli animali è scomparsa senza lasciare traccia di sé. In ogni caso, rimane un dato di fatto che l'unica regione al mondo in cui l'arte paleolitica sia documentata in maniera significativa con decine di migliaia di reperti di arte mobiliare e centinaia di caverne con arte parietale, nonché arte rupestre all'aperto, è l'Europa. Per l'arte rupestre all'Europa si affianca l'Australia.

All'interno della stessa Europa la documentazione dell'arte delle caverne appare singolarmente concentrata nell'area franco-cantabrica, con poche testimonianze in Italia e nel resto della penisola iberica. Che questa distribuzione sia fortemente condizionata dai fattori naturali che hanno determinato la sopravvivenza dell'arte parietale paleolitica in grotta è dimostrato dal caso degli Urali meridionali. Qui, in una regione ricca di centinaia di grotte, soltanto in tre di esse è stata scoperta arte parietale paleolitica, per lo più in cattivo stato di conservazione: la grotta Kapovaia nella valle della Bielaya, circa 200 km a sud di Ufa, scoperta nel 1961 e ricca di figure animali e di segni geometrici, e le grotte Ignatievskaja e Serpievskaja⁴. È evidente quindi che anche negli Urali era diffusa l'arte parietale nelle grotte, ma è andata quasi completamente distrutta per cause di carattere naturale: maggiore severità dei fenomeni crioclastici e di esfoliazione della superficie rocciosa. Lo stesso fenomeno deve essersi verificato nell'Europa centrale e sud-orientale. Pochi segni dipinti in ocra rossa sono sopravvissuti sulle pareti della grotta Mladec, presso Olomuc in Moravia, e alcuni segni lineari incisi sono conosciuti nella grotta di Jenő Hillebrand nei Monti Bükk, in Ungheria⁵. Alla fine degli anni '70 segni di colore rosso e due figure animali, un cavallo e un felino o un orso, entrambi a tinta piatta di colore rosso, sono stati scoperti sul soffitto di una piccola sala a 220 m dall'entrata originaria della grotta di Cuciulat, nella valle del fiume Somes in Romania⁶. La grotta è stata distrutta quasi completamente da una cava di calcare e non vi sono possibilità di datazione diretta o di carattere archeologico, ma lo stile della figura meglio conservata, quella del cavallo, rende del tutto probabile una datazione al Paleolitico superiore.

La conservazione fino ad oggi di arte parietale paleolitica nelle caverne dell'area franco-cantabrica e del sud della Francia si deve, quindi, a un concorso

⁴O.N. BADER, *Kapovaja peščera*, Moskva, 1965; V. PETRINE, *Le sanctuaire paléolithique de la grotte Ignatievskaja à l'Oural du sud*, ERAUL 81, Liège 1997.

⁵Cfr. J.K. KOZŁOWSKI 1992, p. 42 e figg. 28 e 30 e bibliografia precedente.

⁶M. CÂRCIUMARU, M. BITIRI, *Peinture rupestres de la grotte Cuciulat (Roumanie)*, in *BSPF*, 80, 1983, pp. 94-96.

fortunato di fattori di carattere climatico e geologico. Nella maggior parte dei casi le grotte dell'area franco-cantabrica sono state sigillate dall'accumularsi di detriti e pietrisco, che ne hanno completamente ostruito l'imboccatura alla fine del Pleistocene, mantenendo all'interno condizioni relativamente stabili di temperatura e umidità. Di conseguenza soltanto nell'Europa occidentale è possibile avere un quadro articolato e completo dell'arte paleolitica ed è all'Europa che si limiterà la nostra trattazione.

Nell'arte del Paleolitico superiore possiamo distinguere due categorie fondamentali di opere:

1. *l'arte rupestre o parietale*, spesso spesso definita anche arte delle caverne, che comprende incisioni, pitture e rilievi eseguiti sulle pareti o sui soffitti delle caverne, meno frequentemente su pareti di ripari sotto roccia o su superfici rocciose all'aperto. L'arte parietale è documentata con una straordinaria ricchezza di siti nella regione franco-cantabrica. Nelle sole Francia sud-occidentale (Aquitania e Pirenei) e Spagna settentrionale (Asturie, Cantabria e Paese basco) conosciamo più di 160 grotte con arte parietale. La maggior parte sono situate nelle valli della Vézère, tra Montignac e Les Eyzies, in Dordogna, del Lot e dell'Ariège, tutti affluenti di destra della Garonna, lungo il versante francese dei Pirenei e lungo la costa settentrionale della Spagna, dai paesi baschi alla Cantabria e alle Asturie. Ventun grotte sono note nella Francia meridionale (Linguadoca-Rossiglione e Rhône-Alpes), altre 14 nel resto della Francia e 23 nel resto della penisola iberica. Al di fuori della Francia e della penisola iberica i casi di grotte con arte parietale paleolitica sono rarissimi: una decina in Italia (fra cui la grotta del Caviglione ai Balzi Rossi, quella Paglicci nel Gargano, la grotta Romanelli nella penisola salentina, il riparo Romito di Papasidero in Calabria, Cala Genovese nell'isoletta di Levanzo, l'Addaura e la grotta di Niscemi presso Palermo), a cui recentemente si è aggiunta la grotta Fumane nei Monti Lessini (VR), uno in Romania, soltanto tre negli Urali meridionali.
2. *l'arte mobiliare* è l'arte dei piccoli oggetti facilmente trasportabili e comprende manufatti raggruppabili in quattro categorie principali:
 - (a) ornamenti costituiti da pendagli, rondelle e *contours découpées*, cioè figure ritagliate da osso o corno di renna;
 - (b) armi e utensili (arpioni, propulsori, zagaglie, bastoni forati, spatole) decorati a incisione, a rilievo o con figure scolpite a tutto tondo;

- (c) placchette litiche o di osso con figure incise;
- (d) statuette umane e animali in pietra, osso, corno, avorio, argilla.

A differenza dell'arte parietale, quella mobiliare è diffusa in tutta Europa ed anche nella Siberia meridionale e di norma è stata scoperta in strati archeologici pertinenti ad aree abitative in caverne o in ripari sotto roccia oppure in siti all'aperto.

2.1 Le tecniche dell'arte parietale.

Se in alcuni casi le incisioni o le pitture sono state eseguite nei pressi dell'entrata della caverna, in parte ancora illuminate dalla luce del giorno, nella maggior parte dei casi le opere d'arte parietale venivano realizzate in parti completamente oscure della grotta, spesso in quelle più profonde e di difficile accesso, a decine o centinaia di metri dall'ingresso. Era necessario, quindi, per gli artisti paleolitici disporre di una illuminazione artificiale. Diversi ritrovamenti archeologici documentano quali fossero i mezzi utilizzati. Innanzitutto, in alcune grotte come il *reseau Clastres* a Niaux o la grotta Cosquer, sono stati rinvenuti sparsi sul suolo carboni di pino silvestre, che erano caduti dalle torce usate per far luce all'interno della grotta. Un altro mezzo di illuminazione erano sicuramente le lucerne di pietra, alimentate da grasso animale e con uno stoppino che poteva essere costituito da muschio, licheni, corteccia o ramoscelli. Le lucerne di pietra rinvenute nelle grotte sono abbastanza numerose. A Les Trois Frères una grande conchiglia recava all'interno tracce di fuoco, ed è quindi probabile che sia stata utilizzata come lampada.

Questo tipo di lucerna produce una luce molto fioca, cinque volte inferiore a quella di una candela, ma comunque sufficiente per muoversi all'interno della grotta, come è stato appurato per via sperimentale. Inoltre, moltiplicando il numero delle lucerne si poteva ottenere una illuminazione adeguata. Bisogna, però, considerare che una illuminazione debole presentava anche qualche vantaggio, ad esempio è più idonea a mettere in rilievo le asperità delle pareti come sporgenze e rientranze, a creare delle ombre, a rendere la parete rocciosa più mossia e più viva e questo aveva la sua importanza nella scelta delle zone da istoriare.

Infatti, la scelta degli artisti paleolitici è stata determinata non solo dalla morfologia generale della caverna, ma anche da quella delle singole pareti rocciose: spesso per le figure si sono utilizzati contorni e profili naturali, sporgenze o fessure che potevano far immaginare forme animali o parti del corpo di animali.

Le incisioni erano eseguite con un bulino di selce dalla punta robusta, che lasciava sulla parete rocciosa un solco continuo, ma potevano essere impiegate anche semplici schegge di selce o lame ritoccate e non ritoccate. A volte le immagini erano delineate con una linea di contorno impressa nel sottile strato di argilla rimasta aderente alle pareti o al soffitto della caverna in seguito alla penetrazione di acque di origine alluvionale o formatosi per un processo di decalcificazione.

Le incisioni paleolitiche rappresentano una forma di espressione figurativa basata sulla linea e sono in un certo senso assimilabili al nostro disegno. Le incisioni erano eseguite anche su supporti mobili, come placchette di pietra o di osso o di avorio, che forse potevano anche servire come modello per l'esecuzione delle opere parietali nelle caverne. Venivano tracciate anche su rondelle, spatole, arpioni, oggetti di adorno, in cui spesso la tecnica diventa più quella dell'intaglio che non quella dell'incisione sottile.

Le pitture si conoscono solo nell'arte parietale, forse anche per il fatto che soltanto nelle profondità delle caverne, il cui ingresso nella maggior parte dei casi è rimasto sigillato per migliaia e migliaia di anni, le opere pittoriche hanno avuto la possibilità di conservarsi fino ai nostri giorni.

Le immagini dipinte venivano realizzate o con il solo contorno oppure con l'uso di uno o due colori per riempire lo spazio interno. A volte il contorno era eseguito prima a incisione e poi veniva colorata la figura, a volte invece l'incisione era successiva e serviva ad indicare alcuni particolari anatomici o a ravvivare la figura nel suo complesso.

I colori utilizzati erano pigmenti naturali: minerali terrosi come le ocre per i colori dal giallo chiaro (limonite) al rosso chiaro (ocra rossa, ematite) al bruno scuro (una miscelanza di ocra rossa e di biossido di manganese), biossido di manganese o carbone di legna per il nero. Giallo e bruno sono meno frequenti rispetto al rosso e al nero, mentre i colori blu e verde non sono mai attestati nell'arte paleolitica. L'uso del carbone di legna finemente triturato per il nero è meno frequente di quello dell'ossido di manganese. A Lascaux il nero è di ossido di manganese, a Niaux di carbone di ginepro, a Cougnac di carbone di pino silvestre.

I colori potevano comprendere, oltre al pigmento, anche un legante più o meno liquido, acqua oppure secondo alcuni tuorlo d'uovo, in alcuni casi miele come ad es. al riparo Dalmeri nel Trentino, che aveva il compito di diluire e amalgamare il colore polverizzato e di dargli consistenza e fluidità, e un "carico", un minerale sminuzzato che aveva la funzione di favorire una maggiore aderenza del colore al supporto, permettendo nello stesso tempo di economizzare il pigmento. La natura del legante utilizzato è difficile da individuare. Già Cartailhac e Breuil avevano supposto l'uso di grasso animale, dal momento che a volte la consistenza della pittura è spessa e grassa,

come ad es. nel Salone Nero di Niaux. In altri casi la consistenza è molto più sottile. Le analisi condotte sulle pitture del *reseau Clastres* non hanno evidenziato tracce di grasso e quindi il legante doveva essere semplicemente acqua. Nelle pitture di Fontanet sono stati trovati elementi organici di origine animale e in quelle di Les Trois Frères elementi organici di origine vegetale: in questi casi il legante doveva essere grasso oppure olio. Per classificare le ricette con cui venivano preparati i colori è importante conoscere il tipo di “carico” usato. Le analisi effettuate in alcune grotte come Niaux e Cougnac hanno permesso di individuare diverse ricette. Nella ricetta F, riconosciuta in 22 casi, il carico era costituito da feldspato potassico; nella ricetta B (15 casi) il feldspato potassico era associato a una forte quantità di biotite, ottenuta da ciottoli di granito; la ricetta T (due soli casi) contiene il talco come carico.

Le ricette sono cambiate nel corso del tempo, ad es. sembra che la ricetta F sia più antica di quella B. Inoltre, è probabile che i colori venissero preparati fuori della caverna, dal momento che sui suoli delle caverne con arte parietale non sono mai state trovate tracce della loro preparazione, a parte il caso del carbone di legna utilizzato per il nero.

Le analisi condotte a Niaux e nel *reseau Clastres* hanno permesso di comprendere come venisse usato il colore. I campioni prelevati sono stati sottoposti ad analisi con il microscopio a scansione elettronica e alla diffrazione ai raggi X ed è stato possibile appurare che alcune figure erano state realizzate come un disegno a carboncino. Si trattava per lo più di schizzi preliminari, che venivano poi completati con l’aggiunta del colore, cioè di una pittura vera e propria. Le linee di contorno a carboncino erano fatte probabilmente con la punta di torce in legno di essenze resinose. L’osservazione al microscopio di queste linee mostra che le particelle carboniose sono molto voluminose e non frantumate, come invece è possibile osservare nel caso delle pitture. Anche nel caso del colore rosso era utilizzato una specie di gessetto d’ocra.

Il colore delle pitture poteva essere dato in diverso modo, a volte con un pennello — e il suo uso ha lasciato tracce ben visibili all’osservazione anche macroscopica —, in altri casi il tracciato rosso o nero delle figure era realizzato per mezzo delle dita, e così pure le punteggiature rosse o nere all’interno delle figure. Si faceva scorrere lungo la parete l’estremità del pollice carica di colore oppure nel caso delle punteggiature si appoggiava alla parete il polpastrello. A riprova dell’uso di questa tecnica vi è il fatto che a volte sono chiaramente riconoscibili le impronte digitali.

Le figure a campitura piena sono state eseguite con la tecnica della “soffiatura”, ancor oggi utilizzata dagli Aborigeni australiani. L’ocra rossa o gialla veniva masticata e poi soffiata o sputata sulla parete, in modo da ottenere per progressiva giustapposizione un riempimento della figura a tinta

piatta uniforme. È probabile che per ottenere delle figure con contorni precisi si facesse uso di una mascherina. La “soffiatura” del colore poteva essere attuata anche attraverso l’uso di un tubicino di osso riempito di colore ridotto in polvere. Nella grotta di Les Cottées è stato rinvenuto un tubo di osso, decorato con tacche incise e recante un ornato a reticolo a una delle estremità, che al suo interno conteneva ancora ocra rossa. Per dare il colore poteva essere utilizzato anche un tampone di pelliccia, soprattutto quando si voleva sfumare il tono del colore. Sembra essere questo il caso di alcune pitture di Lascaux, Font-de-Gaume e Altamira.

In conclusione, i colori potevano essere usati in molti modi differenti: come pastelli o gessetti, spalmati con le dita, stesi a pennello o dati a tampone oppure polverizzati e soffiati.

Gli artisti paleolitici hanno utilizzato, in alcuni periodi, anche la tecnica dello sfumato: il colore veniva sfregato sulla parete con la punta delle dita fino ad ottenere zone più o meno intense con un effetto di sfumato.

La maggior parte delle pitture dell’arte parietale sono monocrome, a sola linea di contorno nera o rossa o a tinta piatta uniforme rossa o nera. Le figure bicrome, a colore rosso e nero, sono meno frequenti. La bicromia di Lascaux è in realtà una sorta di policromia, poiché il colore del supporto, il bianco della calcite che ricopre le pareti, interagisce con i due colori utilizzati, il nero per le linee di contorno, il giallo o il rosso per il pelame, mentre il ventre non era colorato, ma appare di un colore bianco latteo, che è quello del supporto.

Le vere pitture policrome, che impiegano tre colori, sono piuttosto rare. L’esempio più noto è quello di Altamira. Sul grande soffitto della prima sala i bisonti sono stati dipinti con una linea di contorno nera, utilizzando carbone di legna, e con ocra rossa ed ocra gialla, a volte bruna, per il corpo. Vere figure policrome si trovano anche nelle caverne di Tito Bustillo ed Ekain nella regione cantabrica e di Labastide e Font-de-Gaume in Francia. Secondo l’abate Breuil ad Altamira dopo aver dato il colore, le figure erano state lavate e grattate in modo da rendere il colore più dolce ed armonioso.

Spesso le figure dipinte, sia quelle a campitura piatta e uniforme sia quelle bicrome o policrome erano completate da incisioni. Ad es. i bisonti di Lascaux presentano delle incisioni che delineano il contorno della testa e degli arti. A volte le incisioni potevano essere eseguite come schizzo preliminare della figura, come sembra essere il caso di alcune figure di bisonti di Altamira.

Nell’arte delle caverne la plastica è documentata da basso e alto rilievi su lastre o blocchi di calcare e lungo le pareti rocciose di ripari, realizzati utilizzando il più possibile le linee e i volumi della roccia stessa. Vi sono anche rilievi modellati nell’argilla, come è il caso dei celebri bisonti del Tuc d’Audoubert.

La scultura a tutto tondo comprende vere e proprie figure a tre dimensioni,

come le statuette femminili e le figurine animali, ed anche decorazioni di oggetti d'uso comune, specialmente i propulsori, nei quali è evidente come a volte l'oggetto divenisse un pretesto per una scultura autonoma. La materia prima utilizzata poteva essere l'osso, l'avorio, il corno di renna, la pietra. Nell'Europa centrale è documentato anche l'uso della lignite e del giasietto. La tecnica è sempre quella della vera e propria scultura e non quella della modellazione, come nel caso dell'argilla.

2.2 Metodi di datazione dell'arte parietale paleolitica

L'arte paleolitica mobiliare si data in base al contesto culturale e stratigrafico al quale le singole opere sono associate. Quando gli oggetti decorati, le placchette con figure incise, gli ornamenti, le rondelle decorate, i *contours découpées* o le statuette provengono da scavi scientifici, condotti con rigore e precisione, la datazione delle opere d'arte è assicurata. Naturalmente moltissime opere di arte mobiliare sono state ritrovate, specialmente in passato, nel corso di scavi condotti senza metodo o sono frutto di scoperte occasionali senza controllo scientifico, ma la datazione degli oggetti provenienti da contesti scientificamente datati permette di estendere la datazione anche ai medesimi tipi o agli oggetti decorati nello stesso stile privi di contesto affidabile.

Problemi di datazione molto più ardui sono posti dall'arte parietale. Inizialmente, quando furono scoperte le prime caverne con arte paleolitica, il problema principale era quello di affermare l'età pleistocenica di quest'arte. La dimostrazione fu raggiunta attraverso una serie di osservazioni: l'esistenza di veli di calcite o di stalagmiti che a volte ricoprivano le incisioni e le pitture parietali; il contenuto stesso dell'arte delle caverne, che raffigurava fauna estinta tipica dell'età glaciale come il mammoth, il rinoceronte lanoso, l'orso delle caverne; il fatto che in alcuni casi le raffigurazioni parietali erano state ricoperte da depositi archeologici ben databili, che fornivano quindi un termine *ante quem* per l'esecuzione delle opere stesse.

In seguito, di fronte al numero crescente di caverne con arte paleolitica che venivano a mano a mano scoperte, specialmente nella regione franco-cantabrica, alla constatazione dell'esistenza di stili differenti, allo stabilirsi di una cronologia sempre meglio definita per il Paleolitico superiore, che ha avuto una durata di quasi trentamila anni, diventava evidente la necessità di comprendere l'evoluzione dell'arte parietale lungo l'arco di questo lunghissimo periodo di tempo e di definirne un'articolazione cronologica.

Come abbiamo precedentemente visto nel breve profilo della storia della ricerca, il primo organico quadro cronologico dell'arte delle caverne fu quello

dell'abate Breuil, che prevedeva una distinzione in due cicli, mentre successivamente A. Leroi-Gourhan elaborò un quadro cronologico differente con un'articolazione in quattro stili.

Ora vogliamo esaminare quali sono i metodi che permettono una datazione dell'arte parietale. Vi sono metodi archeologici, stilistici, radiometrici.

Iniziamo con i metodi di carattere archeologico facendo alcuni esempi. Quando l'entrata di una grotta è stata ostruita da stratificazioni archeologiche, le pitture eseguite al suo interno sono anteriori agli strati che hanno sigillato l'accesso. L'abri du Poisson⁷ all'epoca della sua scoperta presentava un riempimento che giungeva a lambire il soffitto roccioso e ostruiva l'accesso. Gli scavi condotti a partire dal 1892 hanno svuotato quasi completamente il riparo, lasciando soltanto dei testimoni verso il fondo, che furono in parte scavati da D. Peyrony negli anni 1917–1918. Grazie agli scavi di Peyrony conosciamo la sequenza stratigrafica: alla base vi è un potente strato di pietrisco, seguono un livello dell'Aurignaciano I, uno strato sterile di pietrisco prodotto dal disfacimento del soffitto, uno strato gravettiano a bulini di Noailles, e quindi uno strato di sabbie sterili. Il riparo è stato frequentato in due momenti distinti, l'Aurignaciano I e il Gravettiano recente, separati da uno strato sterile. Sul soffitto del riparo vi sono la figura di un pesce scolpita a bassorilievo e una mano negativa contornata di colore nero, oltre a resti di figure incise non più riconoscibili per lo stato di alterazione della superficie rocciosa. Le opere d'arte possono essere state eseguite al più tardi nel Gravettiano recente. A quell'epoca la distanza massima tra il soffitto e la superficie del deposito era di circa 1,65 - 1,50 m. Tra il materiale di risulta dei primi disordinati scavi, Peyrony rinvenne frammenti di roccia staccatasi dalla volta e recanti incisioni e tracce di pittura. Non sappiamo in quale strato siano stati originariamente rinvenuti, ma è probabile che questi frammenti provengano dallo strato sterile intermedio tra i due strati culturali, formatosi appunto in seguito alla desquamazione della volta del riparo. In questo caso le opere d'arte andrebbero attribuite, almeno in parte, all'Aurignaciano antico.

Nella maggior parte dei casi i dati di carattere archeologico possono fornire una data *ante quem* per l'esecuzione delle opere d'arte, ma non possono dirci esattamente quando siano state fatte.

Un altro caso di datazione archeologica molto importante è quello della grotta di Pair-non-Pair nella Gironde⁸. Scoperta nel 1881, fu scavata sistematicamente da F. Daleau tra il 1881 e il 1913. Considerando l'epoca in cui fu effettuato, dobbiamo ritenere questo scavo molto curato e coscienzioso,

⁷A. ROUSSOT, *Abri du Poisson*, in *L'art des cavernes*, pp. 154–156.

⁸A. ROUSSOT, *Grotte de Pair-non-Pair*, in *L'Art des Cavernes*, pp. 256–262.

ma ovviamente si pongono molti problemi di interpretazione della sequenza stratigrafica: nelle sezioni schizzate da Daleau osserviamo strati di grosso spessore e ad andamento tabulare, il che è piuttosto inconsueto per un deposito in grotta. In ogni caso il deposito archeologico aveva colmato completamente la grotta, lasciando uno spazio di soli 50 cm tra la volta e il tetto del deposito accumulatosi. Dall'alto verso il basso il deposito si articolava in sette strati:

- 7-6, dello spessore di 70 cm, con industria litica del Gravettiano;
- 5-4, dello spessore di 50 cm;
- 3, dello spessore di 90 cm, con industria litica Chatelperroniana e Aurignaciana;
- 2-1, dello spessore di 70 cm, con industria litica musteriana.

La base del riempimento era sterile ed aveva lo spessore di 80 cm. Il tetto di questo strato costituiva il suolo della caverna all'epoca delle prime frequentazioni umane durante il Paleolitico Medio.

Lungo entrambe le pareti della caverna si trovano figure animali incise, per lo più appartenenti allo stile II secondo A. Leroi-Gourhan. La maggior parte delle figure sono a un'altezza tra 1,75 e 2,15 dall'antico suolo della caverna (il tetto dello strato sterile) ed erano completamente ricoperte dagli strati gravettiani 6 e 7, quindi la loro esecuzione deve risalire a un'epoca anteriore alla formazione di questi strati. Le figure del pannello 4 erano collocate molto più in basso ed erano almeno in parte ricoperte anche dallo strato 3 di età aurignaciana. Purtroppo i materiali provenienti dagli strati appaiono non del tutto omogenei e questo impedisce di avere una scansione cronologica molto precisa, ma appare indubbio che almeno una parte delle figure debba essere stata fatta dagli uomini dell'Aurignaciano e che in ogni caso tutte le opere d'arte di questa grotta sono anteriori al Gravettiano recente.

Un altro esempio è fornito dall'arte rupestre all'aperto della valle del Côa. Nella località di Fariseu una superficie rocciosa verticale situata nei pressi della riva del fiume Pocinho e riccamente istoriata con figure incise di cavalli e bovini, era parzialmente ricoperta da un deposito pleistocenico comprendente livelli di deposizione fluviale alternati a livelli di origine colluviale e alla sommità limi lacustri e colluvii di età olocenica. I colluvii pleistocenici contenevano resti di insediamenti del Paleolitico superiore. Il più recente, datato verso 10.000 BP, era caratterizzato da un'industria litica di una facies locale del Maddaleniano finale ed ha restituito anche un ciottolo appiattito di schisto con incisi su entrambi i lati motivi animali stilizzati

e geometrici, che ricordano l'arte aziliana della Francia. Il livello antropico più antico conteneva un'industria proto-solutreana o gravettiana e ricopriva il pannello con le figure animali incise, che quindi sono state eseguite verso il 21000 BP o non molto tempo prima, in considerazione della loro freschezza e della mancanza di patina. Tra l'esecuzione delle incisioni e la formazione del deposito che le ha ricoperte, non vi è stato il tempo necessario per la formazione di una patina. Lo stile delle figure è quello tipico della maggior parte dell'arte paleolitica del Còla e richiama fortemente lo stile III dell'area franco-cantabrica.

In alcuni casi è possibile una datazione *ad quem*, vale a dire è possibile correlare direttamente l'esecuzione delle opere d'arte parietali con un livello archeologico databile per il suo contenuto di manufatti caratteristici oppure per mezzo del radiocarbonio. Si tratta di casi piuttosto rari. Nella grotta della Tête du Lion, a Bidon nell'Ardèche, lo scavo del deposito archeologico formatosi ai piedi della parete rocciosa con figure animali dipinte, inquadrabili nello stile III antico secondo Leroi-Gourhan, ha individuato a 30 cm di profondità dalla superficie del deposito un paleosuolo, caratterizzato da due concentrazioni di carboni di pino silvestre e da un insieme di piccole macchie di ocra rossa, del \varnothing di 2–3 cm. Questo paleosuolo presenta un andamento in salita dall'entrata della grotta verso il fondo ed anche le pitture sono disposte sulla parete ad altezze crescenti dall'entrata verso l'interno della caverna, quindi la fascia delle pitture parietali e il paleosuolo hanno un andamento parallelo. La distanza di ca. 1,5 m dal paleosuolo alle pitture è del tutto compatibile con l'ipotesi che l'artista paleolitico autore delle pitture calpestasse proprio questo paleosuolo, che inoltre è l'unico livello di carattere archeologico presente nel deposito di riempimento della caverna. I carboni sono stati prodotti dall'illuminazione predisposta al momento della realizzazione delle figure e le macchie di ocra rossa sono evidentemente colore caduto a terra nel corso dell'esecuzione delle pitture. La datazione mediante ^{14}C dei carboni ha fornito la data di 21.650 ± 800 BP. Inoltre, le analisi antracologiche, le analisi polliniche e quelle di qualche resto di fauna rinvenuto sparso sul suolo concordano nell'indicare un momento di clima freddo, corrispondente al Würm III e al Solutreano antico⁹.

La correlazione tra strati archeologici e opere d'arte parietale pone a volte problemi di difficile soluzione. Nella grotta di Tito Bustillo¹⁰ nelle Asturie, ai piedi del cd. Grande Pannello della zona X è stato rinvenuto un livello archeologico, con un focolare di forma circolare, schegge, lame e lamelle di

⁹J. COMBIER, *Grotte de la Tête du Lion*, in *L'Art des Cavernes*, pp. 595–599.

¹⁰J.-A. MOURE ROMANILLO, M. GONZALES MORALES, *Le contexte de l'art parietal: la technologie des artistes*, in *L'art parietal paléolithique*, Périgueux, 1984, pp. 45–62.

selce, bulini, placchette litiche, un punteruolo in osso, resti di fauna fra cui stambecco, cervo, cavallo, orso, bovidi, renna, foca e un frammento di oca rossa (ematite). Il suolo appariva impregnato di materie coloranti, in particolare di oca rossa. Tutto ciò può essere messo in relazione con l'esecuzione delle pitture parietali. Sono state fatte due datazioni radiocarboniche, una su carbone e una su osso, che hanno fornito rispettivamente le date di 14.360 ± 300 BP e 12.890 ± 530 BP. Nella zona dell'entrata verso Ardines è stata scavata un'area di abitato del Maddaleniano superiore, comprendente cinque focolari. L'industria litica si caratterizza per i bulini e per l'abbondanza delle lamelle a dorso, quella su osso per arpioni a una fila di denti, zagaglie con perforazione ogivale alla base, spatole decorate e un bastone forato. Oltre a resti di fauna, sono stati rinvenuti materiali certamente in relazione all'esecuzione delle opere d'arte parietali: macine e macinelli litici, palette costituite da conchiglie marine, specialmente del genere *Patella*, o da placchette litiche, che probabilmente svolgevano la funzione di contenitori per le materie coloranti; "gessetti" di oca rossa (ematite micacea) insieme ad arenaria a grana fine e ad argille mescolate con ossido di manganese. Le analisi polliniche e quelle della fauna indicano una fase climatica fredda. Sono state effettuate numerose datazioni radiocarboniche:

- livello Ia: 15.180 ± 300 , 15.400 ± 300 , 14.250 ± 300 , 14.220 ± 180 BP
- livello Ic: 13.520 ± 220 , 13.870 ± 220 BP
- livello Ic2: 14.930 ± 70 BP

Come si vede, le datazioni non corrispondono all'ordine stratigrafico, inoltre la presenza di arpioni a una sola fila di alette indica una correlazione con il Maddaleniano V della Francia sud-occidentale, che è datato alla seconda parte dell'interstadiale temperato di Bölling verso $13.000 - 12.500$ BP. La tipologia dell'industria litica, in particolare dei bulini, parla a favore di una contemporaneità tra il livello archeologico ai piedi del Grande Pannello e l'area di abitato con cinque focolari. La datazione (12.890 ± 530 BP) è in armonia con la cronologia del Maddaleniano V in Francia, ma tutte le altre datazioni di Tito Bustillo appaiono più antiche. Le analisi polliniche indicano una fase fredda, che può corrispondere o al Dryas I — e in questa direzione punterebbero le date radiocarboniche — oppure al Dryas II, la fase fredda durante la quale si sviluppò in Francia il Maddaleniano VI. I dati, quindi, sono contraddittori.

Inoltre, il Grande Pannello presenta una serie di sovrapposizioni che permettono di riconoscere diverse fasi nell'esecuzione delle figure. Le più recenti, dalla quarta alla nona, comprendono figure incise e dipinte di cerbiatte, cavalli, renne che sono rapportabili allo stile IV di Leroi-Gourhan, mentre le fasi

1–3 comprendono due figure, un bisonte e un grande bovide, dipinte in nero e di aspetto più arcaico, che si riallacciano allo stile III secondo Leroi-Gourhan.

Nonostante i molti problemi di non facile soluzione, appare come ipotesi più probabile una correlazione tra le figure animali dello stile IV e il Maddaleniano superiore iniziale (M. V).

Nella maggior parte dei casi per datare le pitture paleolitiche sono stati utilizzati criteri esclusivamente stilistici. Il *metodo stilistico* consiste nel riconoscere i diversi stili presenti, determinarne la successione relativa in base alle sovrapposizioni, utilizzare lo stile delle opere dell'arte mobiliare, ritrovate frequentemente in contesti ben databili, per datare per confronto uno stile simile dell'arte parietale. Una volta stabilita la sequenza relativa degli stili, ogni singolo stile è datato in base a quei pochi casi sicuri offerti da contesti archeologici attendibili e dall'arte mobiliare. Tutta l'arte parietale priva di mezzi autonomi di datazione, ed è questo il caso della enorme maggioranza, è assegnata a un determinato stile e quindi datata all'arco di tempo attribuito a quello stile.

A Gargas l'abate Breuil scoprì in strati gravettiani delle placchette litiche con figure di bisonti visti di profilo ma con le corna viste frontalmente, sulle pareti della stessa grotta erano presenti figure di bisonti incisi con le stesse convenzioni stilistiche e Breuil le datò al Gravettiano.

Lo studio delle sovrapposizioni ha permesso di riconoscere una successione di figure e in alcuni casi di stili differenti. L'iniziatore di questo tipo di studi fu l'abate Breuil.

Il criterio di datazione stilistica presenta margini di incertezza e alcuni pericoli. Ad es., da una regione all'altra potevano utilizzarsi convenzioni stilistiche differenti nella stessa epoca, così come appaiono differenti i contenuti: ad es. nelle caverne maddaleniane dei Pirenei il tema dominante è Bisonte-Cavallo-Stambecco, mentre nel Quercy è Cavallo-Cervidi-Stambecco.

Come esempio delle incertezze del metodo stilistico ricordiamo il caso della grotta di Niaux, riportando le differenti datazioni proposte per le pitture del Salone Nero:

- H.Breuil: Maddaleniano V
- A.Leroi-Gourhan: Maddaleniano IV
- A.Beltran: Maddaleniano III
- L.Nougier, P. Bahn: Maddaleniano VI

Più avanti vedremo meglio il problema dell'età di Niaux alla luce delle datazioni dirette di alcune pitture.

Le necessarie cautele, dovute principalmente ai limiti stessi della documentazione disponibile, non devono condurre alla svalutazione completa del metodo di datazione stilistica, come è avvenuto negli ultimi anni. Il concetto di stile ha sempre svolto un ruolo centrale nella storia dell'arte. Lo stile indica le caratteristiche costanti delle espressioni formali non soltanto di un singolo artista, ma anche di una scuola, di una determinata regione o di una intera epoca culturale. Già la scuola di Vienna, in particolare Alois Riegl, aveva dimostrato che ogni epoca esprime un proprio *Kunstwollen*, un "gusto" formale che accomuna i singoli artisti e che è riconoscibile come lo stile tipico di una determinata epoca. Nessuno può pensare seriamente che nel corso dello scavo di un deposito archeologico del Paleolitico superiore sia possibile ritrovare una statuette con le caratteristiche stilistiche dell'arcaismo greco o che restaurando una chiesa medievale possano venire alla luce degli affreschi di uno stile paragonabile a quello degli impressionisti francesi del XIX secolo. Il concetto di stile deve continuare a rimanere un valore centrale nello studio di qualsiasi fenomeno artistico. Le datazioni scientifiche eseguite con il metodo del radiocarbonio non hanno dimostrato la fallacia del metodo stilistico, ma hanno più semplicemente evidenziato che alcune definizioni non erano precise e soprattutto che la cronologia assoluta attribuita agli stili era in diversi casi sbagliata, ma — ciò che conta maggiormente — non quella relativa. Nessuna opera d'arte dello stile III di Leroi-Gourhan è stata datata al Maddaleniano medio-recente e viceversa nessuna opera d'arte dello stile IV è stata datata al Gravettiano!

La *datazione diretta* delle pitture mediante prelievo di un campione di peso anche inferiore al milligrammo è stata resa possibile dall'uso dell'acceleratore di particelle per effettuare la misurazione del radiocarbonio residuo. La prima datazione radiocarbonica di una pittura rupestre di colore nero derivato da carbone di legna è stata fatta nel 1987 nel Sud Africa, con un risultato di 500 BP. La prima datazione ^{14}C mediante AMS di arte paleolitica della regione franco-cantabrica è stata effettuata su una punteggiatura della grotta di Cougnac nel 1990 da parte del laboratorio di Gif-sur-Yvette. La datazione diretta delle pitture può essere effettuata soltanto in quei casi in cui il colore utilizzato sia di origine vegetale (carbone di legna) o animale (carbone d'osso) o quando sostanze organiche come sangue, resti vegetali, olio, o altri grassi siano state utilizzate come legante dei colori minerali. A partire dal 1990 sono state effettuate più di cento datazioni dirette in dieci grotte differenti: Chauvet, Cosquer, Cougnac, Pech Merle, Niaux, Le Portel, Altamira, El Castillo, Covaciella, Candamo, e il loro numero è in costante aumento.

CAPITOLO 3

L'arte paleolitica durante l'Aurignaciano e il Gravettiano Antico

La datazione diretta di opere d'arte parietali per mezzo del radiocarbonio con il metodo AMS ha profondamente modificato il quadro cronologico dell'evoluzione dell'arte paleolitica delineato da Leroi-Gourhan. Esaminiamo i punti principali di questo cambiamento:

1. La grotta Chauvet dimostra che tra 32.000 e 29.000 BP era pienamente affermata l'arte parietale, anche nelle parti più profonde delle grotte.
2. Le datazioni delle grotte Cosquer e di Cougnac dimostrano che le grotte sono state decorate per un lungo periodo di tempo, fatto che secondo Leroi-Gourhan costituiva una eccezione, limitata ad alcuni casi come, ad es., La Mouthe, Le Portel, Altamira, Isturitz.
3. Uno dei cavalli a punteggiature di Pech-Merle, considerato da Leroi-Gourhan come al confine tra lo stile II e III e comunque attribuito a una fase antica dello stile III, è stato datato a 24.640 ± 390 BP, mentre Leroi-Gourhan poneva il passaggio dallo stile II allo stile III nel corso del Solutreano, verso 19.000 BP. Vi è quindi una differenza di almeno 5000 anni.
4. I megaceri del pannello di Cougnac sono stati datati: quello maschio a 23.610 ± 350 e 22.750 ± 390 BP, quello femmina a 25.120 ± 390 e 19.500 ± 270 . Le date si riferiscono a prelievi effettuati in diversi punti dell'immagine. Nel caso del Megacero femmina è evidente che la figura è stata ripresa, cioè rinfrescata, a distanza di migliaia di anni, mentre tenendo conto della calibrazione a due sigma, le date del Megacero

maschio potrebbero risultare tra loro contemporanee. Leroi-Gourhan aveva sottolineato l'incertezza della datazione di Cougnac in considerazione della mancanza di tracce archeologiche della frequentazione della grotta, ma nello stesso tempo ribadiva che la datazione relativa corrispondeva alla seconda parte dello stile III, cioè al Maddaleniano antico, vale a dire intorno al 17–16.000 BP. In questo caso la differenza è ancora maggiore, arrivando fino a circa 7–8000 anni. Bisogna però osservare che la collocazione di Cougnac nello stile III recente è stata dettata, almeno in gran parte, dalla presenza dei segni neri cd. “en accolade”, che a Pech-Merle erano attribuiti alla fase recente dello stile III. Dal punto di vista stilistico nulla obsta a una datazione di Cougnac a una fase antica dello stile III.

5. Nella grotta della Tête du Lion nell'Ardèche le pitture di bovini, stambecchi e cervi, nonché punteggiature disposte a rettangolo sono state datate a 21.650 ± 800 BP. Per quanto l'arte parietale dell'Ardèche non si confronti puntualmente con quella dell'area franco-cantabrica, le caratteristiche generali delle figure richiamano lo stile III secondo Leroi-Gourhan. Rispetto al 19.000 BP, ammesso da Leroi-Gourhan come limite tra II e III stile, lo scarto non appare rilevante.
6. Nella grotta del Placard sono presenti segni “en accolade” dello stesso caratteristico tipo presente a Cougnac e a Pech-Merle. Frammenti di roccia con le incisioni staccatisi dalle pareti e dal soffitto della grotta sono stati rinvenuti nello strato del Solutreano superiore, datato a 20.210 ± 260 BP. Inoltre, un osso in una breccia conservatasi sopra alcune incisioni è stato datato a 19.970 ± 250 BP. In questo caso abbiamo date *ante quem* per le incisioni del Placard, che indicano per lo stile III un'età anteriore al 19.000 BP, il limite tra stile II e III secondo la cronologia di Leroi-Gourhan.

Accanto a queste datazioni che mettono in crisi il sistema cronologico di Leroi-Gourhan, ve ne sono altre che, almeno in parte, lo confermano. Innanzitutto, è bene ricordare che tutte le datazioni di pitture dello stile IV finora effettuate si collocano nell'ambito del Maddaleniano medio e superiore, in armonia con la cronologia di Leroi-Gourhan. Non vi è una sola opera di stile IV datata direttamente con metodi radiometrici che sia risultata più antica del 16.000 BP.

Nel riparo detto la Cueva de Ambrosio, presso Almeria (Andalusia) vi è una stratigrafia con diversi livelli di Solutreano medio e superiore separati da strati sterili. Le pitture del pannello III, riferibili allo stile III secondo Leroi-Gourhan, erano ricoperte dallo strato II, del Solutreano evoluto,

datato 16.500 ± 280 BP, e dallo strato III, sterile. Le pitture del pannello II erano ricoperte anche dallo strato IV, del Solutreano superiore, datato a 16620 ± 280 BP. Le pitture della Cueva de Ambrosio sono quindi anteriori a questa data e potrebbero essere state eseguite all'epoca in cui si è formato lo strato VI, del Solutreano medio¹. Quindi, lo stile III nell'area del Solutreano iberico della costa mediterranea della Spagna può essere datato a prima del 16.500-16.600 BP e ciò appare in accordo con la cronologia proposta da Leroi-Gourhan per lo stile III.

In conclusione, le nuove datazioni radiometriche dimostrano che lo stile III ricopre un periodo ben più ampio di quanto non pensasse Leroi-Gourhan. Egli aveva già intuito l'esistenza di un'articolazione tra una fase antica ed una recente, ma ora, alla luce delle date AMS, queste due fasi sembrano molto più estese e importanti, con uno scarto all'indietro di almeno seimila anni, che copre tutto lo spazio cronologico attribuito allo stile II.

Allo stile II Leroi-Gourhan aveva assegnato i bassorilievi del riparo di Laussel, poiché erano stati rinvenuti in un contesto gravettiano avanzato, ma ora a questa stessa età le datazioni radiometriche riferiscono opere che si inquadrano nella fase più antica dello stile III. L'attribuzione allo stile II delle grotte di La Grèze, Gorge d'Enfer, Los Hornos, La Mouthe (sala dei bovidi), Pair-non-Pair e Gargas, è stata fatta su base stilistica. Tuttavia, i dati che abbiamo precedentemente riferito sulla stratigrafia del riempimento della grotta di Pair-non-Pair rendono plausibile che almeno una parte delle incisioni siano state eseguite in età aurignaciana, mentre la datazione radiometrica di un osso inserito in una fessura accanto a una mano negativa di Gargas, 26.860 ± 460 BP, ci riporta a un Gravettiano antico, cioè a un'epoca anteriore all'inizio dello stile II secondo Leroi-Gourhan.

Alla luce dell'età delle pitture della grotta Chauvet, risalenti all'Aurignaciano tipico, sembra logico domandarsi se lo stile II non sia in realtà tutt'uno con lo stile I, che Leroi-Gourhan considerava ancora privo di vera arte parietale.

In conclusione, l'avvento delle nuove tecniche di datazione diretta e le straordinarie scoperte degli ultimi anni richiedono una profonda rielaborazione dello schema dell'evoluzione dell'arte parietale paleolitica proposto negli anni '60 del XX secolo da A. Leroi-Gourhan, ma non uno stravolgimento totale, al contrario si tratta di perfezionarlo e di adattarlo alle nuove conoscenze.

¹S. RIPOLL LOPEZ, *Peninsular rock art out of Cantabric cornice*, in *Proceedings of the XIIIth International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, 2, Forlì, 1998, pp. 641-658.

3.1 L'arte dell'età aurignaciana

Le prime opere d'arte compaiono in Europa durante l'età aurignaciana. La cultura denominata aurignaciana, da Aurignac nel Périgord, si è sviluppata all'incirca tra 33.000 e 29.000 BP, ma in alcune regioni dell'Europa centrale e balcanica vi è una fase più antica comunemente nota come Protoaurignaciano.

In questo periodo non vi sono ancora caratteri stilistici costanti e le opere sono attribuite su basi soprattutto stratigrafiche o grazie a datazioni dirette nel caso dell'arte parietale della grotta Chauvet. Abbiamo precedentemente già detto che la tesi di Leroi-Gourhan secondo cui in questo periodo mancherebbe ancora arte parietale nelle caverne è stata smentita proprio dalla scoperta della grotta Chauvet.

3.2 L'arte aurignaciana nel sud-ovest della Germania

Nella sua opera del 1965 Leroi-Gourhan non aveva prestato molta attenzione alle opere d'arte mobiliare della Germania sud-occidentale²: le statuette del Vogelherd furono attribuite allo stile II (p. 151, p. 245), mentre la statuetta d'avorio di Hohlensteinstadel, per quanto già scavata, non era ancora nota. In seguito le date radiocarboniche ottenute per i livelli del Vogelherd da cui provengono le figurine e le nuove scoperte di Geissenklösterle, hanno dimostrato che queste importanti opere d'arte mobiliare risalgono all'Aurignaciano, quindi alle fasi più antiche dell'arte paleolitica. Attualmente si conoscono nel Baden-Württemberg quattro caverne che hanno restituito opere d'arte paleolitiche risalenti all'Aurignaciano, Vogelherd e Hohlenstein Stadel nella valle del Lone, affluente di sinistra del Danubio, e Geissenklösterle e Hohe Fels nella valle dell'Ach, che confluisce nel Danubio all'altezza di Ulm. Sono tutte opere d'arte mobiliare, ricavate da avorio di mammoth e solo in qualche caso da pietra o osso, quasi tutte di piccole dimensioni. Le pareti e la volta di queste caverne hanno subito un forte processo di erosione e quindi se vi fosse stata arte parietale, non avrebbe avuto la possibilità di conservarsi.

La caverna del *Vogelherd*, presso Stetten ob Lontal (Heidenheim), fu scavata nel 1931 da Gustav Riek, che mise in luce un'importante serie stratigrafica:

²Cfr. G. BOSINSKI, *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*, Mainz 1982, p. 11 sgg., tavv. 1-6; ID., *Die Grosse Zeit der Eiszeitjäger. Europa zwischen 40.000 und 10.000 v. Chr.*, in *JRGZM Mainz*, 34, 1987, p. 22 sgg., tav. A colori I; E. KEEFER, *Steinzeit*, Sammlungen des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 1, Stuttgart 1993, p. 54 sgg.

1. ceramica neolitica
2. Maddaleniano Medio
3. Maddaleniano Medio
4. Aurignaciano
5. Aurignaciano con zagaglie a base fessa
6. Strato di pietrisco e blocchi di crollo
7. Musteriano
8. Blocchi di crollo e Micocchiano
9. Selci in parte con cassate

Dagli strati aurignaciani provengono resti umani³, una fauna comprendente mammoth, rinoceronte lanoso, renna e cavallo, grattatoi, bulini, lame aurignaciane, zagaglie e una decina di figurine animali, tutte in avorio. Lo strato V è stato datato a 31.900 ± 1100 BP, lo strato IV a 30.730 ± 750 BP. Nuove datazioni radiocarboniche collocano l'Aurignaciano del Vogelherd tra 36.000 e 30.000 BP.

Dallo strato V provengono sei figurine: due mammoth, un cavallo, un felino (forse una pantera), il corpo probabilmente di una renna e il corpo di un altro animale, forse un orso delle caverne. Dallo strato IV provengono tre figurine: un leone delle caverne, un bisonte e un frammento di figura umana. Un pezzo d'osso di forma ovale reca una figura leggermente a rilievo, probabilmente un mammoth. Altre figurine sono state recuperate tra il terreno di risulta degli scavi e quindi non hanno una provenienza stratigrafica precisa: un mammoth in arenaria, una testa d'orso e una testa di leone in avorio.

Alcune figurine recano incisi motivi a reticolo, ad es. il mammut, il cavallo (sul dorso), i due leoni; il corpo di probabile renna è decorato con fasci di linee ricurve e tratti incisi. Questi segni non hanno un significato anatomico e la loro funzione deve essere altra, o puramente ornamentale o connessa alle pratiche che erano svolte con queste statuette. Inoltre alcune figurine, come ad es. quella di cavallo, di mammoth in avorio e di mammoth in arenaria, hanno un foro, che lascia presumere il loro utilizzo come pendenti.

³Recenti datazioni radiocarboniche eseguite sui resti umano hanno fornito un'età di soli 5000 anni da oggi, quindi si tratta sepolture di età posteriore che hanno inquinato gli strati paleolitici. Cfr. N.J. CANARD, P.M. GROOTES, F.H. SMITH in *Nature*, 430, 2004, pp. 198-201.

Gli scavi condotti a più riprese (1935–1939, 1957–1961) nella caverna *Hohlensteinstadel*, nella Lonetal, hanno accertato una sequenza stratigrafica comprendente:

- Maddaleniano, datato a 13.500 – 13.100 BP;
- Aurignaciano IV, datato a 31.750 ± 1150 BP;
- Musteriano.

Soltanto trent'anni dopo gli scavi, Joachim Hahn è riuscito a ricomporre, da oltre 200 frammenti di avorio rinvenuti nell'agosto 1939 nello strato aurignaciano nella parte più interna della caverna insieme a molti oggetti di ornamento, una statuetta alta 28 cm. La statuetta presenta attributi sia umani che animali. In un primo tempo, mancando i particolari del volto a causa delle lacune, la testa sembrava essere quella di un orso, ma in seguito il reperimento di altri frammenti ha permesso la ricostruzione del volto, che è risultato essere quello di un felino, quasi certamente un leone. Il corpo è umano, con le braccia lungo i fianchi (manca il braccio destro), mentre le gambe terminano con degli zoccoli animali. Il braccio sinistro presenta sette tacche orizzontali incise, disposte una sopra l'altra. La zona del pube è frammentaria e non è chiaro se il soggetto è maschile o femminile.

Altre opere d'arte mobiliare sono state scoperte nella caverna *Geissenklösterle* (Ulm, Baden-Württemberg). Qui gli scavi condotti da J. Hahn e E. Wagner tra il 1974 e il 1983 hanno indagato una sequenza stratigrafica comprendente:

- Mesolitico;
- Maddaleniano (?) con focolari;
- strati I c-p (sedimento bruno-giallastro): Gravettiano, datato a 23.625 ± 290 BP;
- us II-n , rimaneggiato (soliflusso);
- us II-a, strato con grossi blocchi, Aurignaciano, datato a 31.525 ± 770 e 30.625 ± 796 BP;
- us II-b, strato con pietrisco e sedimento bruno-giallastro, Aurignaciano con zagaglie a base spaccata;
- us III, sedimento fine bruno rossastro attribuito all'interstadiale di Les Cottés, Aurignaciano, datato a 36.000 e 34.000 BP;

- alla base Paleolitico Medio, non ancora scavato.

Dallo strato II-a provengono alcune statuette di avorio, mal conservate, rinvenute presso la parete della caverna: un mammoth, ricomposto da più frammenti, un bisonte e un orso, anch'essi frammentari. Tutte e tre le statuette recano serie di trattini incisi. Nello strato II-b è stata rinvenuta una placchetta d'avorio di forma rettangolare che su una faccia mostra a rilievo una figura umana con le braccia alzate, le gambe divaricate e in mezzo un grande fallo pendente oppure una coda, sulla faccia opposta quattro file verticali di tacche e lungo i lati una serie di linee incise. Sempre dagli strati aurignaciani provengono due flauti d'osso.

Recentemente nuove opere di arte mobiliare in un contesto aurignaciano sono state scoperte nella Hohle Fels nella valle dell'Ach, nel corso degli scavi diretti da Nicolas Conard. Si tratta di tre figurine di piccole dimensioni: un uccello acquatico, una testa di cavallo ed una piccolissima statuetta di uomo-leone, alta soltanto 2,5 cm.

Ai ritrovamenti di arte mobiliare della Germania sud-occidentale può ricollegarsi la statuetta rinvenuta nel sito aurignaciano di Galgenberg presso Stratzing/Rehberg nella Bassa Austria. Il sito è stato scavato tra il 1985 e il 1992 da Christine Neugebauer-Maresch. Nell'area più meridionale dello scavo nei pressi di tre focolari, fra cui uno delimitato da pietre disposte circolarmente, e di quattro buche di palo, è stata rinvenuta una statuetta di schisto di colore verdastro, alta 7,2 cm, la cui lavorazione forse non era stata ancora completata. La statuetta è ritenuta femminile. Il braccio destro scende a toccare la gamba destra, che è leggermente flessa, il braccio sinistro è sollevato verso l'alto e mette in evidenza il seno, la testa non ha alcuna indicazione di tratti del viso o dei capelli. Dieci date radiocarboniche collocano il sito tra 32.000 e 31.000 BP.

3.3 L'arte aurignaciana nell'Italia settentrionale

La grotta di Fumane in Valpolicella (Monti Lessini, Verona) è in corso di scavo sotto la direzione di Alberto Broglio, dell'Università di Ferrara⁴. Gli scavi condotti nel deposito antistante la grotta e nella parte atriale della stessa hanno portato alla luce una importante sequenza stratigrafica del musteriense e dell'aurignaciano. Nel principale livello aurignaciano, l'unità A 2, sono state rinvenute sei strutture di combustione, tre fosse utilizzate come rifiuterie, alcune buche di palo, un'ampia area arrossata per la presenza di ocre.

⁴*Preistoria Veronese. Contributi e aggiornamenti*, Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, Verona 2002, pp. 22-23 e 28-39, tavv. I-II, oltre che la foto di copertina (A. Broglio e collaboratori).

Tra due strutture di combustione è stato rinvenuto il cranio di un grande stambecco adulto. L'industria litica, realizzata in selce dei Lessini, ma anche in radiolarite, la cui provenienza non è stata ancora accertata, comprende grattatoi, punte a dorso, lamelle ritoccate, bulini, nonché nuclei di forma carenoide, piramidale e prismatica. L'industria su osso comprende spatole e zagaglie, fra cui alcune a base fenduta, ricavate da corna di cervo. Tra i resti di fauna abbonda lo stambecco, seguito dal cervo. Molto frequenti gli uccelli. In base all'analisi dei denti degli stambecchi e dei cervi è stato possibile stabilire che i cacciatori aurignaciani frequentavano la grotta soprattutto dalla fine della primavera all'inizio dell'autunno.

I livelli aurignaciani di Fumane hanno restituito una gran quantità di conchiglie marine, ben 722 alla fine della campagna di scavo 2002. La maggior parte sono gasteropodi di piccola dimensione (meno di 4 cm) e di colore rosso, rosa o bruno. Il 38,5% delle conchiglie presentano almeno un foro per l'utilizzo quale pendente. Sono stati rinvenuti anche alcuni incisivi di cervo con una solcatura verso la base della radice e una costa di piccolo erbivoro interessata da una serie di tacche lungo entrambi i lati.

Sei frammenti di roccia rinvenuti nelle unità D 3a, D 5 e D 1d recano figure dipinte con ocre rosse. Il fatto che siano tutti fratturati, che le fratture interrompano le figure e che alcuni frammenti provengano da unità di accumulo di detriti, induce a ritenere che si tratti di frammenti staccatisi dalla volta o dalle pareti a seguito di fenomeni di carattere crioclastico nel corso delle fasi climatiche molto rigide sopravvenute dopo la fine dell'interstadiale temperato di Arcy (31.000 - 30.000 BP).

Una consistente serie di datazioni radiocarboniche dell'unità A 2 indica che l'occupazione della grotta di Fumane da parte degli uomini anatomicamente moderni in possesso della cultura aurignaciana è avvenuta nel corso dell'interpleniglaciale würmiano, in un periodo in cui il clima era diventato progressivamente più rigido (Würm III), tra 33.000 e 32.000 BP. I più recenti dei livelli musteriani sottostanti, le unità A4 II e A 5, hanno date radiocarboniche comprese tra 33.000 e 34.000 BP.

Alcuni dei frammenti di roccia staccatisi dalla volta e rimasti stratificati nei diversi livelli aurignaciani e in parte anche in quelli successivi di età gravettiana, recano a volte una faccia dipinta con ocre rosse, fatto che indica chiaramente che la volta e le pareti della caverna erano state decorate. Due frammenti hanno conservato la figura di un antropomorfo e di un animale. La figura umana ha un corpo a largo tratto lineare, braccia orizzontali, gambe divaricate, dal capo si diramano due grandi corna, mentre dal braccio destro pende qualche cosa non più identificabile, ma che potrebbe essere un animale. La figura animale, non conservata completamente, è quella di un quadrupede, forse un felino, dal corpo molto allungato. Il frammento di dimensioni mag-

giori conserva un motivo circolare da cui si diramano tre tratti da una parte ed un tratto largo, quasi ovale, dalla parte opposta. Altri tre frammenti recano lacerti di figure non interpretabili a causa dell'incompletezza.

É probabile che l'esecuzione delle pitture parietali sia avvenuta nelle fasi iniziali dell'occupazione aurignaziana della grotta, quindi intorno ai 33.000 anni BP.

3.4 La grotta Chauvet

Certamente il documento più straordinario dell'arte aurignaciana è oggi la grotta Chauvet. La grotta ⁵, scoperta nel 1994, si apre, nei pressi di Pont d'Arc, lungo le scarpate calcaree della gola dell'Ardèche, un fiume che si getta nel Rodano una cinquantina di km a nord di Avignone. La grotta ha una lunghezza di 234 e una larghezza massima di 58 m e si articola in vaste sale, diverticoli e gallerie con le pareti, il soffitto e il pavimento ricoperti da incrostazioni e ricchi di stalattiti e stalagmiti di grande effetto scenografico. La caverna è stata frequentata dagli animali e dagli uomini. Sono state ritrovate impronte soprattutto di orso, ma anche di un grande canide e di uno stambecco, inoltre numerose graffiature e tane d'orso, ossa di orso e di stambecco. Il passaggio degli uomini è testimoniato, oltre che dall'arte parietale, da una ventina di impronte di piede di un individuo non adulto, un ragazzo o un adolescente, alto circa 1,30 m, rinvenute nella galleria "des Croisillons". Le impronte delineano un percorso di 70 m, che si snoda dal fondo della galleria verso la sala del Cranio e sono probabilmente da associare a una serie di smoccolature di torce. Inoltre, sono stati rinvenuti focolari nella sala del Cero e nella parte terminale della galleria dei Megaceri; pochi strumenti di selce e una punta di avorio di mammoth alla superficie del suolo; smoccolature di torce contro le pareti e carboni sparsi. Nella cd. sala del Cranio su un blocco di pietra crollato dal soffitto era stato collocato un cranio d'orso.

L'arte parietale comprende segni e figure di animali, eseguiti a pittura o a incisione. Le figure animali sono più di 420, di cui 79 non determinabili per quanto riguarda il genere e la specie. Metà della figure animali sono state eseguite a incisione o a tracciato digitale, l'altra metà sono pitture. La maggior parte delle pitture sono a contorno nero oppure a contorno nero con parziali campiture sempre in nero. Nella prima parte della grotta le

⁵J.M.CHAUVET, E. BRUNEL DESCHAMPS, C. HILLAIRE, *La grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*, Paris (éditions du Seuil), 1995 ; J. CLOTTES (éd.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris 2001; *La grotte Chauvet à Vallon-Pont d'Arc: un bilan des recherches pluridisciplinaires*, in BSPF, 102, 2005, pp. 5-208.

pitture sono in rosso o in bruno, mentre poche sono quelle a contorno giallo. I segni sono sempre in rosso. Nella seconda parte della grotta dominano le figure nere. I colori sono stati dati con le dita, oppure a pennello o ancora utilizzando il carbone di legna come un gessetto, in altri casi anche mediante la tecnica della soffiatura del colore triturato.

Lo stile delle figure animali non ha riscontri puntuali nell'arte parietale dell'area franco-cantabrica. Innanzitutto, se le figure sono per la maggior parte soltanto parziali, limitate alla testa o a tutta la parte anteriore del corpo, spesso sono complete. I dettagli anatomici abbondano per quanto riguarda la testa (occhi, orecchie, bocca, corna, criniera), mentre gli arti appaiono di esecuzione più sommaria, a volte incompleti. Le corna dei bisonti sono raffigurate frontalmente, mentre l'animale è visto di profilo, oppure di $\frac{3}{4}$, quindi con una prospettiva distorta o semidistorta.

Nella prima parte della grotta le pitture si trovano sul lato destro della sala Brunel con il cd. diverticolo degli orsi, l'alcova dei cavalli gialli e il pannello del "Sacro Cuore". Nella sala Brunel vi sono numerose mani positive parziali, cioè impronte del palmo della mano. In tutto ve ne sono 420, raggruppate in quattro pannelli. Si tratta sempre di mani destre. Vi sono anche, nella sala dei pannelli rossi, sei mani positive e cinque mani negative rosse. Più avanti verso il fondo dell'immensa sala delle Tane, sulla parete sinistra vi è il pannello della pantera e a destra una testa di rinoceronte molto stilizzata.

La parte più remota della caverna comprende la sala del Cero, la sala Hillaire, la sala del Cranio e la galleria "des Croissillions"; sulla destra della sala Hillaire e di quella del Cranio si apre la galleria dei Megaceri, che prosegue nella sala del Fondo con le sue diramazioni.

Lungo la parete destra della sala del Cranio, all'angolo con l'imbocco della galleria dei Megaceri, a 190 m dall'ingresso della caverna, abbiamo uno dei più spettacolari raggruppamenti di pitture di tutta la grotta, visibile a 30 m di distanza: 50 animali, di colore nero, disposti su una lunghezza di 15 m. Al centro di questo insieme vi è una nicchia larga 1,3 e profonda 2 m, denominata l'alcova dei leoni, con alla sinistra il pannello dei cavalli e a destra quello delle renne.

Il pannello dei cavalli ha conosciuto diverse fasi di istoriazione, che è stato possibile ricostruire attraverso l'esame delle sovrapposizioni. Sulla superficie rocciosa, tenera per la presenza di uno strato superficiale di alterazione e che recava graffi di orso, sono state incise alcune figure animali, delle quali sopravvivono quelle di un rinoceronte e di un mammoth; successivamente la superficie è stata raschiata e sono state dipinte a tratto nero figure di mammoth, di rinoceronti, di un cervide e di un mammoth. In seguito, verso la parte bassa dell'insieme sono stati raffigurati due rinoceronti affrontati, molto probabilmente due maschi che combattono nella stagione degli amori. Infine,

sono state aggiunte tre grandi figure di *Bos primigenius* e successivamente quelle di quattro cavalli.

Al centro dell'alcova vi sono due leoni che vanno in direzione opposta e ai lati figure di bue primigenio e di cavalli. Il pannello delle renne comprende quattro figure di renne, una di cavallo ed un'altra di bue primigenio, che vanno in direzione dell'alcova, mentre altre due renne e un bisonte sono rivolti verso l'imbocco della galleria dei Megaceri.

La galleria dei Megaceri comprende figure a tratto nero di megaceri, mammoth, rinoceronti e stambecco, una figura incisa di felino e alcuni triangoli pubici.

Lungo la parete sinistra della sala del Fondo si sviluppa un'altra serie spettacolare di pitture. Passando dalla galleria dei Megaceri alla sala del Fondo il suolo della caverna scende di circa quattro metri e l'altezza passa da 5 fino a 12 m. Lungo la parete sinistra si susseguono il pannello dei grandi leoni, il pannello dei rinoceronti, la nicchia a punteggiature, il pannello dei leoni e il cd. stregone. L'insieme comprende oltre 50 figure di animali, quasi tutte rivolte verso sinistra, cioè verso la galleria dei Megaceri.

Nella grotta Chauvet sono state effettuate una cinquantina di datazioni radiocarboniche AMS, la maggior parte su carboni provenienti dai focolari o raccolti sul suolo; quattro su carboni delle smoccolature delle torce lungo le pareti e otto su campioni di pitture eseguite con carbone di legna. Trentatre date si concentrano tra 32.900 ± 490 e 29.000 ± 400 BP, quattordici date tra 26.980 ± 420 e 24.240 ± 280 BP, mentre due date sono più recenti: 22.800 ± 400 e 20.790 ± 340 BP. Le datazioni delle pitture sono tutte nel gruppo più antico, tranne 20.790 ± 340 , la data più recente, che si riferisce a un cavallo del pannello dei cavalli.

La grotta è stata frequentata per un lungo arco di tempo, almeno diecimila anni. Rimane ancora incerto se le pitture si riferiscano tutte a un'unica fase, la più antica, oppure se siano state eseguite a più riprese. Le datazioni delle pitture illustrate nella tabella 3.1.

Inoltre, i carboni lasciati dalla smoccolatura delle torce sulla calcite che ricopre alcune pitture nella sala Hillaire sono stati datati a 26.980 ± 410 e 26.980 ± 420 BP e queste date valgono come termine ante quem per l'esecuzione delle pitture, da ricondurre evidentemente, tenendo conto della formazioni di calcite, alla fase più antica, tra 32000 e 30000 BP. Nel caso della datazione del cavallo, la data più recente dovrebbe essere quella più attendibile, poiché è stata ottenuta dalla frazione carboniosa, ma il risultato si discosta molto da tutte le altre datazioni e gli stessi autori delle datazioni non la ritengono attendibile. Tuttavia, bisogna considerare anche il fatto che nel pannello dei cavalli le figure di cavallo sono le ultime immagini dipinte e che il loro stile è il più evoluto di tutte le pitture della grotta Chauvet.

		data BP
Pannello dei cavalli	Rinoceronti affrontati; rinoceronte a destra	32.410 ± 720
		30.710 ± 600
	Rinoceronti affrontati; rinoceronte a sinistra	30.940 ± 610
Galleria dei megaceri	Megacero	31.350 ± 620
Sala del fondo	Grande bisonte	31.350 ± 620
	Vacca in corsa	30.230 ± 530
Pannello dei cavalli		29.670 ± 950
	Cavallo	20.790 ± 340

Tabella 3.1 Datazioni delle pitture della grotta Chauvet.

Il bestiario della grotta Chauvet è completamente diverso da quello di tutta l'arte parietale franco-cantabrica. Gli animali più numerosi sono i felini, il mammoth e il rinoceronte. Se confrontiamo la loro frequenza nella grotta Chauvet con quella nell'arte franco-cantabrica secondo le statistiche elaborate da Leroi-Gourhan vediamo che il rinoceronte è 25 volte più numeroso, i felini sono 15 volte più numerosi, il numero dei mammoth è il doppio. Anche altri animali come l'orso e il megacero sono molto più frequenti, da 5 a 7 volte. Al contrario, il cavallo, il bisonte, l'uro, lo stambecco, pur non mancando, hanno una frequenza che è meno della metà o poco più della metà rispetto all'arte franco-cantabrica. Sorprendente è il caso del cervo, praticamente assente nella grotta Chauvet, mentre nell'arte franco-cantabrica è uno degli animali più importanti, subito dopo il cavallo e i bovidi. È abbastanza singolare il fatto che in questo panorama così profondamente differente da quanto si conosceva finora sia dalla Dordogna e dai Pirenei che dall'area dei paesi baschi, della Cantabria e delle Asturie, un solo animale della grotta Chauvet presenta una frequenza simile a quella riscontrata nell'arte franco-cantabrica, la renna (tabella 3.2).

3.5 L'arte dell'età aurignaciana nella Francia sud-occidentale

L'arte dell'età aurignaciana nella Francia sud-occidentale, che ingloba certamente lo stile I e parte dello stile II di Leroi-Gourhan, comprende figure spesso maldestre o incomplete eseguite con incisioni piuttosto vigorose e profonde su blocchi o su placchette calcaree: si tratta di profili di animali, incompleti e sintetici, che si riducono per lo più alla testa o alla parte anteriore del cor-

figure	Grotta Chauvet		Area franco-cantabrica secondo Leroi-Gourhan
	numero	percentuale	percentuale
Felini	72	21,23	1,36
Mammuth	66	19,46	9,66
Rinoceronte	65	19,17	0,75
Cavallo	40	11,79	28,76
Bisonte	31	9,14	24
Stambecco	16	4,71	8,29
Uro	14	4,12	6,45
Orso	13	3,83	1,69
Renna	12	3,53	3,96
Megacero	7	2,06	0,37
Cervo	2	0,58	11,64
antropomorfi	1	—	—

Tabella 3.2 Confronto tra il bestiario della grotta Chauvet e quello dell'area franco-cantabrica.

po, di figure degli organi sessuali femminili (vulve) o più raramente maschili (fallo), di punti, coppelle, linee e trattini⁶.

Lo stile di queste più antiche figure è schematico, ma pienamente figurativo, dal momento che si è in grado di identificare i soggetti rappresentati.

Su alcuni blocchi calcarei rinvenuti a La Ferrassie e all'abri Blanchard vi sono tracce di colore rosso e nero e su un blocco dell'abri Blanchard, molto probabilmente staccatosi dalla volta del riparo o dalla parete, vi è la metà inferiore di una figura di bovide dipinta a tratto nero su fondo rosso o bruno rossastro. L'esistenza di pitture sembra quindi provata per questo periodo anche in Dordogna e non soltanto nell'Ardèche.

Un buon numero di opere attribuite all'Aurignaciano — 31 blocchi decorati — proviene dal grande riparo di La Ferrassie, scavato a partire dal 1902 da D. Peyrony e L. Capitan. Gli scavi sono stati ripresi nel 1968-1973 da H. Delporte. Il deposito del riparo ha una potenza di circa 8 m e presenta la stratigrafia rappresentata nella tabella 3.3. **3.3.**

Come si può vedere dalla tabella, opere d'arte compaiono fin dal livello più antico dell'Aurignaciano. Altre opere rinvenute in un preciso contesto

⁶Per la documentazione cfr. *L'Art des cavernes*, p. 86 e ss.; B. DELLUC, G. DELLUC, *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, XXVIII^e supplément à Gallia Préhistoire, Paris 1991.

strato	composizione geologica		attribuzione culturale	opere d'arte
N	terra e blocchi			
M	terra e blocchi			
L	argilla calcarea di ruscellamento		Gravettiano a bulini di Noailles (Perigordiano V 3)	
K	sabbioso		Gravettiano a punte di La Gravette e a dorsi troncati (Perigordiano V 2)	
J	argilloso		Perigordiano a punte di La Gravette e di Font Robert (Perigordiano V 1)	
I	pietrisco sterile			
H ^{II}		clima freddo	Aurignaciano IV	un blocco con parte inferiore di figura animale incisa e, sotto il ventre, file di coppelle e piccola figura ovale; plachetta incisa a tratto fine con testa di felino
G ^{II}	pietrisco calcareo sterile			
H ^I		clima freddo	Aurignaciano III	due blocchi con figura incisa di vulva, un blocco con vulve e coppelle, un blocco con lunghe linee parallele, un blocco con coppelle poste a spirale
G ^I	pietrisco calcareo sterile			
H	terriccio bruno scuro	interstadio di Arcy 32-30.000 BP	Aurignaciano II	due blocchi con due figure di vulve semicircolari, un blocco con vulva semicircolare e fallo
G	blocchi di crollo sterile			
F		clima molto freddo	Aurignaciano I	un frammento di pietra calcarea, forse desquamazione della volta, con due bande parallele dipinte
E ^I	argilla rossastra di ruscellamento		Aurignaciano 0 a lamelle Dufour o Perigordiano II	
E			Chatelperroniano (Perigordiano I)	

strato	composizione geologica	attribuzione culturale	opere d'arte
D		Musteriano	
C		Musteriano di tipo La Ferrassie	
B	sabbia sterile		
A	pietrisco calcareo	Musteriano di tradizione Acheulana	

Tabella 3.3 Stratigrafia del riparo di La Ferrassie.

stratigrafico sono quelle dell'Abri Cellier e dell'Abri Blanchard.

L'abri Cellier è stato scavato nel 1927 da G.L. Collie. Il deposito stratificato comprendeva dall'alto verso il basso un livello gravettiano con punte di La Font Robert, uno strato di blocchi caduti dalla volta, un livello dell'Aurignaciano II, uno strato sterile e alla base otto livelli riferibili all'Aurignaciano I. Alla superficie del deposito dell'Aurignaciano I sono stati rinvenuti sei blocchi con figure incise. Tre blocchi recano figure di vulve di forma circolare od ovale e coppelle, un blocco la figura di uno stambecco, un altro la figura di uno stambecco e una figura ovale, e il sesto una testa di cavallo e una o forse due vulve di forma ovaleggiante. È questo l'esempio più chiaro dell'associazione tra animali e "segni" fin dagli inizi dell'arte paleolitica. La giustapposizione o a volte la sovrapposizione tra figure animali e quelle simboliche permettono a Leroi-Gourhan di affermare che fin dagli inizi si ritrova tutta la catena simbolica dell'arte franco-cantabrica: "Il realismo delle figure animali non deve mascherare il carattere simbolico già molto elaborato delle rappresentazioni; allorché i documenti mostrano più rappresentazioni insieme, esse appaiono sottomesse alle stesse regole di associazione dell'arte successiva: simboli sessuali accoppiati e associati a figure animali".

All'abri Blanchard furono condotti scavi nel 1910 e 1911. Il deposito indagato comprendeva dall'alto verso il basso:

1. strato superficiale di humus;
2. strato formato da ciottolame e blocchi caduti dalla volta del riparo, alcuni dei quali recano pitture a tratti neri e campiture rosse;
3. terriccio bruno rossastro con focolari e industriadell'Aurignaciano tipico (II), dello spessore di 20 cm;
4. ciottolame quasi sterile, dello spessore di 30–50 cm;

5. terriccio bruno rossastro con focolari e industria dell'Aurignaciano tipico (I), dello spessore di 45 cm;
6. pavimento roccioso.

Dalla base dello strato B proviene un fallo scolpito in corno di bisonte o di bue primigenio, rinvenuto presso il bordo di un focolare. Dal deposito provengono una ventina di blocchi con incisioni: cinque presentano immagini di vulve di forma circolare od ovale, in un caso associate a un abbozzo di fallo; due blocchi recano una serie di coppelle; su altri tre blocchi vi sono figure animali, in un caso la testa e il collo di un cavallo, in un altro la fronte e le corna di un capride e in un altro ancora una testa animale.

Nello strato E sono stati scoperti quattro blocchi con linee nere su fondo rosso, fra cui due combacianti recano la parte inferiore della figura di un animale dal ventre abbastanza rigonfio e con gli arti rigidi e verticali, con zoccoli arrotondati. La figura è a tracciato lineare nero e campitura interna rossa. Questi blocchi sembrano essere caduti dalla volta e documentano l'esistenza di arte parietale fin dall'Aurignaciano tipico.

Negli scavi del 1923–1924 all'abri du Renne presso Belcayre fu rinvenuta una grande lastra di calcare con la figura di un animale incisa a martellina. Il deposito del riparo comprendeva dall'alto verso il basso:

1. terreno vegetale;
2. livello Aurignaciano;
3. strato di pietrisco e ciottoloni;
4. livello Aurignaciano.

La lastra decorata è stata rinvenuta nel livello 3 compresa tra due strati aurignaciani, è quindi l'unica figura animale completa databile con sicurezza all'Aurignaciano. L'animale raffigurato è probabilmente uno stambecco.

All'abri Castanet gli scavi condotti nel 1935 da D. Peyrony e Castanet hanno posto in luce due livelli aurignaciani tipici (I e II). Nel livello più recente sono state trovate alcune opere d'arte: placchette litiche con vulve incise, un blocco con figura di fallo e una placca con la parte anteriore di una figura animale dipinta a tratto nero.

3.6 L'arte del Gravettiano antico

Secondo Leroi-Gourhan lo stile II si sarebbe sviluppato durante il Gravettiano medio-recente e gran parte del Solutreano, all'incirca tra 25 e 20.000

anni fa, durante l'oscillazione temperata di Tursac e il massimo freddo del pleniglaciale del Würmiano superiore, e in questo periodo sarebbe documentata per la prima volta l'arte parietale, da figure per lo più incise collocate nelle parti prossime all'entrata delle grotte, che potevano essere illuminate dalla luce del giorno. Oggi sappiamo, grazie alle datazioni dirette e alle nuove scoperte come la grotta Chauvet e la grotta Cosquer, che questa impostazione è da rivedere radicalmente. È certo che l'arte parietale di alcune grotte come Cougnac e Pech-Merle, che presentano le caratteristiche dello stile III, appartengono al Gravettiano medio-recente e non al Solutreano avanzato, mentre altre grotte come Cosquer e Gargas hanno opere d'arte parietale che risalgono sia al Gravettiano antico sia al Gravettiano medio-recente, ma la loro attribuzione allo stile II oppure III risulta molto problematica, anche perché nel caso di Cosquer vi sono caratteristiche stilistiche diverse da quelle dell'area franco-cantabrica e che non consentono l'applicazione dello schema dell'evoluzione dell'arte parietale elaborato da Leroi-Gourhan.

Durante il Gravettiano sono note molte opere di arte mobiliare, dalle placchette incise alle statuette femminili note come "Veneri" paleolitiche, che tratteremo più avanti.

Nello stile II secondo Leroi-Gourhan tutti gli animali raffigurati presentano la stessa struttura fondamentale, una linea cervico-dorsale a forma di S coricata, alla quale si aggiungono dettagli non molto numerosi e per lo più resi in modo schematico, ma sufficienti a rendere possibile l'identificazione della specie. La linea sinuosa a tre movimenti in genere proietta verso l'alto la testa dell'animale e con piccoli accorgimenti viene utilizzata per delineare le figure del cavallo o del mammoth, del bisonte o dello stambecco. L'occhio è il solo dettaglio interno raffigurato. Le corna sono viste frontalmente o in prospettiva semidistorta. Le zampe appaiono senza zoccoli e in genere si vede una sola zampa di profilo anziché la coppia.

Lo stile secondo cui sono raffigurati gli animali è uno *stile figurativo di carattere sintetico*, in cui l'insieme delle linee e dei volumi esprime l'essenziale del soggetto.

Figure animali con queste caratteristiche stilistiche sono note nella grotta di La Grèze presso Laussel, in quelle di Pair-non-Pair in Gironda, di Gargas e di La Mouthe, su blocchi rinvenuti nell'abri Labattut e su placchette dai livelli gravettiani di Rebières e di Isturitz. È possibile che queste grotte appartengano al Gravettiano, ma non si può escludere per alcune di esse una datazione ancora più antica, al periodo Aurignaciano. Certamente gravettiane sono Gargas e Cosquer.

3.7 La grotta Cosquer

La grotta Cosquer⁷ si trova una decina di km a sud-est di Marsiglia. La sua entrata originaria è attualmente a 37 m di profondità sotto il livello del mare. La sua scoperta è stata effettuata da un subacqueo professionista, Henri Cosquer, che dopo esser penetrato più volte in un corridoio largo in media da 2 a 3 m ed alto altrettanto, che si snoda per oltre 130 m in direzione nord con un'inclinazione di una trentina di gradi in salita, alla fine sbucò in una vasta sala, lunga 55 m e larga 70 m; proseguendo verso nord per una ventina di metri lungo il suolo che sale rapidamente di quota, Cosquer si trovò fuori dall'acqua, avendo raggiunto la stessa quota del livello del mare e poté così osservare la parte non sommersa della sala, con il soffitto ad un'altezza massima di 10 m al di sopra del livello del mare e dal quale pendono grosse stalagmiti. Cosquer esplorò a più riprese questa grotta sottomarina, fino a quando nel luglio del 1991 scoprì sulla parete emersa della grande sala una mano negativa di colore rosso e in seguito altre figure dipinte. Nel settembre 1991 Cosquer comunicò ufficialmente al Dipartimento Ricerche Archeologiche Sottomarine la sua scoperta. Da questo momento ha avuto inizio l'esplorazione scientifica della grotta, effettuata da J. Courtin e H. Cosquer, con la direzione scientifica di Jean Clottes che seguiva le operazioni a bordo di una nave appoggio appositamente attrezzata per le ricerche sottomarine, l'Archéonaute. Le campagne di studio si sono svolte nell'ottobre 1991, nel giugno 1992 e alla fine del 1994.

L'arte parietale si è conservata soltanto sulle pareti non raggiunte dall'acqua del mare, perché costantemente al di sopra della quota 0, mentre in tutte le altre parti della grotta è andata distrutta. L'arte della grotta Cosquer comprende tracciati digitali, impronte di mano, figure animali incise e dipinte, una sola figura umana incisa, segni incisi e dipinti.

I tracciati digitali sono numerosi, a volte sono stati eseguiti prima, a volte dopo le impronte di mani. Queste ultime sono in tutto 56, 55 negative, in parte rosse e in parte nere, e una mano positiva di colore bruno. Le mani di colore rosso si trovano soltanto sulla parete est della sala, insieme ad altre nere, ma quelle nere sono concentrate in fondo alla sala, prima del grande pozzo profondo 24 m. Su 55 mani negative, 37 sono nere e 18 rosse. Il 90% delle mani sono mani sinistre. Il 35% delle mani ha le dita complete e il 65% parte delle dita ripiegate. Nella maggior parte dei casi — più della metà —

⁷J. CLOTTES, J. COURTIN, *La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Paris 1994; J. CLOTTES, J. COURTIN, J. COLLINA-GIRARD, *La grotte Cosquer revisitée*, in *International Newsletter on Rock-Art*, 15, 1996, pp. 1-2 ; J. CLOTTES, J. COURTIN, J. COLLINA-GIRARD, M. ARNOLD, H. VALLADAS, *News from Cosquer Cave : climatic studies, recording, sampling, dates*, in *Antiquity*, 71, 1997, pp. 321-326.

sono ripiegati il mignolo e l'anulare, in circa un terzo dei casi sono ripiegati mignolo, anulare e medio, mentre solo in pochi casi è ripiegato soltanto il mignolo.

Le figure animali sono per la maggior parte incise: 106 contro 23. Le figure dipinte sono tutte a linea di contorno nera o campite di nero a tinta piatta (tabella 3.4). L'animale più frequente nella grotta Chauvet è il

figure	numero	percentuale	
Cavallo	48	36,09	
Bisonte	14	10,52	
Uro	4	3,00	
Cervo	13	9,7	
Stambecco e camoscio	27	20,30	
Felini	1	0,75	
Megacero	2	1,50	
Foca	9	6,76	} Animali marini 23 = 17,29%
Pinguino	4	3,00	
Pesci	3	2,25	
Meduse	7	5,26	
Uomini	1	0,75	

Tabella 3.4 Composizione del bestiario della grotta Cosquer.

cavallo, seguito dai capridi (stambecco e camoscio) e dal gruppo degli animali marini. La composizione del bestiario è molto differente rispetto all'area franco-cantabrica, in particolare l'alta percentuale di animali marini si riscontra soltanto a Cosquer e d'altra parte questo fatto non deve stupirci, dal momento che si tratta di una grotta che si trovava a pochi chilometri di distanza dal mare. Ma nello stesso tempo grande è anche la differenza rispetto alla grotta Chauvet, dove felini, rinoceronte e mammoth da soli rappresentano il 59,86% delle figure.

Dal punto di vista stilistico le proporzioni delle varie parti del corpo degli animali sono di tipo naturalistico, e mancano le teste molto allungate o quelle molto piccole a becco di uccello tipiche dello stile II e III secondo Leroi-Gourhan. Spesso sono raffigurati entrambi gli arti anteriori e posteriori con un segno a forma di Y e gli zoccoli sono sempre assenti. I dettagli anatomici riguardano soprattutto la testa, ad es. nei cavalli la criniera, l'occhio, a volte anche il pelame sotto il muso e sul collo.

Tra i segni rinvenuti nelle indagini della fine del 1994 vi è anche un segno inciso del tipo Placard, noto a Cougnac e a Pech Merle. Ricordiamo che alla grotta del Placard questo tipo di segno è anteriore a 20.000 BP.

Oggi disponiamo di 21 datazioni AMS per la grotta Cosquer (tabella 3.5).

elemento	data BP
Segno ovale	28.370 ± 440
Carboni al suolo sotto la figura di felino	27.870 ± 430
Mano negativa nera 19	27.740 ± 410
Mano negativa nera (MR 7)	27.710 ± 390 27.710 ± 350
Bisonte 2	27.350 ± 430 26.250 ± 250
Carboni al suolo presso i pinguini	26.360 ± 400
Mano negativa nera 12	24.840 ± 340 23.150 ± 620
Cavallo 5	24.730 ± 300
Carbone al suolo presso il bisonte 1	20.370 ± 250
Megacero 1	19.340 ± 200
Felino	19.200 ± 220
Cavallo 1	18.840 ± 240 18.820 ± 310
Bisonte 1	18.530 ± 180 18.010 ± 190
Segno a stella	17.800 ± 180
Carboni al suolo presso bisonte 1	15.570 ± 150
Medusa	14.050 ± 180

Tabella 3.5 Datazioni AMS per la grotta Cosquer.

In base alle datazioni ^{14}C con AMS dobbiamo concludere che la grotta Cosquer ha avuto una lunga storia, che abbraccia tutto l'arco del Gravettiano, epoca cui risalgono le mani negative nere, la figura del bisonte n. 2 e quella del cavallo n. 5, e del Solutreano, cui si datano il Megacero n. 1, la figura di felino, il cavallo n. 1 e il bisonte n. 1, ma sembra che la grotta abbia continuato a essere frequentata ed anche istoriata nel corso del Maddaleniano antico e medio, in altre parole all'epoca di Lascaux e di Altamira. Tuttavia, nessuna figura animale è stata datata a quest'epoca, solo un segno a stella e una delle probabili figure di medusa sono stati eseguiti in questo periodo. Lo stile degli animali della grotta Cosquer non ha precisi riscontri nell'arte parietale franco-cantabrica ed appare singolarmente omogeneo per un lungo periodo di tempo. Vi sono punti di contatto con la Grotta Chauvet, anche se la composizione del bestiario è fortemente differente. Ad es., le figure di bisonte sono simili. Suscita molta perplessità il fatto che le due figure di bisonte della grot-

ta Cosquer abbiano ricevuto date così lontane nel tempo, con uno scarto di otto-novemila anni, si tratta, infatti, di due figure molto simili. Interessante è il fatto che alcune figure di stambecchi hanno una fascia a reticolo incisa sul corpo, lo stesso motivo che abbiamo già visto inciso su alcune statuette del Vogelherd. Per quanto molte figure siano state eseguite all'incirca nello stesso tempo in cui venivano dipinti i cavalli punteggiati di Pech-Merle o gli stambecchi e i megaceri di Cougnac, pochi sono i punti di contatto con le due grotte del Quercy e nessuna caratteristica dello stile III antico è riconoscibile nella grotta Cosquer. Non mancano, invece, punti di contatto con la grotta Ebbou, sempre nella valle dell'Ardèche, nel complesso più recente, ma con tendenze stilistiche simili a quelle della provincia mediterranea definita da Paolo Graziosi: un figurativismo di tipo fondamentalmente naturalistico, ma che ricerca la linea essenziale nel cogliere gli aspetti caratterizzanti, gli atteggiamenti e le peculiarità di ogni singola specie animale⁸.

3.8 Le mani negative e positive nell'arte paleolitica

Il tema delle mani, così importante nella grotta Cosquer, ha un peso ancora maggiore a Gargas nei Pirenei⁹. La grotta di Gargas si articola in ampie sale separate da passaggi e ricche di nicchie e diverticoli. All'entrata vi erano livelli di abitazione con una sequenza stratigrafica comprendente musteriano tipico, chatelperroniano, aurignaciano con zagaglie a base spaccata, e gravettiano antico e recente. Dai livelli gravettiani provengono placchette con figure incise di animali dello stesso stile di quelli raffigurati sulle pareti della grotta, motivo per cui l'arte parietale di Gargas è stata attribuita al Gravettiano. Le mani negative rosse e nere si concentrano nelle prime due sale, mentre il maggior numero di figure incise si trova nella zona dei crepacci, alla fine della terza sala, nel diverticolo dei trabocchetti, e nel cd. santuario, una camera verso il fondo della caverna. Le figure animali inventariate da C. Barrière sono 148 e il tema principale è costituito dal cavallo e dal bisonte, seguono per importanza lo stambecco, il mammoth e il cervo, un bestiario notevolmente differente sia dalla grotta Chauvet che da quella Cosquer. A parte poche eccezioni, le figure animali sono state attribuite da Leroi-Gourhan allo stile II e in parte III.

Gargas è la grotta con il maggior numero di mani negative, ben 254 secondo C. Barrière, più del 60% di colore nero e un 38% di colore rosso. Solo la metà di queste mani è sufficientemente conservata per poter stabilire se si tratti di mani destre o sinistre, con le dita complete o incomplete. Circa

⁸P. GRAZIOSI 1956, p. 119 sgg., p. 207 sgg.

⁹C. BARRIÈRE, *Grotte de Gargas*, in *L'Art des cavernes*, pp. 514-522.

il 90% sono mani sinistre e circa il 90% hanno le dita “mutilate”, cioè prive di una o due falangi. Le mani negative si trovano soprattutto sulla parete sinistra della prima sala, sulla parete destra sempre della prima sala e nel cd. santuario delle mani alla fine della seconda sala. Una statistica effettuata da Leroi-Gourhan nel 1966, sulla base di 159 mani, di cui solo 92 leggibili, aveva stabilito che il 47% presentava tutte le dita mutilate tranne il pollice, il 14% soltanto il medio mutilato, il 7,5% il mignolo e l’anulare, il 5,4% il medio, l’anulare e il mignolo, il 4,3% l’indice, il medio e l’anulare, il 3,2% soltanto l’indice, il 2,1% il medio e l’anulare, mentre il 13% aveva tutte le dita complete¹⁰.

Le mani negative o positive hanno un’amplissima diffusione geografica ed una grande escursione cronologica. Si trovano non solo nell’arte paleolitica europea, ma anche nell’arte rupestre di età olocenica del Sahara, dell’Indonesia, dell’Australia, dell’America centrale e meridionale. Nell’area franco-cantabrica sono almeno 20 le grotte con mani negative (più numerose) o positive, ma sono pochissime quelle in cui le mani presentano dita incomplete: oltre a Gargas, soltanto la vicinissima grotta Tibiran. Allargando lo sguardo a tutta la penisola iberica, al resto della Francia e all’Italia incontriamo altre otto grotte con mani negative o positive, fra cui Chauvet e Cosquer, Arcy-sur-Cure, la grotta Paglicci nel Gargano, Maltravieso in Estremadura, la Fuente del Trucho nella valle dell’Ebro. A Maltravieso vi sono 24 mani negative, tutte con il mignolo “amputato” e, come abbiamo già visto, a Cosquer è molto importante il numero delle mani con dita incomplete, almeno il 52% dei casi.

Da tempo gli studiosi si interrogano sul significato delle figure di mani con dita incomplete. Le ipotesi vanno dalla mutilazione rituale durante cerimonie di sacrifici a cause di carattere patologico, come la malattia di Reynaud provocata da carenze alimentari o da principi di congelamento. In uno studio del 1967 A. Leroi-Gourhan ha ripreso e sviluppato una vecchia ipotesi, formulata per la prima volta da H. Luquet (1926), e cioè che si tratti non di dita amputate, ma più semplicemente di dita ripiegate e che le mani con una o più dita ripiegate costituissero una sorta di linguaggio gestuale, simile a quello che alcune popolazioni di cacciatori, come i Boscimani, utilizzavano per indicare le diverse specie di animali durante le battute di caccia. In questo caso la mano con le dita ripiegate o anche con tutte le dita complete e distese sono sostitutive di una determinata figura animale. Come nel bestiario dell’arte parietale esiste una precisa gerarchia figurativa, con cavallo e bisonte ai primi due posti come frequenza, così nelle mani con dita ripiegate

¹⁰A. LEROI-GOURHAN, *Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble*, in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LXIV, 1967, pp. 107–122.

vi sono alcuni schemi molto più frequenti di altri, ad es. a Gargas la mano con tutte le dita ripiegate tranne il pollice raggiunge ben il 47% dei casi, quella con il solo medio ripiegato il 14% e la mano senza dita ripiegate il 13% (tabella 3.8). Tre soli modelli assommano il 74% di tutte le figure di mano, mentre altri schemi seguono con percentuali di gran lunga inferiori. Lo stesso fenomeno si registra a Cosquer, dove la mano con il mignolo e l'anulare ripiegati costituisce il 38% di tutte le mani. La tabella 3.8 mette in evidenza

elemento	Cosquer		Gargas		Maltravieso	
	numero	perc.	numero	perc.	numero	perc.
Dita complete	13	35,1	12	13	–	–
Indice, medio, anulare e mignolo ripiegati	1	2,7	44	47,82	–	–
Indice, Medio e anulare ripiegati	–	–	4	4,34	–	–
Medio, anulare e mignolo ripiegati	7	18,9	5	5,43	–	–
Indice e medio ripiegati	–	–	1	1	–	–
Medio e anulare ripiegati	–	–	2	2,1	–	–
Anulare e mignolo ripiegati	14	37,8	7	7,6	–	–
Indice ripiegato	–	–	3	3,26	–	–
Medio ripiegato	–	–	13	14,13	–	–
Mignolo ripiegato	2	5,4	1	1	24	100

Tabella 3.6 Statistiche relative alle raffigurazioni di mani con dita ripiegate.

come a seconda della località il tipo di schema più frequente cambi e come in ogni località ci sia una dominanza di uno o due-tre schemi rispetto ad altri di gran lunga meno frequenti. Tutto ciò rafforza l'ipotesi di un linguaggio gestuale e l'omologia possibile tra mani e animali.

CAPITOLO 4

Lo stile III o arcaico

ABBIAMO già visto in precedenza che la datazione diretta di alcune pitture attribuite allo stile III delle grotte di Pech-Merle e di Cougnac, resa possibile dall'utilizzo dell'AMS, costringe a retrodatare di circa seimila anni l'inizio di questo stile, e che non è più sostenibile la tesi secondo cui i santuari nella parti più profonde delle caverne compaiano per la prima volta soltanto a partire dallo stile III.

Lo stile III mantiene ancora molte caratteristiche dell'arte precedente, la linea cervico-dorsale sinuosa, a tre inflessioni, continua a rappresentare la struttura iniziale della figura, a cui però ora si aggiunge un maggior numero di dettagli convenzionali, che tendono a dare alla figura una maggiore completezza. La delineazione della figura animale diventa più completa e più precisa e, pur essendo ancora lontana dal vero naturalismo, si arricchisce di molti dettagli, soprattutto per quanto riguarda il pelame, la criniera, gli zoccoli e tutte quelle caratteristiche che consentono di distinguere una specie dall'altra. Inoltre, l'andamento della linea cervico-dorsale e la posizione distanziata degli arti tendono ad imprimere il senso del movimento e un maggiore dinamismo alle figure.

Le proporzioni reali delle diverse parti del corpo degli animali non sono rispettate: i corpi appaiono molto voluminosi, il ventre è abbassato e allungato, rigonfio come se si trattasse di animali gravidi, nel caso dei bisonti la gobba è spesso esagerata, mentre il collo è stretto, la testa ha una forma a becco di uccello, e gli arti sono molto corti in proporzione al corpo. Ne derivano quelle figure definite "animali bassotti", tipiche di questo periodo, ma che si incontrano già nell'arte parietale di età aurignaciana nella grotta Chauvet, pur con una connotazione stilistica differente.

Nel complesso c'è una maggiore fedeltà alla realtà visiva, ma predomina

una particolare stilizzazione della figura animale, per la quale Leroi-Gourhan ha coniato l'espressione di stile figurativo analitico a elementi giustapposti. Infatti, se è vero che si tende alla riproduzione esatta e particolareggiata della realtà, questo avviene per giustapposizione delle singole parti e i dettagli specifici non si integrano pienamente nella massa corporea, per cui sono evidenti gli stacchi tra una parte e l'altra della figura. Non si riesce, quindi, a integrare le singole parti in una unità del tutto.

Il modo in cui viene resa la prospettiva è abbastanza costante, si afferma la cosiddetta prospettiva semi-ritorta, secondo l'espressione dell'abate Breuil, con il corno in primo piano dotato di una sola curva e quello in secondo piano ad andamento sinuoso, per quanto riguarda i bovidi. Tuttavia, nelle fasi più avanzate dello stile III, rappresentate dalla caverna di Lascaux, non mancano casi di raffigurazione delle corna in prospettiva reale.

È comunque un periodo di grande maestria artistica, come dimostrano le pitture di Pech-Merle, Cougnac, Cabrerets, Las Chimeneas, La Pasiega e soprattutto Lascaux. All'evoluzione stilistica si accompagna un progresso tecnico nell'esecuzione delle pitture e delle incisioni. Nel campo della pittura vi sono figure a linea di contorno rossa con campitura parziale del corpo a tinta rossa piatta, riservata ad alcune parti più rilevanti della figura animale come il collo e l'avantreno; figure a linea di contorno nera senza alcuna campitura interna, oppure con campitura nera, e compare anche la policromia con figure eseguite a linea di contorno nera e campitura interna in parte nera e in parte rossa o bruna, oppure campitura del corpo a tinta piatta bruna o rossa tranne che per la parte del ventre, che è lasciata del colore naturale del supporto. La linea di separazione tra la parte dipinta del corpo e quella lasciata a risparmio assume un caratteristico andamento a M largo e un po' appiattito.

Le incisioni sono eseguite con un solco sottile e un tratto sicuro. È possibile che la bicromia sia una caratteristica soltanto delle fasi più recenti dello stile III, che quindi andrebbe distinto in una fase antica, di durata maggiore, tra 25.000 e 19-18.000 BP, e una fase recente, corrispondente a Lascaux, tra 18.000 e 16.000 BP.

I segni che accompagnano le figure animali sono figure geometriche ormai completamente astratte, che sostituiscono i simboli sessuali di aspetto vagamente realistico, pur nella loro schematizzazione, dei periodi precedenti. I segni di forma rettangolare sono resi con particolare cura e arricchiti di partizioni interne fino a diventare una sorta di emblema araldico e possono accompagnarsi o alternarsi a file più o meno parallele di punteggiature, come mostrano vari esempi di Pech-Merle, Lascaux o el Castillo.

4.1 La grotta di Cougnac

La grotta di Cougnac¹, nel comune di Peyrignac, dipartimento del Lot, è stata scoperta nel 1950. È formata da una galleria principale che dopo essersi sviluppata per 75 m di lunghezza si allarga in una biforcazione, dalla quale a sinistra si accede a una galleria trasversale e a destra a una grande sala lunga 25 e larga 20 m. Sulla destra della galleria principale si apre un'altra galleria, lunga circa 45 m. L'entrata della grotta è costituita da un ampio riparo sotto roccia. La grotta di Cougnac è ricca di stalattiti, stalagmiti, colonne e i cd. drappaggi prodotti dallo stillicidio lungo le pareti. Gli scavi condotti nel riparo dell'entrata da M. Lorblanchet hanno accertato la presenza di un livello di abitato del Paleolitico medio, con un Musteriano di tradizione acheuleana, ma nessuna fase riferibile al Paleolitico superiore, epoca durante la quale la caverna fu frequentata unicamente come santuario.

Sparse sul suolo della grotta sono state rinvenute ossa di renna, stambecco, camoscio, cervo, cavallo, orso, iena e cinghiale, e inoltre qualche lama di selce poco caratteristica. All'inizio della sala principale sono stati rinvenuti un ammasso di ocra rossa e una lucerna di pietra grezza, nonché qualche osso di renna.

Le opere d'arte parietale si concentrano lungo la parete sinistra della sala principale e costituiscono il cd. fregio dei megaceri. Molte delle concrezioni e dei drappaggi che ricoprivano questa parete furono intenzionalmente spezzate dagli uomini del Paleolitico superiore e ciò ha creato non solo una maggiore disponibilità di spazio per l'esecuzione delle opere, ma soprattutto ha dato la possibilità di vederle unitariamente. Diverse zone della superficie rocciosa, specialmente intorno alle sue rientranze e sui drappaggi sono state ripetutamente sfregate con ocra rossa.

All'inizio troviamo gruppi di tre bastoncelli (pannello II), quindi le silhouettes di due figure antropomorfe, del tipo cd. "fantasma" e impronte di polpastrello, e più in alto la testa forse di un cervo (secondo Leroi-Gourhan le corna potrebbero essere ricoperte dalla calcite) (pannello III). L'intero fregio della sala principale può essere suddiviso in pannelli in base alle concrezioni e ai drappaggi che ricoprono la parete e che con le loro pieghe creano una separazione. Tutti gli animali dei successivi tre pannelli, tranne un caso, sono rivolti verso sinistra, cioè verso l'entrata.

Il pannello IV comprende una grande figura di megacero maschio, la cui parte posteriore si sovrappone a una figura di megacero femmina. All'interno

¹L. MÉROC, J. MAZET, *Cougnac, grotte peinte*, Stuttgart 1956; A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 266-267; M. LORBLANCHET, *Grotte de Cougnac*, in *L'Art des cavernes*, pp. 483-487; LORBLANCHET 1995, p. 152 e sgg.

dell'esemplare maschio è tracciato il profilo abbreviato di un mammoth, mentre al di sopra della linea dorsale vi sono la testa di uno stambecco, rivolta verso il fondo della grotta, e un palco di corna di megacero.

Il pannello V presenta una grande figura di megacero maschio, al cui interno sono tracciati un cervo, una figura umana acefala colpita da tre zagaglie e uno stambecco.

Una coppia di stambecchi, maschio e femmina parzialmente sovrapposti, formano il pannello VI.

Il pannello VII comprende una grande figura di stambecco maschio rivolta verso il fondo della grotta, mentre alle sue spalle è tracciato il profilo della testa di uno stambecco rivolto verso sinistra. Intorno alle figure animali coppie di bastoncini.

All'inizio del pannello VIII troviamo numerosi segni, prevalentemente impronte di polpastrelli e coppie di bastoncelli. Due linee arcuate sembrano congiungersi verso il basso e formare il profilo di una testa di cavallo rivolta verso il fondo. Alla base della parete si apre uno stretto cunicolo, lungo le cui pareti si trovano punti allineati, bastoncelli e un segno a tridente. Dopo il cunicolo il pannello termina con la figura di un mammoth rivolta verso sinistra, tracciata con una linea di colore rosso. Al suo interno vi è un antropomorfo, colpito da sei o sette zagaglie, di colore bruno, e un profilo di mammoth a spessa linea rossa. Un secondo antropomorfo di colore bruno, colpito da tre zagaglie, con la testa verso il basso e i piedi all'aria, è stato riconosciuto sul dorso del mammoth, ma è scarsamente visibile e solo in alcuni momenti dell'anno, per cui Lorblanchet lo ha classificato tra le figure non determinabili. Due profili abbreviati di stambecco e di mammoth concludono il pannello, che è ricco di coppie di bastoncelli e impronte di polpastrelli e di qualche segno a freccia.

Gruppi di punti e di tratti rossi e neri si trovano ancora lungo la parete di fondo della sala principale, nella galleria trasversale e al fondo della galleria bassa. Sull'angolo formato dalla parete sinistra della sala e dalla parete destra della biforcazione vi sono gruppi di tratti neri, punti e fasci di linee incise (pannello IX), mentre proseguendo lungo la parete destra della biforcazione troviamo un gruppo di segni aviformi tipo Placard dipinti in nero ed uno inciso (pannello X).

I primi studiosi della grotta, L. Méroc e J. Mazet, seguendo gli schemi dell'abate Breuil, attribuirono l'arte parietale di Cougnac al ciclo aurignaco-perigordiano, tranne le figure umane, ritenute femminili e attribuite al Maddaleniano. In seguito Leroi-Gourhan ha considerato Cougnac come esempio di grotta con un'unica fase cronologica e ha proposto una datazione alla fase avanzata dello stile III, vale a dire al Maddaleniano antico. Lo studio di Cougnac è stato ripreso da Michel Lorblanchet, che oltre ad avere scavato

il riparo dell'entrata, ha rilevato tutte le opere d'arte parietale e stabilito un nuovo inventario dei segni e delle figure. Lorblanchet ha conteggiato 305 motivi, di cui 274 sono segni, 25 animali, 5 figure umane e una mano². La maggior parte dei segni sono punteggiature (123), impronte di polpastrello di dita impregnate di colore nero (97), bastoncini neri (31), geometrici come i segni aviformi tipo Placard (*en accolade*), e quelli ramificati (19).

Le figure animali sono stambecchi (8), mammoth (6 o 7), megaceri (4), cervi (3), cavallo (1), un pesce e una figura indeterminata. Ricordiamo che le linee ricurve del pannello VIII potrebbero essere la testa di un cavallo, interpretazione che non è accolta da Lorblanchet.

I motivi dell'arte parietale di Cougnac sono stati dipinti in rosso, in nero e in bruno. Le analisi dei pigmenti effettuate da M. Labeau su una trentina di campioni prelevati da Lorblanchet hanno dimostrato che il rosso è stato ottenuto dall'ocra, il bruno-rossastro da una miscela di ocra rossa e piccole percentuali di ossido di manganese, il bruno-nero da ocra rossa e 30–40% di ossido di manganese, il nero da carbone di legna o in un caso di osso³.

Le figure sono tutte a linea di contorno senza campitura interna, viste di profilo, senza dettagli tranne le corna e la coda. Soltanto il muso di alcuni stambecchi e la gobba di due megaceri sono riempiti di colore.

Per la maggior parte sono state eseguite con colore rosso, tranne il cervo, la criniera di cavallo e l'uomo ferito del pannello V, che sono bruno-rossastri, l'uomo ferito e lo stambecco del pannello VIII, che sono di colore bruno-nero. Anche la spalla del grande megacero è stata ritoccata con colore bruno.

Le figure dei pannelli III e IV sono state ritoccate. Le due silhouette antropomorfe e il megacero maschio sono stati disegnati in rosso e in seguito i contorni sono stati ripassati in nero. Il megacero femmina è a linea di contorno nera ed il colore deriva da carbone di pino. L'uso del colore nero di origine vegetale ha consentito qualche datazione radiocarbonica mediante AMS (tabella 4.1). Inoltre, è stato datato un metacarpo di renna, che era inglobato nel suolo stalagmitico all'inizio della sala principale⁴.

L'interpretazione di queste date non è semplice. Una prima fase dell'arte parietale di Cougnac risale al periodo compreso tra 25.000 e 22.000 anni BP,

²Un motivo non è determinabile, forse un terzo antropomorfo colpito da zagaglie nel pannello VIII.

³M. LABEAU, *New analysis of the Cougnac cave pigments*, in M. LORBLANCHET, P.G. BAHN eds, *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?*, Oxford 1993, pp. 72–73; M. LORBLANCHET 1995, pp. 152–154.

⁴M. Lorblanchet, *From styles to dates*, in M. LORBLANCHET, P.G. BAHN eds, *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?*, Oxford 1993, pp. 61–72; H. VALLADAS, H. CACHIER, M. ARNOLD, *New radiocarbon dates for prehistoric cave paintings at Cougnac, ibidem*, pp. 74–76; M. LORBLANCHET 1995, p. 241 ss., p. 251 sgg.

elemento	data BP
Megacero femmina del pannello IV, campioni prelevati dal petto e dalla gobba	25.120 ± 390
Megacero maschio del pannello IV, campioni del colore nero prelevati dalla gobba	23.610 ± 350
Megacero maschio del pannello IV, campioni del colore nero prelevati dalla gobba e dal dorso	22.750 ± 390
Megacero femmina del pannello IV, campioni prelevati dal dorso	19.500 ± 270
Metacarpo di renna	15.000 ± 200
Bastoncello nero del pannello VIII	14.290 ± 180
Bastoncello nero del pannello IX	13.810 ± 210

Tabella 4.1 Datazioni AMS di alcune figure e di un osso della grotta di Cougnac.

vale a dire al Gravettiano recente. La prima figura eseguita è quella del megacero femmina disegnata con carbone di pino. Sono stati poi dipinti i due megaceri maschi, gli stambecchi e i mammoth a linea di contorno rossa, prima di 23-22000 anni BP, epoca cui risale il ripasso con colore nero del megacero maschio del pannello IV. Probabilmente anche i segni aviformi rossi del pannello X furono eseguiti contemporaneamente alle figure animali a linea di contorno rossa. Successivamente sono state aggiunte le figure di colore bruno-rossastro e bruno-nero: il cervo, la criniera di cavallo e l'uomo ferito del pannello V, la testa di stambecco e le impronte digitali del pannello VII, un segno indeterminato nel pannello VIII. Il megacero maschio del pannello IV viene ripassato in nero e probabilmente è aggiunto l'uomo ferito del pannello VIII.

La seconda fase nella storia di Cougnac si colloca a distanza di quasi diecimila anni, tra 15.000 e 13.000 anni BP, nel corso del Maddaleniano medio, quando vengono eseguiti i segni neri dei pannelli VIII e IX e probabilmente anche degli altri pannelli.

Alla luce delle datazioni dirette con AMS l'unità di tutta l'arte parietale della grotta di Cougnac, asserita da Leroi-Gourhan, viene meno e così pure la sua attribuzione al Maddaleniano antico. D'altra parte il megacero è un animale relativamente frequente nell'arte paleolitica più antica: compare nelle grotte Chauvet e Cosquer, a La Grèze e a Pair non Pair, nonché a La Roubadour, mentre è completamente assente nell'arte parietale dello stile IV ed anche a Lascaux. Il megacero (*Megaceros giganteus*) è un cervo gigante di clima freddo, delle dimensioni di un cavallo, raggiungeva l'altezza di 2 m al garrese e aveva un palco di corna dell'apertura di 3,5 m. Dai resti di fauna del Paleolitico superiore della Francia sud-occidentale risulta che il megacero è presente in siti aurignaciani e gravettiani, poi scompare e riappare sporadica-

mente durante il Maddaleniano superiore, nel corso di una fase fredda del tardiglaciale, il Dryas II⁵. Alla luce di questo fatto una datazione di Cougnac al Solutreano o al Maddaleniano antico sembra altamente improbabile.

Cougnac ha fornito il maggior numero di figure del tema dell'*Homme blessé* o *Homme tué*, due o forse tre. Il tema ricorre dipinto in rosso a Pech-Merle e inciso nella grotta Cosquer. Di questo tema sono state date diverse interpretazioni: personaggio mitico, sciamano dal cui corpo si sprigionano raggi di energia, atto magico di uccisione di un nemico, riti di iniziazione di uno sciamano.

4.2 La grotta di Pech-Merle

La grotta di Pech Merle⁶ si trova nel comune di Cabrerets nel dipartimento del Lot. Pech è la francesizzazione di un termine della lingua occitanica che significa “collina”. Si trova, infatti, a 280 m di quota su una collina calcarea che domina la confluenza di tre fiumi, Lot, Célé e Sagne e fa parte di un sistema carsico che si sviluppa per più di due chilometri. Il reticolo superiore non presenta tracce di opere d’arte parietale e di frequentazioni di età preistorica, quello inferiore fu scoperto nel 1922 da due giovani, André David e Henri Dutertre, e la sua esplorazione portò al ritrovamento delle pitture paleolitiche. La grotta fu studiata dall’abate Amédée Lemozi, curato di Cabrerets. Lemozi nel 1934 fondò un museo con i materiali dei suoi scavi e delle sue collezioni, ospitato fino al 1964 nel castello Gonteau-Biron. Nel 1981 è stato inaugurato un nuovo museo sul sito stesso di Pech Merle.

Nel 1949 fu scoperta una nuova galleria, la *Galerie du Combel*. Lo studio della grotta è stato ripreso in anni recenti da Michel Lorblanchet, che ha condotto anche alcuni sondaggi, studiato i pigmenti utilizzati per le pitture e fatto eseguire alcune datazioni ¹⁴C. Nel 1998 un saggio di scavo nel cd. ossario ha portato alla scoperta di un osso con incisa una figura di cervide.

La grotta di Pech-Merle è molto bella e scenografica, con grandi sale e ambienti molto vasti, ricchi di stalattiti, stalagmiti, colonne, drappaggi, cascate stalagmitiche e diversi tipi di concrezioni. L’entrata attuale è artificiale, quella originaria di età preistorica — poco distante — è rimasta bloccata alla fine del Pleistocene dall’accumulo di pietrisco. A destra dell’ingresso si sviluppa una galleria lunga 50 m, alla fine della quale si trova lungo la parete

⁵è presente nei livelli del Maddaleniano superiore dell’abri du Morin, nella Gironde.

⁶A. LEMOZI, *La grotte-temple de Pech-Merle: un nouveau sanctuaire préhistorique*, Paris 1929; P. GRAZIOSI 1956, pp. 181–184; A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 263–266 ; M. LORBLANCHET, *Grotte du Pech-Merle*, in *L’Art des cavernes*, pp. 467–474 ; ID. 1995, *passim*.

di destra una stretta galleria che conduce alla sala dell'ossuario, con un deposito ricco di ossa di animali, e le prime opere d'arte parietale (tracciati digitali, la figura di un megacero).

Si entra quindi in una grande sala lunga 50 e larga in media 30 m. Lungo la parete di sinistra vi è la cd. *cappella dei mammoth* o fregio nero, un'alcova naturale lunga 7 e alta 3 m, comprendente tracce di colore rosso e una ventina di figure animali a linea di contorno nera: vi sono 11 mammoth, 4 bisonti, 4 uri, un cavallo. Proseguendo lungo la parete sulla cornice dominante la grande sala vi sono figure di bisonti e di mammoth, fra cui un mammoth che utilizza il rilievo naturale della parete rocciosa. Di fronte alla cornice, al centro della parete settentrionale, si trova il *pannello dei cavalli punteggiati* lungo 4 m. I cavalli sono parzialmente sovrapposti e contrapposti per il dorso, essendo rivolti uno a destra e l'altro a sinistra. Sono raffigurati quasi a grandezza naturale, con la testa e il collo molto piccoli. Sono disegnati con una grossa linea di contorno nera e testa, collo e petto campiti di nero, mentre il resto del corpo è riempito da grosse punteggiature, sempre di colore nero; altre punteggiature sono disposte sotto il ventre dei due cavalli e intorno alla testa del cavallo di destra. Le due figure sono contornate da sei mani negative nere. In una fase più recente sono state aggiunte alcune punteggiature rosse, una grande figura di pesce dipinta a tratto rosso, che si sovrappone al dorso del cavallo posto a destra e una figura cuoriforme rossa che si sovrappone al petto dello stesso cavallo. Altri segni rossi hanno una forma a U rovesciata.

Proseguendo oltre, sempre lungo la parete settentrionale, una nicchia con la superficie rocciosa liscia, ospita un gruppo di 13 grossi punti rossi, una mano negativa rossa, probabilmente di un adolescente, la testa di un cervide schematico, e in basso a sinistra un pannello con la figura di un mammoth e un gruppo di otto silhouettes femminili che ricordano il profilo del dorso di un bisonte, motivo per cui sono denominate *les femmes-bisons*.

Verso l'angolo nord-orientale della grande sala nella parte alta un piccolo angolo con il soffitto rettilineo comprende a sinistra un segno aviforme del tipo Placard e un antropomorfo colpito da quattro zagaglie, entrambi dipinti in rosso, e sempre in rosso gruppi di bastoncini, un uro, uno stambecco. Il soffitto dell'immensa sala presenta un settore di circa 40 m² ricoperto da una pellicola d'argilla, che poteva essere raggiunto dagli artisti paleolitici arrampicandosi su grossi blocchi di crollo. Sul soffitto si possono osservare una serie di tracciati digitali, i cd. macaroni, e i contorni parziali di figure di mammoth, di bovidi, di uno stambecco e tre silhouettes femminili, sottostanti a tre mammoth delineati con una doppia linea di contorno. Sull'ammasso dei blocchi di crollo un mammoth e un bisonte dipinti in nero.

In fondo alla grande sala si apre a destra l'imboccatura di uno stretto

corridoio in salita che conduce alla galleria degli orsi e a sinistra un passaggio che introduce in una sala ampia, che alla fine si congiunge con la galleria degli orsi. Sul suolo della sala, a 160 m dall'entrata, sono state rinvenute una dozzina di impronte di un adolescente che vanno in entrambe le direzioni, mentre sulla parete del corridoio si trova una figura incisa di orso, di stile naturalistico.

A sinistra dell'entrata un tunnel artificiale scavato attraverso il deposito di pietrisco che aveva ostruito l'antica entrata conduce alla galleria del Combel. Sul suolo argilloso sono riconoscibili alcune tane d'orso delle caverne. Proseguendo verso il fondo sulla parete destra si incontrano gruppi di piccoli punti rossi, un felino, due cavalli e un bisonte incompleto, e più avanti di fronte a stalattiti su cui sono stati collocati dei punti rossi un fregio di quattro antilopi in fila. Il soffitto presenta una serie di punteggiature disposte a formare motivi quadrangolari.

La grotta di Pech-Merle non è mai stata abitata dall'uomo preistorico ed è stata frequentata unicamente come santuario. In diversi punti sul suolo sono stati rinvenuti resti di ossa animali, carboni e qualche manufatto di selce.

Secondo il più recente inventario stabilito da M. Lorblanchet nella grotta ci sarebbero circa 700 figure, di cui ca. 600 segni, 70 animali, 21 figure antropomorfe, 7 mani negative. La maggior parte dei segni, ca. 550, sono punteggiature, di cui 241 nel solo pannello dei cavalli punteggiati. Gli animali comprendono 26 mammuth, 13 bisonti, 9 cavalli, 7 uri, 6 cervidi, 2 stambecchi, 2 pesci, 1 orso, 1 megacero, 3 animali fantastici.

Nel 1995 M. Lorblanchet ha studiato i pigmenti con cui sono state realizzate le pitture di Pech-Merle. Nel fregio nero della cappella dei mammuth il nero è stato ottenuto da ossido di manganese. Le pitture rosse sono state eseguite con ossidi di ferro (ocre). Il colore nero dei cavalli del pannello dei cavalli punteggiati è una miscela di ossidi di manganese e di bario, con piccole percentuali di carbone di legna. Su 20 campioni prelevati solo uno, proveniente dal petto del cavallo rivolto verso destra, conteneva carbone sufficiente per essere sottoposto a datazione radiocarbonica. Anche il nero delle mani negative è una miscela di ossidi di manganese e di bario. Due date radiocarboniche sono state ottenute dai carboni provenienti dai sondaggi eseguiti ai piedi del pannello dei cavalli e della cappella dei mammuth.

Secondo Leroi-Gourhan l'arte parietale di Pech-Merle comprende due stadi successivi dello stile III. Alla fase più antica appartengono le pitture del Combel e il pannello dei cavalli punteggiati, a quella più recente i segni aviformi, l'uomo colpito dalle zagaglie, il gruppo delle *femmes-bisonts* e il fregio nero della cappella dei mammuth. M. Lorblanchet ha aggiunto una terza fase, documentata da poche figure incise, soprattutto quella di orso, attribuita allo stile IV antico per il suo carattere naturalistico.

elemento	data BP
Cavallo a destra, pannello dei cavalli	24.640 ± 390
Sondaggio ai piedi del pannello dei cavalli	11.380 ± 390
Sondaggio ai piedi del fregio nero della cappella dei mammoth	11.200 ± 800

Tabella 4.2 Datazioni delle pitture della grotta di Pech Merle.

Le datazioni radiocarboniche ottenute dai carboni dei sondaggi di scavo dimostrano che la grotta è stata frequentata anche in età maddaleniana. La datazione diretta del pannello dei cavalli punteggiati indica una pertinenza della fase più antica al Gravettiano recente. La cronologia relativa stabilita da Leroi-Gourhan sembra del tutto attendibile, poiché lo stile delle figure animali del fregio nero è certamente molto più evoluto di quello della galleria del Combel e del pannello dei cavalli.

4.3 La grotta di Lascaux

Lascaux⁷ è in Dordogna, poco a sud del piccolo paese di Montignac, sulla sinistra della Vézère, una ventina di km a monte di Les Eyzies. La scoperta della celebre grotta si verificò casualmente agli inizi del settembre 1940 da parte di un gruppo di quattro giovani tra i 15 e i 17 anni. Il maggiore, Marcel Ravidat, allora apprendista in un garage, si ricordava di aver sentito dalla madre che nel bosco di Lascaux si trovava un buco che nascondeva un sotterraneo, che forse metteva in comunicazione con il castello dei conti La Rochefoucauld, proprietari della tenuta di Lascaux. Infatti, una ventina d'anni prima la caduta di un abete aveva messo allo scoperto una fenditura, che diede la stura all'ipotesi del passaggio segreto e che poi rimase mascherata dalla vegetazione. L'8 settembre Ravidat con due amici si recò nel bosco per cercarlo, pensando a una tana di volpe, e togliendo dei rovi riuscì a trovarlo e cominciò ad allargarlo per poter entrare. Il 12 settembre tornò con Jacques Marsal, di Montignac, Georges Agnel e Simon Coencas, insieme al loro cane

⁷F. WINDELS, *Lascaux, chapelle sixtine de la préhistoire*, Montignac 1948; F. WINDELS, *Lascaux cave paintings*, London 1949; H. BREUIL 1952, pp. 106–151; G. BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève 1955 (Skira); P. GRAZIOSI 1956, pp. 175–181; A. LAMING, *Lascaux. Paintings and Engravings*, London 1959 (Penguin Books); A. LAMING-EMPERAIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris 1962; A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 254–258; ARL. LEROI-GOURHAN, J. ALLAIN (éd.), *Lascaux inconnu*, XII^e supplément à Gallia Préhistoire, Paris 1979; A. LEROI-GOURHAN, *Grotte de Lascaux*, in *L'Art des cavernes*, pp. 180–200; N. AUJOUAT, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, ed. du Seuil, 2004.

Robot. Giunti sul luogo, il cane si infilò nel buco senza più riapparire. Allora Ravidat, dopo aver allargato ulteriormente lo stretto orifizio, vi si infilò, e scivolando lungo l'ammasso di pietrisco che ostruiva l'entrata si ritrovò nella grande Sala dei Tori. Il giorno dopo i giovani ritornarono con corde e una lampada a petrolio ed esplorarono tutta la grotta, passando stupefatti di scoperta in scoperta. Nonostante avessero stretto l'impegno di mantenere il segreto, nei giorni successivi la notizia si diffuse in un batter d'occhio, gli stessi scopritori portarono a visitare la grotta decine di giovani di Montignac ed informarono il loro antico insegnante, Léon Laval. Fin dal maggio 1940 l'abate Breuil, temendo di essere arrestato dai tedeschi, da Parigi si era trasferito presso gli amici Bouyssonie a Brive, un centro della Dordogna una trentina di km a est di Montignac, e lì il 17 settembre apprese per telefono da Laval la notizia della scoperta. Il 20 dello stesso mese Maurice Thaon entrò nella grotta e fece i primi rilievi per conto di Breuil, che arrivò il 21 e si fermò alcuni giorni per studiare l'importante scoperta. Fu subito raggiunto da Denis Peyrony ed entrambi giudicarono le pitture di Lascaux di età perigordiana, vale a dire gravettiana. In quei giorni Thaon, buon disegnatore, proseguì nei rilievi, mentre Fernand Windels, un artista belga rifugiatosi a Montignac in seguito agli eventi bellici, eseguì le prime fotografie.

Breuil preparò subito un rapporto per l'*Academie des Inscriptions* che riuscì fortunatamente a far recapitare. In questo periodo cominciarono ad affluire giornalisti, curiosi e una gran quantità di persone visitò la grotta. Il 29 ottobre in occasione della visita del conte Bégouën l'accesso alla grotta fu ampliato, scavando un'ampia trincea e tagliando il bosco tutt'intorno. L'abate Breuil continuò a studiare la grotta fino agli inizi del 1941. Fin dai primi giorni sul suolo della grotta furono raccolti reperti archeologici come industria litica, pezzetti di ocre, lucerne di pietra grezza, zagaglie d'osso. Molte pitture erano a portata dei visitatori, che potevano toccarle con le mani. I giovani Ravidat e Marsal, opportunamente istruiti, svolsero un'azione di sorveglianza. Per porre un freno alla massa dei visitatori si installò una porta e venne costruito un capanno di protezione. Il 27 dicembre Lascaux fu classificata tra i Monumenti Storici, il che permetteva l'intervento dell'autorità pubblica su una proprietà privata.

Il precipitare dei tragici avvenimenti connessi alla seconda guerra mondiale impose una pausa forzata alla ricerca scientifica a Lascaux e contribuì anche a distogliere per un certo tempo l'attenzione dalla grotta, facendo venir meno — ma non del tutto — il flusso dei visitatori, un rischio costante per l'integrità delle opere d'arte parietale e della superficie del suolo. Breuil lasciò la Francia per il Portogallo e poi per il Sud-Africa, Ravidat entrerà nella Resistenza, Marsal venne deportato in Germania. Nel settembre 1945 Breuil è di ritorno in Dordogna. Nel frattempo si progetta lo sfruttamento turis-

tico di Lascaux d'intesa tra i proprietari — i conti de la Rochefoucauld — , la direzione delle Belle Arti e dei Monumenti Storici e le autorità civili di Montignac. L'abate André Glory ottenne da Denis Peyrony, direttore delle Antichità Preistoriche della regione, e con l'assenso di Breuil, il permesso per compiere indagini a Lascaux, compresi scavi archeologici. Lo stesso Breuil nel 1949 effettuerà, insieme a Severine Blanc, un piccolo scavo in fondo al pozzo.

Il 14 luglio 1948 vi fu l'inaugurazione ufficiale dell'apertura della grotta al pubblico. Erano state costruite una strada di accesso e una gradinata di pietra per scendere nella grotta, un camminamento di lastre di pietra e delle barriere di protezione, furono installate una porta di bronzo e l'illuminazione elettrica. A causa del crescente numero di visitatori ulteriori e più imponenti lavori furono effettuati tra il 1957 e il 1959. L'abate Glory seguì tutti questi lavori, che hanno comportato la distruzione di gran parte del suolo della caverna, riuscendo a rilevare accurate sezioni stratigrafiche, a raccogliere preziose campionature e tutti i materiali archeologici, spesso recuperati setacciando il materiale di risulta degli scassi. Tra il 1952 e il 1961 per incarico di Breuil eseguì i rilievi di tutte le figure incise e portò a termine la copertura fotografica in B/N e a colori. I suoi rilievi coprono una superficie di 117 m².

Già nel 1955 si era cominciato a notare che l'afflusso dei visitatori a causa dell'emissione di anidride carbonica provocava una condensa e che l'acqua di condensazione scioglieva il colore delle pitture. Si provvide quindi a installare un impianto di climatizzazione che manteneva la temperatura a 14°C e rinnovava continuamente l'aria all'interno della grotta. I visitatori erano arrivati a toccare le mille unità giornaliere. Eliminato il fenomeno della condensa, nel 1960 il conservatore della grotta, Max Sarradet, osservò per la prima volta alcune macchie verdi sulle pitture e nello stesso anno l'abate Glory denunciò il pericolo del degrado delle pitture. Una commissione scientifica appurò che sulle superfici istoriate stavano moltiplicandosi numerose specie di alghe, funghi, muffe e muschi. Nel 1963 il ministro della Cultura André Malraux ordinò la chiusura della grotta. Debellati i micro-organismi, la grotta è tenuta sotto costante monitoraggio e possono accedervi soltanto studiosi e personalità della cultura dietro autorizzazione.

Il vero esploratore di Lascaux è stato l'abate André Glory (1906–1966). Ingegnere presso il CNRS, nel 1942 prese un dottorato in Preistoria all'università di Tolosa e distaccato all'Institut de Paléontologie Humaine di Parigi si dedicò interamente agli studi prediletti. Lavorò in molte grotte della Dordogna e del Lot e divenuto discepolo di Breuil, fu il suo prezioso collaboratore degli ultimi anni di vita. Nonostante i gravi danni arrecati alla grotta dai lavori di sistemazione e di sfruttamento turistico, riuscì a compiere

un lavoro scientifico eccezionale in circostanze difficili. Purtroppo, morì improvvisamente in un incidente stradale nel 1966 e il direttore dell'Institut de Paléontologie Humaine, il prof. Lionel Balout, riuscì a recuperare dalle sue case in Dordogna e a Strasburgo gran parte dei preziosi documenti del lavoro svolto a Lascaux, dai rilievi alle note, alle campionature, ai materiali archeologici, ma una parte di questa documentazione era già stata asportata e non fu possibile recuperarla.

Tutta la documentazione del lavoro svolto dall'abate Glory è stata messa a disposizione di un'équipe interdisciplinare diretta da Arlette Leroi-Gourhan e Jacques Allain, che ha prodotto nel 1979 l'importante volume *Lascaux inconnu*.

Molti dei problemi di conservazione di Lascaux derivano dal fatto che si tratta di una grotta piuttosto piccola e nello stesso tempo particolarmente ricca di opere d'arte parietale. L'ingresso attuale coincide con quello di età preistorica, che rimase poi ostruito per il crollo del soffitto e l'accumularsi dei detriti. A 25 m dall'ingresso inizia la Sala dei Tori, un ambiente di forma ovale lungo 17–18 m, con una larghezza max di 8,5 m e un'altezza max dal suolo dell'epoca in cui furono eseguite le pitture di circa 8 m. In fondo alla Sala dei Tori si apre il Diverticolo Assiale, lungo 19 m, largo da 1,4 a 3,75 m e con un'altezza che da poco più di 4 m va abbassandosi verso il fondo, dove forma una sorta di meandro. Sulla destra della Sala dei Tori si apre il cd. Passaggio o Grande Galleria, che si sviluppa con direzione nord-sud, lunga circa 15 m, larga da 3 fino a 5 m e alta in media 2,4 m. In direzione sud la Galleria prosegue nella Navata, lunga una ventina di metri; il suolo scende progressivamente, ma aumenta l'altezza del soffitto, fino a raggiungere in alcuni punti 8 m. Arrivati al fondo la galleria si restringe e il soffitto si abbassa, lasciando solo uno stretto passaggio che conduce in salita alla Galleria del *Mondmilch*⁸ e quindi al Gabinetto o Diverticolo dei Felini, una lunga, stretta e bassa galleria. Quest'ultima dapprima procede in salita, poi dopo un tratto più pianeggiante il suolo scende, formando un pozzo profondo almeno 5 m, sovrastato da un camino, e che è necessario attraversare con una passerella, quindi il suolo riprende a salire fino al fondo della galleria. Nel punto di passaggio dalla Grande Galleria alla Navata si apre sulla destra la cd. Abside, un ambiente largo quasi 5 m e lungo il doppio, con un'altezza iniziale di 4,6 m e che termina con un passaggio molto stretto, alto solo 50 cm, al di là del quale si scende in un pozzo profondo 5 m, dopo il quale la caverna prosegue con una stretta galleria in salita.

⁸“Latte lunare”. In questa parte della grotta si sono prodotte infiltrazioni d'acqua che hanno causato un rammollimento dell'incrostazione stalagmitica della parete rocciosa per un'altezza di 4 m, superficie quindi inadatta all'esecuzione di opere d'arte.

La Sala dei Tori e il Diverticolo Assiale presentano una conformazione delle pareti del tutto particolare, dovuta a due distinti fenomeni d'erosione⁹ che hanno creato strutture sovrapposte, separate da una cornice orizzontale sporgente. Le pareti e il soffitto della struttura superiore sono ricoperti da una sottile pellicola di cristalli di calcite bianca, che ha costituito il supporto per le figure dipinte e sul quale le pitture si sono conservate molto bene. Questo strato di calcite dà alla superficie rocciosa un aspetto finemente granuloso e quasi verniciato nella Sala dei Tori, mentre nel Diverticolo Assiale l'aspetto granuloso è più sensibile.

Nella *Sala dei Tori*, detta anche *la Rotonda*, si sviluppa una sequenza di figure animali per circa 25 m, su entrambi i lati dell'apertura che immette nel Diverticolo Assiale. Entrando nella sala, a sinistra la sequenza ha inizio con una figura di cavallo parziale, limitata alla testa e al collo, di colore nero, rivolta verso l'entrata, seguono il cd. liocorno e una teoria di sei cavalli in corsa rivolti verso destra ("fregio dei cavalli neri"); sopra il quarto cavallo è collocata la figura di un cavallo policromo, rosso e nero, di maggiori dimensioni, cui segue un grande toro a larga linea di contorno nera, entrambi rivolti verso destra. Tra il liocorno e il cavallo di maggiori dimensioni rimangono i resti di un'altra grande figura di toro rivolta verso destra. Davanti al secondo toro vi sono quattro piccole figure di cervi rivolti verso sinistra ("fregio dei piccoli cervi"), mentre al di sopra dei cervi vi è un altro cavallo policromo rivolto verso destra. Poi tre tori giganteschi rivolti verso sinistra, la loro parte inferiore interferisce con le figure di tre bovini e di un cervo di colore rosso e rivolti verso destra. La seconda vacca rossa è seguita da un piccolo vitello. Nella parte anteriore del quarto toro vi sono un piccolo cervo nero e un piccolo cavallo ora acefalo per il distacco della superficie, mentre dalla linea ventrale sempre del quarto toro spuntano i resti di una figura di orso a campitura nera. Più a destra rimane la traccia di una sesta figura di toro, limitata alla protome, rivolta verso destra.

Il fregio della Rotonda è dominato dalle quattro gigantesche figure di tori maggiormente conservate, la maggiore lunga 5,5 m, mentre a livello del loro ventre e delle loro zampe si muove una folla di animali più piccoli. Soltanto i due cavalli policromi sono di dimensioni che possono reggere il confronto con i tori e si trovano alla medesima altezza. I tori sono disegnati a linea di contorno nera molto spessa, con qualche campitura parziale per le zampe e il muso e una serie di punteggiature sempre nere per il muso. La linea nera di contorno è stata realizzata giustapponendo progressivamente grossi punti tracciati premendo un pennello sulla superficie. Si tratta della raffigurazione

⁹La grotta è di origine carsica, cioè è stata scavata dal ruscellamento delle acque in una faglia a imbuto apertasi nel calcare cretaceo.

di soggetti maschili del *Bos primigenius* come indica la poderosa e massiccia struttura, ma anche lo stesso colore nero. Infatti, le femmine di questa specie sono rosse. I tori hanno le corna in prospettiva semi-distorta, il corpo esageratamente allungato, le zampe rigide e nel terzo, quarto e quinto toro sono indicati gli zoccoli fessi.

I cavalli policromi hanno contorno nero, testa, collo, criniera e zampe neri e corpo a campitura di colore oca. I cavalli piccoli hanno profilo nero e sono interamente campiti di nero. I cavalli hanno la testa piccola e le zampe corte, la forma degli zoccoli è rotondeggiante con una forte strozzatura di distinzione rispetto alla zampa.

I cervi si caratterizzano per il grande sviluppo delle ramificazioni delle corna. Il liocorno è stato classificato da Leroi-Gourhan tra i mostri. È un essere ibrido con un corpo da rinoceronte e una testa piccola rettangolare con due lunghe antenne diritte. Potrebbe essere uno stregone con travestimento animale.

Sulla sequenza delle sovrapposizioni nella Sala dei Tori gli studiosi hanno espresso opinioni differenti e contrastanti. In base alle fotografie all'infrarosso da lui eseguite Fernand Windels¹⁰ ha stabilito che i tori neri si sovrappongono ai bovini rossi non solo nella Sala dei Tori, ma anche nel Diverticolo Assiale.

Secondo l'abate Glory¹¹, che ha proceduto a prove sperimentali per lo studio delle sovrapposizioni di colore, nella Sala dei Tori si possono riconoscere sei fasi:

1. fregio dei cavalli neri e figura d'orso;
2. protome di cavallo all'inizio, liocorno, i due cavalli grandi;
3. i sei tori a larga linea di contorno nera;
4. i cervi rossi;
5. i cervi neri;
6. le vacche rosse e il vitello.

Anche Leroi-Gourhan in uno dei suoi ultimi scritti ha espresso il parere che le vacche rosse si sovrappongano ai tori neri.

In base allo studio sperimentale della combinazione dei colori utilizzati a Lascaux, rosso, giallo e nero, Annette Laming¹² ha concluso che i tori neri

¹⁰F. WINDELS 1948, pp. 88–89, 92–93.

¹¹A. GLORY, La stratigraphie des peintures à Lascaux (France), in *Miscelanea en homenaje al abate Henri Breuil*, a c. di E. Ripoll Perelló, I–II, Barcellona 1964, pp. 449–454 e tav. I.

¹²Cfr. *Lascaux inconnu*, p. 166.

si sovrappongono ai bovidi rossi, riacciandosi all'opinione di Windels. La sequenza nell'esecuzione delle figure risulterebbe:

1. i bovidi rossi;
2. i grandi tori a contorno nero;
3. i cavalli in corsa.

Nonostante questa distinzione in fasi, tutti gli autori riconoscono che a Lascaux c'è una grande unità stilistica e che tra le diverse fasi non può essere intercorso molto tempo. Secondo Leroi-Gourhan tutte le figure appartengono a uno stile III molto evoluto.

La recente analisi di Norbert Aujoulat (2004) coincide sostanzialmente con la sequenza stabilita dall'abate Glory, tranne che in un punto: le figure di *Bos primigenius*, quindi anche le vacche rosse, sarebbero tutte anteriori alle figure di cervi. Secondo Aujoulat a Lascaux la sequenza delle figure si articola costantemente in:

1. cavalli;
2. bovidi;
3. cervi.

Sotto alla parte posteriore del terzo toro e alla parte anteriore del quarto toro si apre il *Diverticolo Assiale*. Il Diverticolo Assiale ha una sezione a "buco di serratura" ed è riccamente istoriato con figure dipinte sulla parte superiore di entrambe le pareti e sulla volta. La parete destra è quella più decorata. Nel primo segmento del diverticolo le figure sono dipinte in modo da interessare sia la parete sia la volta. Abbiamo all'inizio un grande cervo nero che bramisce, rivolto verso sinistra, cioè in direzione del fondo del diverticolo, accompagnato da una linea di punti neri e da un rettangolo vuoto. Il palco delle corna è molto sviluppato e deve trattarsi quindi di un animale maschio vecchio, ma la ramificazione delle corna ha una forma molto elaborata e irrealistica. Al di sotto della punteggiatura due figure di piccoli cavalli. Segue un cavallo bicromo, a linea di contorno nera e campitura giallo ocra, rivolto in direzione opposta a quella del cervo e senza le zampe anteriori, anche in questo caso accompagnato da una fila di grossi punti neri alla base. Proseguendo una grande vacca rossa, ma con muso, petto, zampe anteriori e corna nere e con due segni ramificati rossi sulla groppa, è rivolta verso il fondo, mentre due cavalli sembrano procedere al piccolo trotto verso l'entrata. Sono questi i celebri "cavallini cinesi", così soprannominati dall'abate

Breuil perché per la loro forma ricordano i cavalli delle antiche stampe cinesi. Hanno una linea di contorno nera, criniera, zampe e parte del muso neri e corpo campito di ocre gialla, tranne che sul ventre. Il primo ha davanti a sé un segno penniforme e uno “en accolade”, sul ventre un secondo segno penniforme e sopra la criniera un segno rettangolare, sopra la groppa del secondo sembrano volteggiare due segni penniformi. Tra il primo e il secondo cavallo una vacca rossa in posizione verticale rispetto ai cavalli e rivolta verso la parete opposta. Segue la testa e il collo di un grande toro a profilo nero.

Lungo la parete sinistra troviamo all’inizio una grande vacca rossa con collo, testa e corna nere, rivolta verso il fondo, la figura più completa tra i bovidi di questa parte del diverticolo. Segue la figura più piccola di un cavallo a campitura giallo ocre con criniera nera, a cui si sovrappone parzialmente una seconda vacca rossa, caratterizzata dalle corna rivolte verso il basso. Quindi seguono altre due figure di cavalli a contorno nero e campitura gialla, rivolti verso il fondo e di dimensioni minori rispetto ai bovidi. Ad essi si sovrappone una grande figura di vacca rossa rivolta verso l’entrata e quindi con il muso che fronteggia quello della seconda vacca rossa. Il corpo della terza vacca si distende trasversalmente lungo la volta, con gli arti posteriori e la coda che vengono a sovrapporsi al secondo cavallino cinese. Questa è una delle rare figure che mostra segni di pentimento, poiché il profilo del petto e delle zampe anteriori è stato rifatto.

Dopo questa prima parte il diverticolo presenta una strozzatura che segna il passaggio alla seconda parte, il suolo è in discesa e il soffitto si abbassa. Lungo la parete di sinistra si sviluppa il *pannello del grande toro nero*. In una prima fase sono stati dipinti un cavallo a tinta giallo ocre rivolto verso il fondo e una serie di quattro protomi di bovide a linea di contorno gialla, rivolti verso l’entrata. Successivamente sono state dipinte due figure di vacche rosse a campitura piena, rivolte sempre verso l’entrata e in seguito le protomi e le due vacche rosse sono state interamente coperte dalla grande figura di un toro a campitura nera quasi completa, rivolto verso l’entrata e che ha rispettato la prima figura di cavallo. Di fronte al muso un segno penniforme nero.

Proseguendo lungo la parete troviamo una grande figura di cavallo lanciato al galoppo in direzione del fondo. È una figura bicroma di grandi dimensioni, lunga oltre tre metri, e davanti alle zampe si trova un segno penniforme nero.

Nella parte inferiore della parete vi sono due cavalli affrontati (pannello dell’emione) e a malapena riconoscibile una protome di felino di colore nero.

La parete destra ospita il grande *pannello della “vacca che salta”*. Una grande protome di toro a linea di contorno nera, isolata e rivolta verso l’entrata, segna il raccordo tra l’ultimo cavallino cinese e il nuovo pannello. Verso

la base della parete il fregio dei cinque piccoli cavalli rivolti verso l'entrata, a linea di contorno nera e campitura giallo ocre o rossa, uno completamente nero. Al di sopra del quarto e del quinto cavallo si distende la grande figura di una vacca rivolta verso il fondo, in una posizione che più di salto sembra essere quella dell'animale che rotola a terra, le zampe anteriori sono protese in avanti, quelle posteriori sono rivolte verso il ventre, mentre la coda sembra sferzante, ma è ripiegata verso il ventre. È una figura fortemente dinamica, a profilo nero e campitura bicroma, nera e rossa. Di fronte al muso un grande segno rettangolare rosso. La seconda parte del pannello, quella verso il fondo, comprende numerose figure di cavalli prevalentemente rossi, in parte rivolti verso il fondo e in parte verso l'entrata, ed uno posto in posizione verticale, e si conclude con due figure di stambecchi affrontati, a linea di contorno gialla il primo, nera il secondo, separati da un segno rettangolare rosso. Quindi un bisonte e un cavallo bicromo con punteggiature e segni ramificati.

Il fregio si conclude verso il fondo, dove la galleria forma come un meandro attorno a un falso pilastro. Qui vi sono quattro figure di cavalli bicromi, due rivolte verso il fondo, uno in posizione verticale e quasi rivolto all'indietro, soprannominato il cavallo che cade, mentre il quarto si riduce alla sola testa. Il primo cavallo è ricoperto da segni ramificati. Dallo stretto passaggio sembrano uscire le figure di due cavalli e di un bisonte delineati con un tratto rosso piuttosto spesso.

La *Grande Galleria* e l'*Abside* sono ricchi di figure incise di cavalli, cervi, bisonti, tori, stambecchi, che a volte formano veri e propri palinsesti quasi indecifrabili. Non mancano le pitture, che in questa parte della grotta non si sono ben conservate, per cui a parte poche figure più o meno complete, per lo più si riducono a resti e tracce delle pitture originarie.

In fondo al pozzo si trovano le pitture più singolari di tutta la grotta, la cd. *scena del pozzo* o "caccia tragica". Nel pozzo si scende per una parete verticale alta circa 6 m e ci si ritrova in una piccola sala di forma irregolare, a destra è dipinta una testa di cavallo, a sinistra il pannello con la figura di un bisonte ferito in atto di caricare un uomo che sembra cadere riverso all'indietro. Il bisonte è a tracciato lineare nero, con una campitura nera anche della parte inferiore del corpo. Dal suo ventre sembrano uscire gli intestini e la coda è ripiegata all'indietro verso il dorso. La figura umana, anch'essa di colore nero, è schematica, la testa è ornitomorfa, le mani hanno solo quattro dita. Presso la mano destra un propulsore in posizione verticale come uno stendardo, con l'estremità prossimale a figura di uccello. Accanto un altro segno lineare con un'estremità a uncino, mentre uno simile ma molto più lungo taglia trasversalmente la parte posteriore del bisonte. Sulla stessa parete a poca distanza dall'uomo vi è la figura di un rinoceronte, dipinto in nero; dietro la sua coda sei punti neri disposti a coppie. Quello del pozzo è uno

dei rarissimi casi di scena vera e propria di tutta l'arte parietale paleolitica.

La *Navata* è ricca sia di pitture che di incisioni. Sulla parete sinistra troviamo all'inizio un pannello con sette teste di stambecchi in fila, rivolti verso l'entrata, eseguiti sia a incisione che a pittura; le teste sono nere, mentre le corna erano rosse, ma attualmente il colore è in buona parte scomparso. Una testa di cerva incisa, rivolta verso il fondo della navata, è sovrapposta agli ultimi due stambecchi. Subito dopo incontriamo il cd. *pannello dell'impronta*, così denominato poiché vi era un'impronta di mano lasciata sull'argilla del suolo, ormai scomparsa. Il pannello comprende un gruppo di undici figure di cavallo, tutti, tranne tre, rivolti verso l'entrata; quindi due bisonti rivolti verso il fondo e sovrapposti uno all'altro e un cavallo in posizione verticale con la testa verso il basso. Queste figure sono eseguite a incisione e pittura: tutti i contorni e i dettagli sono incisi, il corpo è campito di colore bruno uniforme. Sono numerosi i segni, incisi e dipinti, sovrapposti alle figure: frecce, segni penniformi, segni quadrangolari. Qualche metro più avanti si trova il *pannello della vacca neralungo* 7 m. Le figure sono dipinte e incise. Vi sono una ventina di cavalli, quasi tutti rivolti verso l'entrata, che formano come una mandria, e una grande vacca nera rivolta verso il fondo, sovrapposta a cinque dei cavalli. Sottoposti alla parte terminale della coda e agli zoccoli degli arti posteriori vi sono tre segni rettangolari policromi, soprannominati i blasoni. Questi segni sono suddivisi in quadrati e rettangoli dipinti in grigio scuro, giallo, rosso e grigio chiaro. All'interno del corpo dell'ultimo cavallo è inserita la testa di uno stambecco. Qualche metro più avanti, verso la fine della navata, troviamo due bisonti incrociati dipinti in nero, ma sul corpo di quello posto a sinistra vi è anche una larga macchia rossa. Sono stati interpretati da Breuil come due animali in fuga verso direzioni opposte dopo aver avvertito la presenza dell'uomo, e da Leroi-Gourhan come momento iniziale dello scontro per il predominio nella competizione sessuale.

Sulla parete destra della navata vi è un solo pannello, esattamente di fronte a quello della vacca nera: raffigura le teste di cinque cervi disposti in fila, rivolti verso il fondo; avendo la testa sollevata un po' verso l'alto, sembrano nuotare durante l'attraversamento di un corso d'acqua. Sono dipinti a tratto lineare di colore nero.

4.4 Il contesto archeologico della grotta di Lascaux

Abbiamo già esposto le vicende connesse alla scoperta e all'esplorazione della grotta e accennato all'asportazione del deposito che ostruiva l'entrata e di gran parte del suolo della caverna, che venne abbassato per sistemare il percorso di visita dei turisti. È mancata, quindi, un'indagine scientifica com-

pleta ed esaustiva del suolo e del deposito formatosi all'interno della caverna. Tuttavia, grazie agli sforzi dell'abate Glory molti dati scientifici sono stati recuperati. Numerose stratigrafie osservate e studiate in diversi punti della caverna, all'entrata, nella Sala dei Tori, verso il fondo del Diverticolo Assiale, nella Grande Galleria e nella Navata, nell'Abside e nel Pozzo, hanno permesso di ricostruire la storia del riempimento della caverna e della sua frequentazione da parte degli uomini del Paleolitico Superiore. La parte inferiore del riempimento è costituita da argille di decalcificazione, dello spessore da 2 a 4 m, sono poi intervenuti fenomeni di ruscigliamento e un primo crollo del soffitto dell'entrata della caverna, con deposizione di strati di pietrisco. Al tetto di questi strati si imposta la frequentazione da parte degli uomini paleolitici, con formazione di un sottile livello archeologico, dello spessore da 2 a 15 cm, contenente un gran numero di materiali culturali. Lo strato archeologico attesta un'unica fase di frequentazione e prosegue dall'entrata fino a tutti gli ambienti interni. La grotta non fu mai abitata, ma solo frequentata per eseguire le opere d'arte parietale e compiere i riti che dovevano essere in relazione con queste opere. Dopo la fase connessa all'uso della grotta come santuario, il livello archeologico è rimasto sigillato da strati di ciottolame e argilla, e infine si è verificato un nuovo crollo del soffitto dell'entrata, che ha portato all'ostruzione quasi completa dell'entrata. Con il miglioramento climatico della fine dei tempi glaciali e dell'inizio dell'Olocene si è formato un pavimento stalagmitico. Questo mantello di calcite è stato ritrovato in quasi tutta la grotta, ma non nell'Abside, e di conseguenza neppure nel Pozzo, e nel Gabinetto dei Felini, poiché la sua formazione è dovuta al passaggio dell'acqua, che non ha potuto raggiungere le parti che si trovavano a una quota più alta.

Le analisi polliniche effettuate su campionature di sedimento prelevate dall'abate Glory hanno mostrato che il livello archeologico si è formato in un periodo di clima temperato, che è stato denominato interstadiale di Lascaux e che le datazioni radiocarboniche collocano intorno a 17.000 anni BP.

I reperti culturali comprendono industria litica e su osso, manufatti per l'illuminazione, ornamenti, resti di fauna e resti dei colori utilizzati. Sono stati rinvenuti più di 100 strumenti fabbricati in selce di origine locale. Il *débitage* è fortemente laminare o lamellare. La maggior parte sono lamelle a dorso con ritocco unilaterale (una settantina), bulini (16) e grattatoi (6). Vi sono anche tre triangoli corti scaleni. I bulini sono per lo più diedri e d'angolo su frattura. L'industria su osso comprende un ago, una lesina, due punteruoli doppi e otto zagaglie più diversi frammenti di altre, alcune decorate con motivi lineari o con sottili solcature dorsali. I bulini sono stati rinvenuti soltanto nelle zone con incisioni parietali, mentre la maggior parte delle lamelle a dorso è stata raccolta insieme a molta industria in osso nel pozzo. Alcune delle

lamelle recano ancora i resti del mastice con cui originariamente erano inserite in un supporto.

Le lucerne consistono in pietre calcaree grezze, a parte qualche picchiatura, con una zona centrale a forma di piccolo bacino recante diverse stimate di combustione. Contenevano certamente del grasso animale e uno stoppino. Ne sono state ritrovate almeno 34, ma una parte è andata perduta. Nel pozzo l'abate Glory ha scoperto una lucerna in gres rosa scuro, modellata a forma di racchetta con la parte distale a cucchiaio. Il manico reca segni lineari incisi. Conteneva residui di combustione di ginepro e di conifere resinose. Sembra che sia stato rinvenuto il frammento di un'altra lucerna simile, ora scomparso. Per l'illuminazione della grotta sono state utilizzate anche delle torce e sono stati accessi dei focolari. Lo testimoniano l'abbondanza di carboni rinvenuti in tutte le parti della grotta e frammenti di legno della lunghezza da 8 fino a 12 cm. Questi ultimi, però, potrebbero essere anche resti di manici di strumenti o resti delle impalcature che era stato necessario approntare nel Diverticolo Assiale per l'esecuzione delle pitture sul soffitto.

Alcuni oggetti rinvenuti nel livello archeologico sono ornamenti: si tratta di conchiglie fossili con un foro artificiale per appenderle.

Almeno 155 blocchi di colori sono stati raccolti in diverse parti della caverna, specialmente alla fine del Diverticolo Assiale, nella Grande Galleria, nella Navata e nel Pozzo. La maggior parte, 105, sono di biossido di manganese, che permetteva di ottenere un grigio molto scuro; 25 blocchetti sono di colore rosso e 24 di colore giallo, in entrambi i casi ossidi di ferro che permettevano di ottenere delle tinte bruno-rosso scure, rosse, giallo-bruno e giallo pallido.

I resti di fauna non sono molto numerosi, 133 in tutto. L'88,7% appartengono a un'unica specie, la renna, l'animale che non è praticamente raffigurato nella grotta, salvo un caso dubbio¹³; seguono in ordine di frequenza capriolo, cinghiale, cervo e cavallo.

Sulla pertinenza culturale dell'industria litica e su osso Denis Peyrony, Breuil e Glory espressero l'opinione che si trattasse di Perigordiano Superiore, vale a dire Gravettiano, pur mancando elementi specifici e caratteristici in questo senso. Questa attribuzione era viziata alla base dalla convinzione che l'età delle pitture fosse da collocare nell'ambito del ciclo aurignaco-perigordiano di Breuil. Tutti gli specialisti concordano nell'attribuire il complesso degli strumenti di selce e di osso di Lascaux al Maddaleniano antico, e più precisamente al Maddaleniano II.

Un carbone proveniente dalla Grande Galleria e due carboni raccolti

¹³Secondo Leroi-Gourhan (1979) si tratta effettivamente di una renna.

nel pozzo sono stati sottoposti a datazione radiocarbonica con il seguente risultato:

- C 406 15.516 ± 900 BP
- Sa 102 16.000 ± 500 BP
- GrN 1632 17.190 ± 140 BP

La data più recente è stata ottenuta da un carbone raccolto da Breuil e Blanc nel pozzo, sottoposto per l'analisi al dott. Libby. Si tratta di una delle prime datazioni radiocarboniche effettuate dal laboratorio di Chicago e l'errore standard è molto elevato.

In conclusione, le analisi polliniche, la tipologia dell'industria litica e ossea e le datazioni radiocarboniche concordano nel precisare l'epoca a cui risale la frequentazione della grotta e la formazione dell'unico livello archeologico: interstadiale di Lascaux, Maddaleniano Antico. Poiché non vi è dubbio che l'esecuzione delle incisioni e delle pitture sia da riferire alla stessa epoca del livello archeologico, questa è anche l'età dell'arte parietale di Lascaux.

Una serie di carboni di quercia raccolti sopra il pavimento stalagmitico nell'area dell'entrata, nella Galleria e in fondo al Diverticolo Assiale sono stati datati col radiocarbonio:

- GrN 1514 8060 ± 75 BP
- GrN 1182 8510 ± 100 BP
- GrN 3184 9070 ± 90 BP
- Ly 1196 7510 ± 650 BP
- Ly 1197 8660 ± 360 BP

Le date concordano nell'indicare un'età boreale. A quest'epoca l'ingresso della grotta era già ostruito, è probabile, quindi, che davanti all'antico ingresso sia stato acceso un fuoco da parte di cacciatori mesolitici e che i carboni siano filtrati all'interno della grotta per trasporto idrico insieme a terriccio, argille e sabbie che si sono depositate al di sopra del letto di calcite.

Nel 1998 è stata effettuata una datazione radiocarbonica su un campione prelevato da un frammento di baguette in corno di renna, raccolto da Breuil e Blanc ai piedi del pannello della scena del pozzo. Il risultato è stato:

- GIF A 95582 18.600 ± 190 BP.

Questa data è più vecchia di tutte le altre e si colloca verso la fine del Solutreano o al limite tra Solutreano e Maddaleniano, riproponendo ancora una volta il problema della datazione di Lascaux.

Secondo l'abate Breuil a Lascaux erano riconoscibili quattordici fasi di istoriazione, che dovevano essere ricondotte tutte nell'ambito del primo ciclo dell'arte paleolitica, quello aurignaco-perigordiano. Annette Laming (1959) ha ritenuto eccessivo il numero di queste fasi, che andrebbero ridotte soltanto a quattro:

1. alla prima appartengono i grandi animali a linea di contorno nera, le teste di bovini che affiorano dalla figura del grande toro nero, il cervo che bramisce all'inizio del Diverticolo Assiale, i due stambecchi affrontati, e le tre figure a linea di contorno rossa alla fine del diverticolo;
2. alla seconda fase appartengono gli animali bicromi come le vacche rosse con testa nera e i cavallini cinesi;
3. la terza fase comprende le figure animali interamente campite di nero;
4. l'ultima fase è caratterizzata da molte incisioni di cervi e cavalli nell'abside.

Nonostante la presenza di diverse fasi, la Laming ritiene che l'arte di Lascaux non si sia evoluta per un lungo periodo di tempo, ma rappresenti un insieme unitario molto omogeneo e che di conseguenza la frequentazione della grotta si sia limitata a un arco di tempo relativamente breve, qualche secolo o al massimo un migliaio di anni.

L'abate Glory (1964) in base alla sua analisi delle sovrapposizioni nella Sala dei Tori, ha suddiviso l'arte di Lascaux in sei fasi:

1. tracciati digitali sulla cornice rocciosa della Sala dei Tori.
2. suddivisa in:
 - (a) pitture monocrome nere realizzate per soffiatura di colore, come il fregio dei sei piccoli cavalli della Sala dei Tori, i cui zoccoli hanno forma discoidale, ritenuto un aspetto stilistico primitivo.
 - (b) pitture policrome realizzate per soffiatura, prima di colore nero, ma risparmiando alcune parti della figura, poi di colore rosso sulle parti risparmiate e su alcune parti già colorate di nero, ottenendo così con due colori tre tinte: nero, rosso e bruno rossastro. I due cavalli grandi della Sala dei Tori appartengono a questa fase.

3. è la fase delle grandi figure di tori a larga linea di contorno nera e con corna in prospettiva semi-distorta.
4. Cervi monocromi rossi.
5. Cervi policromi.
6. Vacche rosse a corna simmetriche, sovrapposte ai grandi tori neri. A questa fase appartengono le figure eseguite a incisione e pittura dell'Abside e della Navata e una serie di figure incise dell'Abside.

Mentre le fasi 2–4 sono in stretto rapporto tra loro, le fasi 5 e 6 sarebbero più recenti e vengono assegnate al pieno periodo maddaleniano.

André Leroi-Gourhan (1965) ha inserito Lascaux nel suo stile III, mettendo in evidenza le affinità stilistiche con le sculture di bovini di Roc de Sers e del Fourneau du Diable di Bourdeilles, datate con sicurezza al Solutreano. Alla fase più antica, databile al Solutreano superiore, appartengono anche i segni quadrangolari e molte figure del Passaggio e le più antiche figure dell'Abside. La seconda fase è rappresentata dai cavallini cinesi e dai rari segni "en accolade". Lo stile è III recente ormai prossimo allo stile classico. A una terza fase, databile allo stile IV antico, sono da riferire i segni claviformi presenti nell'abside e nel pozzo¹⁴.

Nel 1979, in occasione della pubblicazione dei dati inediti delle ricerche dell'abate Glory, Leroi-Gourhan ha rivisto la sua posizione, accostandosi alla tesi, già precedentemente espressa da Annette Laming, dell'unitarietà dell'arte di Lascaux, che forma un insieme chiuso e completo, pur nella diversità di espressioni, dettata principalmente dalla diversa natura del supporto. La datazione è ancorata al Maddaleniano antico, a cui risale l'unica fase di frequentazione della grotta. "La grotte de Lascaux constitue un ensemble étonnement cohérent... L'art de Lascaux est un... L'art pariétal de Lascaux apparaît donc comme un ensemble à la fois clos et complet"¹⁵.

Recentemente, Norbert Aujoulat (2004) ha riesaminato il problema della datazione dell'arte di Lascaux, riaffermando la piena validità della prima posizione assunta da Leroi-Gourhan, e cioè il confronto con lo stile degli animali di Roc de Sers e del Fourneau du Diable, di età sicuramente solutreana. Inoltre, per Aujoulat un altro valido punto di riferimento è costituito dalla grotta del Placard, dove gli scavi condotti da Jean Clottes hanno permesso di datare al Solutreano i segni del tipo "en accolade" e davanti al primo cavallino cinese è presente un segno di questo tipo dipinto in nero. Dalla grotta del Placard proviene una pala di corno di renna, con incisa su entrambe le facce

¹⁴Cfr. A. LEROI-GOURHAN 1965, fig. 334; *Lascaux inconnu*, 1979, figg. 379 e 380.

¹⁵*Lascaux inconnue*, 1979, p. 367.

una figura di uro dello stesso stile del Roc de Sers e del Fourneau du Diable. Come abbiamo detto precedentemente, la datazione effettuata nel 1998 di una “baguette” in corno di renna raccolta ai piedi del pannello con la scena del pozzo ha fornito un’età più antica di almeno 1500 anni rispetto a quella ottenuta dai carboni raccolti nel passaggio (la grande galleria) e nel pozzo. Secondo Aujoulat l’attribuzione al Maddaleniano II dell’industria litica rinvenuta a Lascaux è tutt’altro che certa e potrebbe anche essere attribuita al Solutreano.

Rimane il fatto che le datazioni radiocarboniche finora eseguite a Lascaux sono poche e per di più non concordano tra loro, coprendo un arco di tempo di almeno 3000 anni, ragion per cui la caverna sembra essere stata frequentata a più riprese.

La frequenza nell’arte parietale di Lascaux di un animale come il *Bos primigenius* e la completa assenza di un animale come il mammoth sono chiari indizi di un clima più temperato, che potrebbe corrispondere all’interstadiale di Laugerie, e quindi al Solutreano superiore (ca. 19000 BP), oppure all’interstadiale di Lascaux e quindi al Maddaleniano antico (ca. 17000 BP), ma non certamente all’apice del secondo pleniglaciale würmiano, tra 22000 e 20000 BP (fine del Gravettiano e Solutreano antico e medio). Tra l’industria su osso ritrovata a Lascaux vi è un ago con cruna, un tipo di manufatto che non compare prima del Solutreano superiore¹⁶.

La grotta di Lascaux è certamente unica per più di un motivo: la straordinaria ricchezza sia come quantità che come qualità delle opere d’arte parietale (secondo l’ultimo inventario di Norbert Aujoulat 915 figure animali, di cui solo 605 determinabili come specie, 1 figura umana e circa 450 segni), l’omogeneità stilistica di tutto il complesso, la chiara presenza di una sintassi nell’organizzazione della decorazione parietale, l’anomalia del bestiario con una enorme sovra-rappresentazione del cavallo, l’importanza del contesto archeologico. Per questi motivi Lascaux è stato il punto di partenza per l’elaborazione delle concezioni relative al significato dell’arte paleolitica da parte di Annette Laming e André Leroi-Gourhan (tabella 4.3).

L’arte parietale di Lascaux presenta un notevole grado di omogeneità, e ciò appare in armonia con la constatazione di un’unica fase di frequentazione. Con le sue pitture bicrome e il senso di movimento e dinamismo impresso alle figure, Lascaux rappresenta l’aspetto più evoluto dello stile III di Leroi-Gourhan, tipico dell’area franco-cantabrica, e prelude alle conquiste formali e tecniche dello stile classico.

Nel 1988 Norbert Aujoulat ha ripreso lo studio di Lascaux, durato fino

¹⁶Cfr. B. SCHMIDER, in *La Préhistoire dans le monde*, a c. di J. Garanger, PUF, Paris 1992, p. 398.

Lascaux			Tutta l'arte parietale franco- cantabrica (Leroi- Gouran 1965, 1971)	Tutta l'arte parietale franco- cantabrica (Leroi- Gouran 1979)
figura	numero di figure	percentuale	percentuale	percentuale
Cavallo	355	59,46	27,87	24,4
Bisonte	20	3,35	23,30	20,5
Uro	87	14,57	6,26	6,0
Cervo	85	14,23	5,10	4,5
Cerva	3	0,5	6,17	5,5
Mammuth	0	0	9,36	–
Stambecco	35	5,86	8,00	7,1
Renna	1 (?)	0,16	3,80	3,6
Felini	7	1,17	1,32	1,1
Orso	1	0,16	1,64	1,5
Rinoceronte	1	0,16	0,73	0,7
Uccello	1	0,16	0,27	–
Mostri	1	0,16	0,41	–
Uomini	1	0,16	4,89	–

Tabella 4.3 Confronto tra le raffigurazioni della grotta di Lascaux e quelle dell'area franco-cantabrica.

al 1998, anche per la brevità dei tempi di permanenza nella grotta imposti dal protocollo di conservazione delle opere d'arte. I risultati del nuovo studio sono stati pubblicati nel 2004. Norbert Aujoulat riprende il tema dell'analisi stilistica comparativa e riafferma la grande somiglianza con le sculture solutreneane di Roc de Sers e del Fourneau du Diable, corroborata dalla nuova datazione radiocarbonica ottenuta nel 1998. Nello stesso tempo Aujoulat riafferma la grande unità stilistica di tutto il complesso, pur evidenziando che nella Sala dei Tori e nel Diverticolo Assiale la sequenza delle istoriazioni segue sempre il medesimo schema, prima le pitture dei cavalli, poi quelle dei tori e delle vacche, per ultime quelle dei cervi.

Inoltre, i cavalli sono rappresentati sempre con una folta pelliccia, il che corrisponde alla fine dell'inverno e all'inizio della primavera; i tori e le vacche sono rappresentati secondo le caratteristiche che hanno in estate, come è indicato dall'assenza di pelame per le vacche e dalla diversa intensità del pelame tra parte anteriore e posteriore del corpo per i tori; i cervi hanno corna molto estese e ramificate e sono rappresentati quasi sempre in gruppo. I cervi si riuniscono in gruppo poco prima della parata nuziale all'inizio dell'autunno. Alla sequenza delle istoriazioni cavallo → cavallo → bue primigenio → corrisponde esattamente il ciclo primavera – estate – autunno e appare una precisa relazione tra le specie riprodotte e la stagione degli amori di ciascuna specie. Alla luce di queste considerazioni, il tema centrale dell'arte di Lascaux sarebbe, quindi, quello della rigenerazione annuale della vita.

4.5 Le sculture di stile III

I fregi scolpiti più importanti dello stile III sono quelli del riparo del Roc-de-Sers e del Fourneau du Diable, entrambi databili al Solutreano.

Il riparo del Roc-de-Sers si trova tra le grotte del Roc e della Vergine, in comune di Sers, una quindicina di km a sud di Angoulême, nello Charente. Il fondo del riparo presenta una banchina rocciosa su cui erano stati collocati i blocchi scolpiti. I blocchi sono stati rinvenuti negli scavi del 1927–1929 e del 1951 non più nella loro posizione originaria, ma caduti con la faccia scolpita verso terra e ricoperti dalle stratificazioni del Solutreano finale. Il deposito formatosi ai piedi del riparo comprende tre livelli del Solutreano superiore ed è a quest'epoca che bisogna datare il fregio scolpito. I blocchi sono una dozzina e presentano figure animali e quella di un uomo scolpite a bassorilievo. Cavalli, bisonti e stambecchi sono le figure più frequenti. Un blocco mostra due stambecchi affrontati, un altro un bovide, probabilmente un bue muschiato, che sta caricando un uomo. In alcuni casi le figure non sono a bassorilievo, ma incise.

Il Forno del Diavolo presso Bourdeilles, nella valle della Dronne in Dordogna, è un sito del Solutreano superiore scavato da Denis Peyrony. Lo spazio di un'abitazione era delimitato dalla parete rocciosa e da allineamenti di blocchi, uno dei quali presentava resti di pittura nera ed altri due alcune figure animali a bassorilievo. Sul blocco maggiore sono raffigurati una vacca e due tori ancora ben conservati, mentre altre figure, fra cui un cavallo e due stambecchi, sono fortemente degradate.

CAPITOLO 5

La rappresentazione dell'immagine umana nell'arte paleolitica

NELL' arte paleolitica le raffigurazioni umane sono nettamente minoritarie rispetto a quelle animali. Secondo la statistica pubblicata da Leroi-Gourhan (1965, 1971) su 2188 figure dell'arte parietale 2086 sono animali e soltanto 102 uomini e donne, vale a dire appena il 4,6%. Nel 1979 H. Delporte ha dedicato un importante studio all'immagine femminile nell'arte paleolitica e inventariava 170 figure femminili tra arte parietale e arte mobiliare, mentre nella seconda edizione dell'opera (1993) questo numero saliva a 244, senza contare le circa 400 figure femminili incise sulle placchette di Gönnersdorf (Palatinato renano). Oggi si stima che il numero delle figure femminili e maschili nell'arte paleolitica, sia parietale che mobiliare, superi largamente il migliaio di unità, mentre è difficile calcolare quello delle figure animali distribuite in circa 300 siti con arte parietale e su una quantità di oggetti di arte mobiliare oscillante tra 20.000 e 25.000, ma sicuramente questo numero non sarà inferiore a 30.000. Quindi la percentuale delle immagini umane rimane molto bassa rispetto a quella delle figure animali, tra il 3 e il 4%.

Al Gravettiano tardo, quindi alla fase più antica dello stile III, appartengono i bassorilievi del riparo Laussel (Marquay, Dordogna), nella valle della Beune, un piccolo affluente della Vézère¹. Laussel è un grande riparo, lungo 115 m, poco profondo, con un'altezza di circa 8-9 m. Fu oggetto di scavi dal 1908 al 1914 da parte del dr. G. Lalanne. Il deposito archeologico, che si estendeva per diversi metri di fronte al riparo vero e proprio, ha restituito un'importante sequenza di 4 m di spessore, comprendente, a partire dal

¹H. DELPORTE 1979, p. 60 e sg.; A. ROUSSOT, *Abri de Laussel*, in *L'Art des cavernes*, pp. 167-169.

basso, Musteriano, Chatelperroniano, Aurignaciano, Gravettiano e Solutreano. Gravettiano e Solutreano sono separati da uno spesso strato sterile. In un'area di circa 50 m² delimitata dalla parete del riparo e da un grande blocco di crollo della lunghezza di 10 m posto a 5-6 m di distanza dalla parete, furono rinvenuti più di una dozzina di blocchi che recavano figurazioni incise o a bassorilievo. Solo per alcuni di questi blocchi si conosce la precisa posizione topografica e la collocazione stratigrafica, ma è evidente che tutti insieme formavano un'area di culto. Il più celebre e importante, quello della "Venere con il corno", è un blocco di grandi dimensioni, 1,6 x 1,2 m e alto 2 m, collocato a 5 m dalla parete del riparo e a ridosso del grande blocco di crollo. Era infisso verticalmente per circa 65 cm negli strati gravettiani, mentre la faccia istoriata era ricoperta da strati sterili di limo e di pietrisco, in un punto in cui mancava lo strato archeologico più recente, quello del Solutreano. L'epoca di esecuzione delle istoriazioni e di utilizzo dell'area di culto risale quindi alla fine del Gravettiano ed è anteriore al Solutreano. Tutti gli altri blocchi hanno dimensioni nettamente inferiori e rientrano più nel campo dell'arte mobiliare che in quello dell'arte parietale. Dai livelli gravettiani provengono altri quattro blocchi che recano figure incise di vulve e in due casi anche coppelle.

La "Venere di Laussel", una delle opere più celebri dell'arte paleolitica, rappresenta una figura femminile alta 42 cm, eseguita a bassorilievo, che assume maggiore plasticità per il fatto di essere collocata presso l'angolo del masso, in un punto in cui la superficie è convessa, per cui il profilo della figura è ricurvo e non piatto e il punto più sporgente coincide con il ventre. Il corpo è rappresentato frontalmente, mentre la testa è vista di profilo, ma nessun tratto del volto è stato delineato. La donna impugna con la destra un corno, probabilmente un corno di bisonte, che reca una serie di tratti incisi, mentre la sinistra poggia sul ventre. Al momento della scoperta tracce di colore rosso erano visibili sulla testa, sui seni e sul ventre. Si tratta chiaramente di un simbolo di fertilità, come tutto porta a credere: l'ocra rossa, il corno — un corno pieno di sangue è un simbolo di fertilità — e i caratteri stilistici della figura femminile con esagerazione dei seni e del ventre.

Non lontano venne alla luce un altro blocco, una lastra calcarea con la "Venere con testa quadrettata", una stilizzazione della capigliatura. Anche in questo caso mancano i tratti del volto, i seni sono voluminosi e pendenti, il ventre rigonfio, il foro ombelicale marcato e profondo e furono riscontrate tracce di ocra rossa. Con la sinistra la donna impugna un oggetto non identificabile.

Il blocco con la "Venere di Berlino" fu trafugato da un soprintendente agli scavi alle dipendenze del dr. Lalanne e venduto ai musei di Berlino, dove è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale. Ne rimangono i

calchi. Questa figura femminile ha il braccio destro disteso orizzontalmente, mentre con la sinistra impugna un oggetto ricurvo che sembra un corno. Un altro piccolo blocco raffigura due personaggi contrapposti incisi ed è stato interpretato in diverse maniere: scena di accoppiamento, scena di parto oppure riutilizzo di un primo abbozzo. Quest'ultima è l'interpretazione di P. Graziosi e A. Leroi-Gourhan.

Su alcuni blocchi sono incise figure di vulve oppure in un caso quella di un fallo. Due piccoli blocchi recano la figura di una testa di cavallo incisa, un altro la figura di una cerva.

La Venere di Laussel mostra strettissime analogie formali con le coeve statuette femminili a tutto tondo che rappresentano l'aspetto più significativo della produzione artistica mobiliare del medio e tardo gravettiano e ci conduce, quindi, a trattare il tema della figura femminile nell'arte paleolitica.

5.1 Le statuette femminili

Delle diverse centinaia di raffigurazioni femminili, intorno a 650, quasi 190 sono statuette a tutto tondo o figurine schematiche piatte. Le statuette e figurine femminili non rappresentano un fenomeno limitato all'area franco-cantabrica, al contrario sono ampiamente diffuse in Europa, dalla Francia sud-occidentale fino all'Italia, dall'Europa centrale all'Ucraina e alla Russia meridionale, e il fenomeno si estende fino alla Siberia. Il maggior numero di statuette è stato rinvenuto nella Russia meridionale e nell'Ucraina (almeno 62), una quarantina provengono dalla Germania e dall'Austria, una ventina dalla Moravia e Slovacchia, seguono per consistenza il gruppo siberiano (31), la Francia con 19, diciassette delle quali in Dordogna e nei Pirenei, e infine l'Italia con 16, undici delle quali dalle grotte dei Balzi Rossi, a pochi metri dal confine con la Francia.

Le statuette femminili potevano essere fabbricate con diversi materiali: calcite, steatite, calcare tenero, giasietto, corno di renna, ma la maggior parte sono in avorio di mammoth ed alcune della Moravia, da Dolni Vestonice, in un impasto di polvere d'osso e di argilla. Le dimensioni variano da pochi cm a un massimo di 22-23 cm (Savignano h 22,5 cm; Willendorf 2 h 23 cm)², con l'eccezione di una statuetta in calcare da Kostienki I, che pur priva della testa e della parte inferiore delle gambe misura ben 47 cm di altezza³.

²Sulle statuette femminili e le raffigurazioni femminili nell'arte paleolitica cfr. A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 64-66; ID., *Observations technologiques sur le rythme statuaire*, in *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, a c. di J. Pouillon e P. Maranda, L'Aja 1970, pp. 658-676; H. DELPORTE, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris 1979, 1993².

³R. WHITE 2003, fig. 108.

Queste statuette sono note in letteratura con diversi nomi: Veneri paleolitiche, Veneri obese, Veneri steatopigie, Veneri aurignaciane. Quest'ultima denominazione, che si deve all'abate Breuil, è impropria dal punto di vista cronologico, poiché nessuna statuette femminile del tipo comunemente definito "Venere" è databile ad epoca così antica⁴. Quasi la metà delle statuette appartiene al tipo obeso, confrontabile stilisticamente con i bassorilievi di Laussel, e sulla base di alcuni ritrovamenti in contesti ben datati, come ad es. Tursac, Willendorf, Dolni Vestonice e i siti della Russia meridionale, possiamo attribuirle al Gravettiano, per lo più recente. A sé stante è il gruppo siberiano, che dal punto di vista cronologico è, comunque, coevo alle statuette gravettiane. Circa il 30% delle statuette e figurine femminili proviene da contesti di età maddaleniana. Le statuette femminile gravettiane e maddaleniane presentano marcate differenze dal punto di vista stilistico, e la stessa differenza si riscontra nelle raffigurazioni femminili gravettiane e maddaleniane dell'arte parietale.

Le statuette di età gravettiana rappresentano la figura femminile nuda in posizione stante, a parte qualche eccezione come Tursac e Sireuil, ma non avendo piani di appoggio e terminando in maniera piuttosto appuntita non potevano stare ritte, dovevano quindi essere inserite in un supporto.

Per definire lo stile delle statuette femminili gravettiane André Leroi-Gourhan ha utilizzato i concetti di inquadratura e di ritmo isometrico. Il primo corrisponde alla forma geometrica determinata dall'asse verticale di simmetria e dal diametro trasversale massimo, ad es. inquadratura triangolare, rettangolare, a losanga. Il secondo consiste nella ripetizione costante di intervalli di eguale lunghezza, che caratterizzano le proporzioni della figura e ne sottolineano alcuni aspetti anatomici salienti. La forma delle statuette gravettiane si inquadra in una losanga più o meno allungata, con l'asse maggiore verticale e quello minore orizzontale. Mentre il primo costituisce un asse di simmetria bilaterale, il secondo divide la figura in due parti di eguale altezza, ma che non corrispondono alla realtà anatomica. Infatti, l'asse orizzontale costituisce il diametro di un cerchio che comprende seni, ventre, anche e natiche e su cui si imposta tutta la figura. Dal cerchio si dipartono due triangoli speculari, che comprendono il petto e la testa da una parte, e le cosce e le gambe dall'altra. La parte centrale del corpo compresa entro il cerchio è sproporzionatamente grande rispetto alle due estremità superiore e inferiore, con una accentuata esagerazione di seni, ventre, anche e natiche, mentre testa e gambe sono quasi del tutto trascurate e trattate sommaria-

⁴Bisogna ricordare che Breuil definiva come Aurignaciano inferiore il Chatelperroniano, come Aurignaciano medio l'Aurignaciano tipico e come Aurignaciano superiore il Gravettiano.

mente. Quindi, l'immagine femminile delle statuette gravettiane si allontana in maniera sensibile dalla realtà naturale, essendovi una ipertrofia della regione del bacino, una atrofia con riduzione della larghezza e del volume della testa, del torace, delle gambe e dei piedi. L'asse orizzontale che divide in due parti eguali la losanga che inquadra la figura passa all'altezza dell'ombelico o sopra l'ombelico, mentre nel corpo umano la metà altezza si colloca a livello del pube, criterio che è seguito dal canone della scultura classica. Oltre all'aspetto dell'inquadratura, A. Leroi-Gourhan ha sottolineato, nell'analisi dello stile delle statuette gravettiane, anche il ritmo isometrico, che deriva dalla ripetizione di intervalli costanti, di eguale misura, e che ha la funzione di sottolineare i passaggi anatomici salienti, ad es. petto, testa, cosce, gambe, e nello stesso tempo di conferire armonia alla figura.

Gli organi connessi alla riproduzione e al nutrimento dei piccoli sono resi con relativa precisione, al di là della loro voluta deformazione nel senso della ipertrofia. Al contrario, i tratti distintivi del volto non sono raffigurati. La testa ha una forma o sferoidale oppure appuntita e solo in qualche caso vi è la notazione dei capelli. Anche i piedi non sono mai evidenziati e le gambe terminano a punta o arrotondate. Poche le eccezioni: le statuette di Kostienki ed Avdevo. Le braccia a volte mancano del tutto, a volte sono atrofizzate, esili e sottili, appoggiate sugli enormi seni o conserte sul grembo. Fanno eccezione le statuette di Malta in Siberia, con le braccia diritte lungo i fianchi. Un'altra particolarità delle statuette di Malta, che condividono con quelle di Buret, sempre del gruppo siberiano, è la presenza di un abito indicato da una serie di tacche e di un cappuccio. Come abbiamo già detto, il gruppo siberiano non rientra nello schema a losanga della "Venere" obesa.

Le statuette che meglio si conformano allo stereotipo gravettiano esemplificato dal bassorilievo di Laussel sono alcuni esemplari della grotta del Papa di Brassempouy, quella di Lespugue, gran parte di quelle dei Balzi Rossi, quelle di Savignano, di Willendorf, di Dolni Vestonice, di Kostienki I, Avdevo e Khotylevo. In queste statuette coesistono elementi naturalistici, sia pure senza rispettare le proporzioni reali, ed elementi schematici e quasi astratti. I primi si riferiscono alla fecondità della donna (seno, ventre, pube), i secondi a tutte le altre parti del corpo: ciò che non è in relazione con la sfera della riproduzione è omesso o trattato in maniera sommaria.

È evidente il contrasto tra le figure femminili e quelle animali, queste ultime sempre realistiche o comunque tendenzialmente naturalistiche. Tuttavia, come vedremo fra poco, vi sono alcune teste, maschili e femminili, e un corpo femminile che si allontanano decisamente dalle convenzioni delle "Veneri" gravettiane.

Non tutte le statuette si conformano allo stereotipo gravettiano. Quelle di Sireuil e di Tursac, in Dordogna, si differenziano, almeno in parte dal modulo

stilistico precedentemente descritto. Ritrovate a pochi chilometri di distanza, la prima è priva di contesto, mentre la seconda è stata rinvenuta nel corso degli scavi condotti a l'abri du Facteur. Entrambe ricavate da un ciottolo di calcite traslucida, misurano rispettivamente 9 e 8 cm di altezza, ma quella di Sireuil è spezzata ed è priva della testa, quindi la sua altezza originaria era maggiore: si intravede sulle spalle la parte terminale della capigliatura, inoltre sono delineati i seni e le braccia. La statuette di Tursac, invece, ha il tronco ridotto a un'appendice di forma conica senza alcuna notazione di testa, seni e braccia. La caratteristica che accomuna le due statuette è la forte ripiegatura all'indietro delle gambe e la forte steatopigia. Sembra trattarsi di donne in atto di partorire e questa interpretazione è rafforzata dal fatto che nella statuette di Tursac il ventre è molto abbassato e fra le gambe vi è un peduncolo conico che potrebbe rappresentare il bambino che sta nascendo. Un'altra statuette abbastanza simile è quella italiana dai dintorni del lago Trasimeno.

Per quanto quasi tutte le statuette gravettiane siano accomunate dal modulo stilistico definito da Leroi-Gourhan, esistono differenze regionali, a volte anche abbastanza marcate. Le statuette occidentali hanno la testa di forma ovoide o conica senza alcuna notazione di carattere anatomico, o relativa alla capigliatura: cfr. le statuette dei Balzi Rossi, di Montpazier, di Savignano. Soltanto sulla statuette di Lespugue i capelli sono indicati da alcune linee incise parallele. Inoltre, quando sono presenti, le braccia appoggiano sui voluminosi seni: cfr. Lespugue. Le statuette del gruppo russo, da Kostienki, Avdevo e Gagarino, hanno la testa più globosa e in genere ben distinta dal corpo con delineazione del collo e in qualche caso anche delle spalle. La capigliatura a volte è indicata da trattini incisi, che possono arrivare a coprire anche il volto, in qualche caso sono indicati elementi di ornamento. Per quanto presentino l'ipertrofia dei seni, del ventre e delle natiche, le rimanenti parti del corpo appaiono più curate rispetto alle statuette occidentali. Inoltre, le braccia, quando sono presenti, scendono ai lati del seno o arrivano a congiungersi sul ventre.

La notissima statuette di Willendorf, in Austria, presenta caratteristiche intermedie tra i due gruppi: la testa è sferoidale e la capigliatura, resa da piccole protuberanze disposte in file orizzontali e parallele, arriva a coprire quasi tutto il volto, ma le braccia sono appoggiate sui seni voluminosi.

Il gruppo delle statuette siberiane, provenienti dai siti paleolitici di Malta e di Bouret, nella valle dell'Angara, un centinaio di chilometri a nord-ovest di Irkutsk e del lago Bajkal, mostra caratteristiche ben differenti dalle altre statuette europee. Innanzitutto, manca l'ipertrofia dei seni e del ventre, i seni sono semplicemente indicati con linee incise sul petto, il ventre è piatto e la larghezza del bacino non è maggiore di quella del petto. Sul corpo è

evidenziato il triangolo pubico. Il volto in qualche caso appare aniconico, privo di indicazioni, ma in più di metà delle statuette sono delineati il naso e gli occhi ed è sempre raffigurata la capigliatura o un cappuccio. A volte l'abito è indicato su tutto il corpo. Caratteristica è la parte inferiore relativa alle gambe, che terminano a punta e appaiono poco delineate, a volte poco sopra la punta vi è un foro passante.

Le statuette del tipo obeso, che s'inquadra in una losanga, con accentuazione della volumetria dei seni e del bacino e le altre caratteristiche precedentemente descritte, quando vi siano dati di scavo attendibili, si collocano cronologicamente nel corso del Gravettiano recente, a parte poche eccezioni. Ricordiamo alcuni siti per i quali si dispone di datazioni radiocarboniche:

- Weinberg in Baviera, 29.410 ± 470 , 28.265 ± 325 BP;
- Dolni Vestonice I, in Moravia, tra 27.000 e 23.650 ± 170 BP;
- Pavlov, in Moravia, 26.630 ± 250 , 24.730 ± 250 , 22.900 ± 800 BP;
- Willendorf II, strato 9, posteriore a 25.800 ± 500 BP;
- Tursac, abri du Facteur, strati 10–11, 23.200 BP;
- Moravany-Lopata, in Slovacchia, 22.860 ± 400 BP;
- Avdevo, in Ucraina, 22.400 ± 500 BP;
- Kostienki 1, in Ucraina, 24.100 ± 500 , 23.000 ± 400 , 21.300 ± 400 BP;
- Gagarino, in Ucraina, 21.800 ± 300 BP.

Anche la datazione del gruppo siberiano è simile:

- Mal'ta, presso Irkutsk in Siberia, 23.000 ± 500 BP.

Nell'ambito delle statuette di età gravettiana vi sono anche esempi che si allontanano dallo stereotipo della donna obesa e dai moduli stilistici precedentemente definiti. Dalla grotta del Papa a Brassempouy provengono sei frammenti di statuette e tre abbozzi, di cui uno frammentario. Tre frammenti appartengono certamente a statuette del tipo obeso, mentre altri tre frammenti non mostrano alcuna ipertrofia della regione del ventre. Un altro frammento è una testa alta 3,6 cm, la celebre *tête à la capuche*. Incisioni verticali piuttosto profonde ed altre orizzontali formano un reticolato che corrisponde alla capigliatura, ma gli aspetti più sorprendenti sono la delimitazione dei tratti del volto, fatto del tutto eccezionale nell'arte paleolitica, e di un lungo collo. Si tratta certamente di una figura femminile, a favore di

questa interpretazione depongono la capigliatura, le stesse fattezze del volto, il lungo collo. Anche da Dolni Vestonice in Moravia proviene una testa di avorio, alta 4,6 cm. Il volto ha una forma ovale, gli occhi sono nettamente delineati e così pure il naso e la bocca. Non è possibile, tuttavia, stabilire se sia pertinente a una figura maschile o femminile.

Una statuette femminile di tipo naturalistico è stata scoperta in un contesto pavloviano⁵ a Ostrava-Petrkovice, nel nord della Moravia. Alta appena 4,6 cm, è priva della testa, delle braccia e delle gambe e completa poteva raggiungere le dimensioni di 7-8 cm. È stata modellata in ematite, il corpo è quello di una giovane donna, la vita è sottile, le varie parti sono ben proporzionate e non si riscontra nessuna delle deformazioni e ipertrofie tipiche delle statuette gravettiane.

Le immagini femminili dell'arte parietale di età tardo gravettiana si riducono a pochi esempi: Pech-Merle e Cussac. A Pech-Merle il soffitto della grotta presenta un groviglio di tracciati digitali, in mezzo ai quali si possono riconoscere tre figure femminili e tre figure di mammoth. Le figure femminili mostrano seni penduli, natiche molto sporgenti e gambe terminanti a punta, un'appendice triangolare dietro il capo probabilmente indica la capigliatura, mentre il volto non è caratterizzato da alcun particolare. Queste immagini si confrontano bene con una figura femminile incisa della grotta recentemente scoperta di Cussac, di età tardo gravettiana. Sempre a Pech-Merle vi è un pannello con la figura di un mammoth e un gruppo di otto silhouettes femminili che ricordano il profilo del dorso di un bisonte, motivo per cui sono state denominate *les femmes-bisons*. La loro datazione rimane problematica.

Dopo gli inizi del Solutreano le statuette femminili sembrano scomparire per un lasso di tempo considerevole. Soltanto nel tardiglaciale troviamo nuovamente figurine femminili in contesti di abitato, ma di uno stile interamente nuovo, non più di aspetto fortemente adiposo, bensì caratterizzato da un processo di estrema schematizzazione, in cui la testa scompare del tutto e il corpo tende a divenire un profilo ritagliato visto di profilo. Gli esempi più antichi sono conosciuti a Mézine in Ucraina e mantengono ancora una certa volumetria. Il contesto (Méziniano, una forma locale di Epi-gravettiano) si data verso gli inizi del tardiglaciale (15.245 ± 1080 , 14.320 ± 270 BP). Nel Maddaleniano medio e superiore in molti siti dell'Europa centrale compaiono figurine femminili schematiche di piccole dimensioni, in avorio, osso, corno di renna, giasietto, calcare, caratterizzate da assenza di testa, una sporgenza prominente di forma più o meno triangolare corrispondente alle natiche e a volte anche dalla raffigurazione dei seni. Questo tipo di figurina femminile mantiene solo un ricordo dell'ipertrofia delle statuette gravettiane, si riduce

⁵Il Pavloviano è una facies del Gravettiano orientale, diffusa in Moravia.

a riprodurre solo l'asse del corpo con un'unica sporgenza prominente, a volte due quando sono presenti i seni, e le estremità superiore e inferiore appuntite. Le figurine più note di questo genere sono quella d'avorio di Pekarna in Moravia (12.940 ± 250 BP), quelle in giasietto di Petersfeld ($13.000 - 12.650$ BP), e di avorio, corno e osso di Gönnersdorf (12.600 BP), i due esemplari in avorio di Ölknitz in Turingia (11.650 BP) e le tre in corno, osso e avorio da Nebra nella Sassonia-Anhalt, sito attribuito al Dryas II ($12.500 - 12.000$ BP).

Lo stesso tipo di profilo è tracciato a incisione su molte placchette di calcare scoperte nel sito di Gönnersdorf, sulla destra del Reno a nord di Coblenza, su una placchetta di pietra calcarea dal livello maddaleniano di Hohlenstein presso Stadel in Baviera ($13.500 - 13.100$ BP) ed è presente anche nell'arte mobiliare e parietale dell'area franco-cantabrica. Per l'arte mobiliare ricordiamo le lastre e le placchette calcaree di Le Saut du Perron, de La Gare de Couze, di Fontalès, dell'abri Murat, provenienti da contesti del Maddaleniano, e per l'arte parietale le figure incise di Les Combarelles, della grotta Carriot (Lot), di Comarque, e quelle incise su due grandi blocchi di calcare di La Roche a Lalinde. L'orizzonte cronologico dei ritrovamenti dell'Europa centrale e di quelli della Francia appare lo stesso. A Gönnersdorf, oltre a undici piccole figurine, sono state ritrovate anche circa 500 placchette di schisto, che recano figure incise sia femminili che di animali (mammuth, cavallo, rinoceronte, bovidi, volpe). Le figure femminili stilizzate sono circa 400, con una decina di varianti, che si rifanno comunque allo stesso stilema di base. Secondo lo scavatore, Gerhard Bosinski, sarebbero la raffigurazione di danzatrici.

Leroi-Gourhan ha richiamato la somiglianza di questo stilema con i segni claviformi presenti nell'arte parietale dello stile IV nei Pirenei e nella Spagna settentrionale, nonché in due casi a Lascaux.

Intorno al significato delle statuette e figurine femminili sono state espresse opinioni contrastanti. Innanzitutto, che cosa rappresentano? Razze steatopigie? Un ideale femminile paleolitico che esagera gli attributi sessuali? Donne mature obese? Donne gravide? Idoli oggetti di un culto della fertilità e della procreazione?

In relazione alla prima ipotesi — razze steatopigie — , è necessario fare alcune precisazioni sulla morfologia dell'obesità. La steatopigia consiste in un eccesso di grasso sulle natiche, per cui le natiche e il ventre sono molto sporgenti, ed è una caratteristica della razza khoisan (Ottentotti e Boscimani). Questa forma di ipertrofia è visibile di profilo e si può constatare in alcune statuette paleolitiche, ad es. in quella di Savignano. Molte altre statuette, però, mostrano un altro tipo di obesità, la platipigia, cioè l'accumulo di grasso sulle anche, per cui in veduta frontale la zona del bacino appare molto

sporgente lateralmente: è questo il caso, ad es., delle statuette di Lespugue, Willendorf, Dolni Vestonice, Kostienki, Gagarino e dello stesso bassorilievo di Laussel. Non è possibile, quindi, ricondurre le statuette femminili alla rappresentazione realistica di una caratteristica razziale delle popolazioni del Paleolitico superiore europeo. Come ha scritto Leroi-Gourhan, ricercare l'immagine della donna paleolitica a partire dalle statuette, sarebbe come voler fare l'antropologia delle donne francesi del giorno d'oggi partendo dalle opere di Picasso o di Bernard Buffet. L'ipotesi formulata da Moritz Hoernes e da Joseph Déchelette, che le statuette rappresentino un ideale primitivo di bellezza, presuppone che esse siano espressione di un'attività artistica fine a se stessa, ma il fenomeno dell'arte per l'arte in età paleolitica non è dimostrabile. La presenza di tracce di colore rosso a Laussel e a Willendorf riconduce queste statuette alla sfera del rituale magico o di qualsiasi altra forma di attività magico-religiosa. L'idea che fossero in relazione a un culto della fertilità o come idoli o come amuleti appare di gran lunga la più probabile ed è anche quella maggiormente condivisa dagli studiosi (Piette, Breuil, Begouën, Maringer).

Indispensabile per una comprensione del significato e della funzione delle statuette femminili paleolitiche è l'analisi dei contesti a cui erano associate. Sfortunatamente poche statuette sono state rinvenute nel corso di scavi scientificamente condotti. A Tursac la statuetta è stata scoperta presso la parete di fondo del riparo accanto alle ossa dell'avambraccio di una zampa di bisonte, in una zona in cui i resti culturali si rarefacevano. Anche la statuetta di Lespugue è stata rinvenuta in una zona periferica dell'abitato in grotta. Interessanti dati circa la deposizione rituale delle statuette femminili provengono dai siti di Kostienki 1 e Gagarino nella Russia meridionale e di Avdevo in Ucraina. A Kostienki 1 una grande area di forma più o meno ovale, lunga 36 e larga 16 m, presentava al centro lungo l'asse maggiore nove focolari a distanza di due metri l'uno dall'altro. Lungo il margine dell'area vi erano alcune strutture semi-interrate, le cui pareti e la copertura erano sostenute da zanne e ossa di mammoth. Nello spazio tra i focolari e il margine dell'area si trovavano numerosi pozzetti e piccole fosse, molti dei quali contenevano oggetti di arte mobiliare, tra cui una testa di leone e una figurina di mammoth, ornamenti, placchette di pietra con incisioni di vulve e le statuette femminili. Quelle più complete sono state trovate in pozzetti vicini alle abitazioni lungo la periferia dell'area. In alcuni casi i pozzetti contenenti le statuette erano stati riempiti con una miscela di limo e ocre rossa e chiusi da una scapola di mammoth. Analoghe osservazioni sono state fatte a Gagarino e ad Avdevo, a conferma del fatto che le statuette erano fabbricate, utilizzate, spezzate e seppellite nel corso di una serie di azioni rituali. A Dolni Vestonice II una capanna scavata nel 1951, periferica rispet-

to al resto dell'abitato, è stata soprannominata la capanna dello sciamano per le sue caratteristiche e per i materiali rinvenuti al suo interno. Al centro della struttura vi era un forno, che conteneva ancora migliaia di frammenti di argilla cotta e frammenti di figurine antropomorfe e animali. Nel Pavloviano della Moravia molte statuette femminili erano fabbricate con un impasto di argilla e polvere di osso. Nel 1978 a 40 m di distanza dalla capanna dello sciamano è stato scoperto un altro forno circondato da una struttura di argilla a ferro di cavallo, che conteneva frammenti di figurine antropomorfe e zoomorfe di argilla.

5.2 Le immagini maschili

Le immagini maschili nell'arte paleolitica sono senza dubbio in numero minore rispetto a quelle femminili. Inoltre, appaiono molto eterogenee dal punto di vista stilistico e non sono riconducibili a due o tre stereotipi come è il caso delle figure femminili⁶.

Una tomba del Gravettiano antico, scoperta nel 1891 nel corso di lavori per infrastrutture urbane a Brno in Moravia, aveva tra il suo corredo una statuette d'avorio composta da elementi separati uniti mediante perni. Trattandosi di una scoperta fortuita, la statuette è incompleta, rimangono solo tre elementi: la testa, il braccio sinistro e il tronco, frammentario. Si tratta certamente di un personaggio maschile, poiché è raffigurato chiaramente il pene. I capezzoli e l'ombelico sono a rilievo. Del volto sono delineati gli occhi, il naso, il mento. La tomba era di un individuo adulto di sesso maschile, affetto da una forma grave di periostite alle braccia e alle gambe. Vicino al cranio vi erano 600 *dentalium* spalmate con ocre rossa, che probabilmente erano cucite a un copricapo. Nella tomba sono stati rinvenuti anche due anelli di arenaria, 14 dischi di osso, avorio e calcare, alcuni con tacche lungo il bordo, una zanna e una scapola di mammoth e numerose costole di rinoceronte lunghe un metro. È probabile che si tratti della tomba di uno sciamano⁷.

Una piccola testa d'avorio rinvenuta in un campo nei pressi di Dolni Vestonice alla fine del XIX secolo e poi conservata da una famiglia ceca emigrata in Australia costituisce il più antico ritratto umano di carattere realistico. Tutti i tratti fisionomici del volto sono stati accuratamente raffigurati: sopracciglia, occhi, naso, labbra, zigomi, mento, la capigliatura sembra scendere fino alle spalle, ma la statuette è spezzata alla base del collo. Tutte le

⁶Il tema delle immagini maschili nell'arte paleolitica è stato oggetto di una recente trattazione da parte di J.-P. DUHARD 1996, a cui rimandiamo per la bibliografia quando non diversamente specificato.

⁷J.K. KOZLOWSKI 1992, p. 56, fig. 50, 51, 54; R. WHITE 2003, p. 136 e fig. 107.

analisi scientifiche fatte eseguire da Alexander Marshack depongono a favore dell'autenticità del pezzo, che è privo di contesto, ma può essere attribuito al Pavloviano o Gravettiano orientale⁸.

Uno dei blocchi del riparo Laussel reca incisa la figura di un uomo soprannominato "il cacciatore". A causa delle fratture mancano la testa e i piedi. La figura è di complessione slanciata, reca alla vita una sorta di cintura e probabilmente impugnava un propulsore. Anche su questo blocco vi erano ancora tracce di colore rosso. Un altro blocco mostra la figura di un uomo con evidenziazione del fallo.

Sicuramente maschile è la figura umana della scena del pozzo di Lascaux, dal momento che presenta il fallo eretto.

L'arte parietale di età maddaleniana annovera alcune figure di esseri che sono per metà animali e per metà uomini. Si pensa che siano "stregoni" che indossano pelli animali. Lo stregone della grotta di Gabillou è una figura eseguita a incisione e viene datata allo stile III (Maddaleniano antico), mentre lo stregone della grotta dei Trois Frères è in parte dipinto e in parte inciso e viene datato allo stile IV antico. Entrambe queste figure si trovano nella parte più profonda della grotta.

Il maggior numero di figure maschili è documentato nell'arte mobiliare del Maddaleniano medio e superiore. La grotta de La Marche ha restituito molte placchette su cui sono tracciate a incisione figure interpretabili come maschili per la presenza di barba e a volte di baffi e per la fisionomia complessiva del volto. Su una placchetta è disegnata probabilmente una scena di accoppiamento.

Su un corno di renna di Laugerie Basse è raffigurato un uomo dietro a un *Bos primigenius*, mentre su una rondella d'osso del Mas d'Azil, purtroppo spezzata in due, si conserva la figura di un uomo che fronteggia un orso, del quale sopravvive solo una zampa anteriore.

⁸A. MARSHACK , An Ice Age Ancestor?, in *National Geographic* , vol. 174, No. 4, October 1988, pp. 478-481.

CAPITOLO 6

Lo stile IV o classico

Lo stile IV o Classico, secondo la denominazione di A. Leroi-Gourhan, segna l'apogeo dell'arte paleolitica sia per quanto riguarda l'arte parietale sia per quanto riguarda quella mobiliare. A questo stile, sviluppatosi per circa 4000 anni tra 15.000 e 11.000 BP, un arco di tempo paragonabile per durata all'intero ciclo della civiltà egizia, appartengono all'incirca i $\frac{3}{4}$ di tutte le opere d'arte parietale e mobiliare del Paleolitico superiore. Fu certamente un periodo di grande creatività e fioritura artistica.

L'arte dello stile classico fiorisce durante il Maddaleniano medio e superiore, nel corso del tardiglaciale, caratterizzato da un progressivo arretramento del fronte glaciale scandinavo e dalla contemporanea riduzione dei ghiacciai alpini, anche se interstadiali temperati (Pre-Bölling, Bölling, Alleröd) si alternano a fasi di ritorno a condizioni di clima freddo (Dryas I e Dryas II). Le mutate condizioni climatiche favorirono l'espansione dell'occupazione umana verso il bassopiano francese e germanico e verso le aree montane, per cui si conoscono numerose opere d'arte mobiliare anche in regioni settentrionali e in quelle prossime all'area alpina.

La caratteristica fondamentale dello stile classico è il naturalismo nella resa della figura animale, le cui proporzioni e i cui dettagli sono anatomicamente esatti e riprodotti con precisione e fedeltà, con una prospettiva otticamente corretta e un senso del movimento del tutto realistico. Spesso le figure sono animate da grande vitalità. Leroi-Gourhan ha definito questo stile come *figurativismo analitico a elementi concatenati*, poiché il tracciato delle figure è continuo e i punti di passaggio da una parte all'altra della figura non segnano più una sorta di cesura, come nell'arte delle epoche precedenti, bensì tutte le parti che formano la figura sono fuse naturalmente una nell'altra.

Le pitture possono essere a linea di contorno nera con spazio interno vuoto

oppure a campitura policroma con uso di colori diversi e di diversa intensità di tono per le varie parti del corpo, mezzi con cui l'artista paleolitico era in grado di realizzare effetti di luce e di ombra. Si tratta di nuovi procedimenti tecnici che caratterizzano lo stile IV, le figure vengono riempite non più soltanto a tinta piatta, ma anche con la resa dello sfumato.

Leroi-Gourhan ha distinto nello stile IV due fasi, una più antica, corrispondente al Maddaleniano medio (stile IV a) ed una più recente, corrispondente al Maddaleniano superiore (stile IV b).

Nello stile IV-a la figura diventa pienamente realistica, le proporzioni degli animali sono esatte, abbondano i dettagli anatomici, codificati secondo le singole specie, è molto curata la resa precisa dei contorni del corpo, riempito spesso di linee incise e di spruzzi di colore per rendere l'idea del pelame. Vi sono ancora, tuttavia, le tracce dello stile precedente, come la serie di tratteggi sulla testa, la linea sinuosa dorsale o quella a M appiattito per distinguere il colore del ventre, anche una certa ipertrofia dei corpi, ma soprattutto le figure animali producono l'impressione di essere quasi sospese a mezz'aria, poiché gli arti sono perfettamente perpendicolari all'ideale piano orizzontale su cui poggiano, i cd. *aplombs*. È questo il movimento "congelato", tipico dello stile IV-a. In questa fase vi è uno sviluppo spettacolare dell'arte mobiliare: bastoni perforati, propulsori, zagaglie, placchette, rondelle, statuette umane e animali.

Nello stile IV-b le linee di contorno si fanno più fluide e meno dettagliate, scompaiono del tutto i dettagli convenzionali, le figure acquistano maggiore dinamicità, maggior senso del movimento. Lo stile diventa più realistico, quasi fotografico, gli animali sono riprodotti con una straordinaria fedeltà anatomica: è il cd. realismo fotografico, in cui lo schema di costruzione della figura è mascherato, perché si tende soprattutto a rappresentare il movimento e la vitalità dell'animale. L'arte mobiliare rispecchia il dinamismo dello stile IV-b, ma diminuisce in quantità rispetto alla fase precedente, soprattutto per quanto riguarda la scultura. Conosce una grande diffusione il tema della renna sulle placchette incise, su ciottoli e su strumenti. Le figure femminili iperstilizzate sono tipiche di questa fase, mentre nell'ambito dei segni diventano frequenti quelli ovali, fusiformi e a losanga.

Secondo Leroi-Gourhan con lo stile IV-b le grotte con arte parietale diminuiscono fortemente, si ritorna a istoriare le parti più vicine all'entrata e si registra l'abbandono dei santuari profondi. Il progressivo abbandono dei santuari profondi si accompagna alla comparsa di santuari che utilizzano non più l'arte parietale, ma le placchette con figure incise.

Gli studi successivi hanno messo in evidenza come la suddivisione dello

stile IV in una fase antica e una recente sia per molti aspetti problematica¹. La grotta di Sainte-Eulalie, nel Lot, con arte parietale nei pressi dell'entrata e con caratteri stilistici paragonabili a Teyjat, non può essere datata al Maddaleniano superiore, come ha ritenuto Leroi-Gourhan, poiché gli strati del Maddaleniano VI ricoprivano le incisioni parietali e M. Lorblanchet, mettendo in relazione l'altezza delle incisioni lungo la parete e le quote delle superfici dei livelli di occupazione, ha potuto dimostrare che molto probabilmente le incisioni sono state eseguite dagli uomini del Maddaleniano III. Al contrario, la grotta di Espèche, nei Pirenei, con arte parietale nelle parti profonde, inizialmente datata al Maddaleniano medio e allo stile IV-a, alla luce delle date radiocarboniche ottenute deve essere collocata in epoca più recente, al Maddaleniano superiore e quindi al periodo dello stile IV-b secondo Leroi-Gourhan. Le datazioni dirette di alcune pitture di Niaux, una delle grotte tipiche dello stile IV-a, hanno mostrato che Niaux è nel complesso più recente delle pitture policrome di Altamira e si colloca in parte verso la fine del Maddaleniano medio e in parte al limite tra Maddaleniano medio e superiore.

Anche per quanto riguarda l'arte mobiliare, sono state rilevate diverse incongruenze. Vi sono esempi di arte mobiliare con figure dello stile IV-a in contesti databili al Maddaleniano superiore, ad es. a Ekain una placchetta con una figura di cavallo di stile IV-a proveniente da un livello datato 12.050 ± 190 BP, oppure opere d'arte mobiliare con caratteristiche dello stile IV-b, che provengono da livelli del Maddaleniano medio, come ad es. un ciottolo con figure incise di orso e di uro da Gazel nell'Aude. A Gazel nello strato 7, alla base del deposito archeologico della sala centrale nella galleria superiore della grotta, sono state rinvenute diverse opere d'arte mobiliare: profili ritagliati a forma di testa di cavallo e figure di cavalli, orso, stambecchi e uro incise su osso o su ciottoli. Il livello 7 appartiene al Maddaleniano medio iniziale ed è stato datato 15.070 ± 270 BP. L'analisi dei carboni indica una fase climatica molto fredda, il Dryas I. Lo stile delle figure dell'arte mobiliare è strettamente confrontabile con quello dell'arte parietale della caverna, che quindi va attribuita allo stile IV-a, mentre Leroi-Gourhan aveva proposto, sia pure con molta cautela, un'attribuzione al Maddaleniano V. Inoltre, bisogna tenere presente il pessimo stato di conservazione dell'arte parietale di Gazel — circostanza che non facilita un preciso inquadramento stilistico e cronologico — e la sua pertinenza alla provincia mediterranea e non all'area franco-cantabrica.

La grotta di Labastide (Hautes-Pyrénées) ha un'arte parietale inquadra-

¹Cfr. a questo proposito J. CLOTTES, *L'art parietal du Magdalenien récent*, in *Almansor*, 7, 1989, pp. 37-94.

bile nello stile IV-a, a parte qualche figura incisa di bisonte che secondo Leroi-Gourhan potrebbe essere più recente. In questa grotta furono rinvenute numerose placchette con figure animali incise, a volte raggruppate insieme, e un gruppo di 19 profili ritagliati, a forma di stambecco, tranne uno che è a forma di bisonte. Secondo Leroi-Gourhan lo stile delle placchette è IV-b, ma i resti delle frequentazioni umane quali focolari, industria litica e su osso, appartengono al Maddaleniano medio, come dimostra anche una data radiocarbonica: 14.260 ± 440 BP. Alcune placchette erano raggruppate intorno a un focolare e quindi sono da datare al Maddaleniano medio.

In conclusione, l'evoluzione dell'arte paleolitica dello stile IV appare più complessa di quanto prospettato, sia pure con molte cautele, da A. Leroi-Gourhan.

6.1 La caverna di Altamira

La grotta di Altamira², la cui scoperta ha dato inizio agli studi di arte parietale paleolitica, si trova presso Santillana del Mar, in provincia di Santander nella regione della Cantabria. La caverna si apre a 156 m s.l.m. sul versante settentrionale di una collina calcarea, con l'ingresso rivolto verso nord, ed attualmente dista circa 5 km dalla costa, ma durante l'ultima glaciazione, quando il livello degli oceani e dei mari era un centinaio di metri più basso di quello attuale, Altamira aveva di fronte a sé una pianura estesa circa 12–14 km.

La caverna si snoda per 270 m di lunghezza e può essere suddivisa in una decina di ambienti, che possono essere sale, larghi corridoi, strette gallerie. A 30 m dall'ingresso si apre sulla sinistra un ampio diverticolo, la celebre sala del Grande Soffitto Dipinto (I); la caverna prosegue verso nord e un largo corridoio (II) conduce a un'altra sala (III), in fondo alla quale si apre piegando poi bruscamente verso sinistra la Grande Galleria (IV), larga da 6 fino a 20 m ed alta da 2 fino a 12 m. Questa termina sulla sua sinistra in una fossa che si trova a un livello più basso, La Hoya (VI), e sulla sua destra piegando a gomito verso nord in una grande sala, che si è rivelata priva di arte parietale (VII-VIII). Al termine, sulla sinistra si apre una sala, al cui fondo vi è un pozzo (IX), mentre verso destra inizia una stretta galleria lunga una cinquantina di metri con andamento zig-zagante, denominata *Cola de Caballo* (X).

²Su Altamira si veda: H. BREUIL, H. OBERMAIER 1935; H. BREUIL 1952, pp. 51–73; P. GRAZIOSI 1956, pp. 191–195 e tavv. 113, 132 a, b, 233–250, 262, 266 a, 267; A. LEROI-GOURHAN 1965, pp. 270–272; M. BELTRAN 1998; L. FREEMAN, J. GONZÁLES ECHEGARAY 2001 ed ivi tutta la bibliografia precedente.

Gli scavi condotti nell'area dell'ingresso della caverna, prima da Marcelino de Sautuola, poi tra il 1902 e il 1906 da Hermilio Alcalde del Rio, quindi nel 1925–1926 da Hugo Obermaier e infine nel 1980–1981 da Joaquim Gonzáles Echegaray e Leslie G. Freeman, hanno portato alla luce una serie di livelli archeologici, che per l'abbondanza dei resti di fauna e di focolari dimostrano come questa parte della grotta fosse abitata.

La stratigrafia del deposito comprende dall'alto verso il basso:

- strati di crollo;
- un livello maddaleniano, riferibile al Maddaleniano inferiore cantabrico;
- uno strato di crollo;
- un livello solutreano di facies cantabrica;
- strati di crollo;
- un livello musteriano;
- strati sterili.

Il livello solutreano ha restituito punte a cran e punte a base concava, molti grattatoi, pochi bulini. Un osso degli scavi Obermaier è stato datato con il ^{14}C a $18540 \pm 320 \text{ BP}$ ³. La fauna comprende cervo, cavallo, bisonte, stambecco, orso, lupo, volpe, lince, renna e foca. La presenza della renna indica un clima di tipo freddo.

Dai livelli maddaleniani provengono zagaglie di osso, a sezione quadrata o semicircolare, decorate con segni tettiiformi e motivi geometrici; molti grattatoi, un buon numero di bulini, soprattutto diedri, pochi pezzi a dorso e qualche perforatore. Importante il ritrovamento, negli scavi di Alcalde del Rio, di scapole di cervo con raffigurazioni incise di teste di cerve, eseguite con la tecnica del tratto striato, simili a quelle rinvenute a el Castillo e confrontabili per la tecnica con alcune figure incise presenti nella caverna stessa di Altamira. Già attribuite alla parte alta dello strato solutreano, una recente datazione radiocarbonica (Gif A 90.057 $14480 \pm 250 \text{ BP}$) ha dimostrato la loro pertinenza all'età maddaleniana. I resti di fauna, in cui predominano il cervo, il cavallo e i bovini, indicano un clima di tipo temperato. Un osso dello scavo Obermaier è stato datato $15.500 \pm 700 \text{ BP}$, un carbone dello scavo Freeman $15910 \pm 230 \text{ BP}$, mentre un altro osso dello scavo Obermaier ha fornito una data più recente, 14.250 ± 260 , vicina a quella della scapola di cervo precedentemente ricordata.

³Nella penisola iberica il Solutreano è durato più a lungo che in Francia.

La grotta, quindi, è stata frequentata durante due periodi distinti, il Solutreano evoluto e il Maddaleniano antico e medio.

La sala del *Gran Techo*, lunga 18 e larga 9 m, è istoriata con oltre duecentotrenta tra pitture e graffiti.

Sulla parte destra, rispetto all'entrata della sala, che corrisponde al lato settentrionale del soffitto, vi sono le pitture più antiche, di colore rosso dal tono sbiadito, a linea di contorno o a tinta piena: una decina di cavalli, uno stambecco, un cervide, due mani positive e quattro mani negative, una quarantina di segni claviformi ed altri segni pettiniformi e rettangolari.

Figure animali a tracciato nero sono più recenti, poiché in alcuni casi si sovrappongono alle figure rosse: abbiamo cinque cavalli, tre bisonti, tre cervidi, due capridi e un bovide.

Sul grande soffitto vi sono anche figure graffite a tratto sottile, che comprendono otto antropomorfi, una settantina di segni a raggera, detti "comete", concentrati soprattutto nella parte sud-est del soffitto e interpretati dal Breuil come capanne di forma conica costruite con frasche e ramaglie, 18 cerva, 5 cervi, fra cui una splendida figura di cervo che bramisce, 5 capridi, 2 cavalli, 2 bovidi. L'ultima fase è rappresentata dalle figure policrome, che, a parte qualche eccezione, si addensano lungo il lato sinistro, cioè meridionale, del soffitto. I policromi comprendono 20 bisonti, 1 cerva, 1 cavallo, ma sicuramente associati ad essi sono due bisonti di piccole dimensioni e di colore nero e una testa di bovide di grandi dimensioni a tracciato nero.

La superficie del Grande Soffitto non è uniforme, ha un aspetto scabroso, con molte sporgenze naturali di forma mammellonare e proprio questi rilievi sono stati sfruttati dall'artista paleolitico per dare un maggiore senso di volumetria ad alcune figure di bisonti. Gli animali policromi sono quasi a grandezza naturale, con una lunghezza per lo più tra 1,4 e 1,8 m. La figura più grande è la cerbiatta, lunga 2,2 m. Il contorno delle figure policrome è stato delineato in nero, con un tratto sottile, in molti casi approfondito a incisione con un bulino. Eseguito lo schizzo, la figura veniva colorata e modellata principalmente con il colore rosso e secondariamente con colore bruno o nero. Quindi, veniva eseguita tutta una serie di dettagli a incisione, come l'occhio, le corna, le narici, gli zoccoli, il pelame.

Secondo Breuil le figure policrome non formano una composizione, ma ciascuna figura era a sé stante. Al contrario, secondo Max Raphael, A. Laming-Emperaire e A. Leroi-Gourhan i policromi costituiscono un insieme strutturato, ma diverso è il significato attribuito alla composizione: secondo Raphael bisonte e cerva sarebbero stati gli animali totemici di due clan in guerra, secondo Laming-Emperaire e Leroi-Gourhan cavallo e bisonte rappresenterebbero una coppia opposta e complementare, simbolo del principio rispettivamente maschile e femminile. Freeman e Gonzáles Echegaray ve-

dono nella composizione con gli animali policromi la raffigurazione di una mandria di bisonti che all'epoca della stagione degli amori si sta preparando all'accoppiamento. I due studiosi giungono a questa conclusione attraverso una accurata osservazione di ciascuna figura. I quattro bisonti accovacciati, tutti in posizione perpendicolare rispetto agli altri e con la testa verso nord, sarebbero bisonti che si rotolano al suolo e in un caso è possibile stabilire che si tratta di un esemplare femminile, poiché si riconosce la mammella. Un bisonte con la testa verso l'alto e la coda sollevata sta muggendo e sembra una femmina in calore. Un secondo bisonte, quello posto di fronte alla grande cerbiatta, sembra muggire con la testa nera spinta in avanti, la bocca semi-aperta, gli occhi roteanti, il dorso fortemente inarcato e il pelo della criniera irto. Quattro bisonti sono raffigurati al galoppo o al passo, mentre otto sono quelli in posizione stante, tutti con le zampe rigide rivolte verso sud. Al limite meridionale del gruppo vi è un grande e massiccio bisonte maschio, anziano, con una barba sporgente a punta. Nessun animale è colpito da segni del genere freccia o zagaglia. È, inoltre, possibile che gli antropomorfi graffiti con le mani alzate in segno di adorazione siano contemporanei della composizione policroma.

Diversi autori avevano già sottolineato come l'insieme delle figure policrome costituissero un'associazione che non trova riscontro in natura, poiché mentre bisonti, cavalli e cervi possono ritrovarsi nello stesso ambiente, non così i cinghiali. Freeman e Gonzales Echegaray hanno, però, dimostrato che le figure interpretate da Breuil come cinghiali sono in realtà bisonti.

Nel corridoio II vi sono sul soffitto tracciati digitali, i cd. macaroni, che marcano l'inizio di una nuova parte della caverna. Seguono segni rossi, figure animali dipinte a tratto nero (un bovide, uno stambecco) ed altre a tracciato digitale (diversi quadrupedi, una testa di bisonte) e una cerva graffita. Nella successiva sala III vi sono tre figure di cavalli incisi con un tratto largo su una cascata stalagmitica, fra cui la cd. giumenta gravida, in realtà un cavallo col ventre rigonfio tipico dello stile III; accanto alcuni graffiti che raffigurano un cavallo, due cervi di piccole dimensioni e un grande bisonte, di cui si conserva solo la testa con le corna in prospettiva distorta. In un piccolo diverticolo sulla sinistra si trova un complesso di segni dipinti in rosso: "scaliformi", uno dei quali lungo 3 m, e segni quadrangolari accostati a linee di punti. Sempre lungo la parete sinistra vi sono due figure di cervi eseguite a incisione: quella verso il gomito (IV) che conduce alla Grande Galleria è rivolta verso destra, quindi verso il fondo della caverna, ed è eseguita con un tratto largo, la testa e la parte anteriore del corpo sono ombreggiati a striature; questa figura incisa si sovrappone a una linea nera dipinta con carbone di legno di pino, che è stato possibile datare con il radiocarbonio mediante AMS (14.650 ± 140 BP).

Nella Grande Galleria (V) abbiamo incisioni e pitture. Sulla parete sinistra vi sono una testa di cavallo, un uro con le corna in prospettiva distorta e una testa di stambecco, eseguiti tutti a incisione. Due cavalli e un bisonte, quest'ultimo sovrapposto a uno dei cavalli, sono dipinti con linea di contorno nera. Sul soffitto e lungo la parete destra le incisioni sono in cattivo stato di conservazione. Si riconoscono due capridi, probabilmente due stambecchi. Infine, alcune figure di bovidi incisi si trovano in alto sulla parete sinistra. In questa parte della caverna mancano figure di cervi.

La *Hoya* o fossa (VI) si apre sulla sinistra della galleria, di fronte alla grande sala (VII) ed è una camera posta a un livello più basso. Nella fossa vi sono pitture a tratto nero: un bisonte all'entrata, sulla destra, e quindi una testa di stambecco; due stambecchi, che sembrano al galoppo, e una testa di cerva verso il fondo sulla sinistra.

La Grande Sala (VII) e il suo prolungamento (VIII) costituiscono un'area con scarsa arte parietale, quasi priva di raffigurazioni. Sulla parete sinistra della sala VII vi è una figura di felino dipinta in nero e sulla parete opposta un cavallo graffito e dei segni neri, che diventeranno numerosi nella coda di cavallo. Verso il fondo, sulla sinistra si apre una sala laterale con un pozzo (IX): sulla parete sinistra vi era la figura di un cavallo a tratto nero e sulla parete opposta la figura di un cervo, sempre dipinta in nero.

La caverna si conclude con una stretta galleria a zig-zag (X), la cd. coda di cavallo, dalle pareti e dal soffitto tormentati e irregolari. Lunga 70 m, larga in genere meno di 2 m, ha un'altezza che non supera mai i 2 m, ma che spesso si riduce soltanto a un metro. La coda di cavallo si può articolare, soprattutto a fini descrittivi, in sette unità. All'inizio abbiamo tracciati digitali e una mano positiva di colore nero. Segue la "galleria dei bisonti" con tre figure incise di bisonti, uno dei quali, giovane, sembra raffigurato nell'atto di cadere. Il "passaggio delle maschere" prende nome da due "maschere" poste l'una di fronte all'altra. Le cd. maschere sono volti umani o musci di animali evocati da sporgenze della roccia, su cui sono stati indicati a incisione o a pittura alcuni dettagli come occhi o naso. In questo caso le maschere richiamano il muso di un bisonte. Procedendo nella coda di cavallo il soffitto della galleria diventa più basso: qui vi sono due cavalli e un cervide dipinti in nero, un cervo in piena corsa e tre teste di cervi incisi, una superficie coperta di tracciati digitali, "maccheroni", e un tettiforme inciso. Dopo la "galleria bassa", la coda di cavallo piega verso sud e per un tratto di circa 13 m appare priva di raffigurazioni (il "corridoio vuoto"). A questo punto inizia la "galleria dei tettiformi": a sinistra appare un cavallo inciso, a destra una maschera e quindi un bisonte inciso con la tecnica del tratto striato, seguono sulla parete destra gruppi di segni tettiformi e scaliformi dipinti in nero e due segni, sempre in nero, "enigmatici", dei rettangoli da cui si dipartono

linee come le zampe di un insetto. Ora la galleria si allarga, ma diventa molto bassa e non è possibile stare ritti in piedi, si entra nella “sala delle maschere”: cinque richiamano teste di bovidi, una ha l’aspetto di un volto umano. Vi sono anche figure incise, un cavallo e due bisonti. Superata la galleria delle maschere, la coda di cavallo piega verso sud-est, mantenendo un andamento zig-zagante: è la “galleria dei cervi”, con numerose figure di cervi incise lungo la parete destra con la tecnica del tratto striato ed inoltre due figure di stambecco, mentre lungo la parete di sinistra osserviamo due piccoli cervi incisi, un cavallo dipinto in nero, uno stambecco, due cervi incisi e una figura problematica, secondo Breuil una testa di lupo.

Nella coda di cavallo il tema fondamentale è costituito dal bisonte e dal cervo, mentre cavallo e stambecco svolgono un ruolo complementare. È significativo che là dove ci sono figure di bisonte manchino figure di cervi e viceversa. Il tema delle maschere è assimilabile a quello del bisonte. Tutti i bisonti, tranne uno, sono rivolti verso l’entrata, mentre, al contrario, tutti i cervi, tranne tre, sono rivolti verso il fondo della grotta.

La caverna di Altamira, con oltre 350 figure tra segni e animali, senza contare i numerosi tratti neri privi di forma, che potrebbero essere i segni di preparazione dei “gessetti” di carbone di legna utilizzati per le pitture nere, e le numerose tracce di incisioni sul suolo argilloso, in gran parte ormai oblitrate, è stata la caverna con la cui scoperta ha avuto inizio lo studio dell’arte parietale paleolitica ed ha costituito il punto di partenza per l’elaborazione della cronologia dell’abate Breuil.

A distanza di più di un secolo dalla scoperta, Altamira costituisce ancora oggi una delle caverne fondamentali per lo studio e la comprensione del significato dell’arte paleolitica, ma purtroppo priva tutt’ora di una edizione critica e integrale delle sue opere d’arte. Infatti, le riproduzioni dell’abate Breuil sono in diversi casi imprecise e sono state corrette e riviste da L. G. Freeman e J. González Echegaray. Molte opere hanno subito un deterioramento, altre sono di difficile lettura. Leroi-Gourhan si è basato in buona parte sul lavoro di Breuil, ma alcune figure da lui osservate nel 1957 non sono state più ritrovate da L. G. Freeman. Insomma, molti problemi di lettura e interpretazione delle figure rimangono aperti.

Il tema fondamentale di Altamira è rappresentato da cervo e bisonte nel Grande Soffitto della sala I e nella galleria finale, la coda di cavallo, mentre nelle sale e nelle gallerie intermedie, dalla II alla IX, il cavallo costituisce il tema più frequente: (6.1).

Bisogna considerare anche il fatto che la maggior parte delle figure di cavallo appartengono alla fase più antica di Altamira, per cui nella fase più recente il predominio del cervo e del bisonte appare ancora più forte.

Basandosi in gran parte sullo studio delle sovrapposizioni ed anche sul-

figura	sala I	sale II-IX	Coda di cavallo	totale
Cavallo (A)	19	18	5	42
Bisonte (B)	36	9	6	51
Cervo e cerva (C1-2)	40	17	19	76
Stambecco (C3)	7	7	3	17
Non identificabili	2	6	2	10
Mostri	9	1	–	10
Maschere	–	2	9	11
Mani	6		1	7

Tabella 6.1 Statistica relativa alle raffigurazioni della caverna di Altamira.

la disposizione delle figure, l'abate Breuil aveva riconosciuto nove fasi di esecuzione delle pitture e incisioni di Altamira:

1. figure a tratto rosso sottile della sala I e tracciati digitali della sala II;
2. figure a tratto rosso spesso e bavoso, tettiformi neri e incisioni semplici della sala III;
3. claviformi rossi, animali a tinta rossa unita e mano rossa della sala I;
4. mani e segni di colore violetto; “comete” e antropomorfi incisi della sala I;
5. animali a tratto nero della sala I, animali a tratto nero e segni tettiformi neri, dalla sala V fino alla X;
6. figure nere ben modellate, le incisioni migliori, alcune con striature; il cervo che bramisce graffito nella sala I;
7. le figure policrome;
8. le figure policrome con contorni neri più spessi;
9. i segni pettiniformi.

Le nove fasi venivano poi raggruppate in due cicli, le prime quattro nel ciclo aurignaco-perigordiano, e le ultime cinque in quello solutreo-maddaleniano. Ciascuna fase era attribuita a un orizzonte cronologico preciso, ad es. le pitture nere della fase 5 al Maddaleniano III e quelle della fase 6 al Maddaleniano V, le figure policrome delle fasi 7 e 8 al Maddaleniano VI. Conformemente alle

sue concezioni sull'arte delle caverne, Leroi-Gourhan individuò sostanzialmente soltanto due fasi. La più antica comprende la cd. *suite noire*, cioè le pitture eseguite a tratto lineare nero e le incisioni stilisticamente ricollegabili a queste pitture, ed è attribuita allo stile III e datata al Solutreano evoluto o al Maddaleniano antico. Anche le figure rosse sono attribuite allo stile III, ma Leroi-Gourhan non le discute, se non di passaggio. La seconda fase è quella del Grande Soffitto policromo ed è attribuita allo stile IV-a e datata al Maddaleniano medio (III-IV della nomenclatura francese). Le opere più recenti sarebbero i graffiti del grande cavallo e del bisonte associato a un mammoth, secondo l'erronea interpretazione dell'abate Breuil accolta da Leroi-Gourhan⁴, all'inizio della camera delle maschere nella coda di cavallo, attribuiti al Maddaleniano V, quindi allo stile IV-b.

Altamira oggi dispone di un buon numero di datazioni dirette, poiché le pitture hanno spesso utilizzato per il nero il carbone di legna (tabella 6.2).

pittura datata	data BP
segno nero nella coda di cavallo	16.480 ± 210
tettiforme nero nella coda di cavallo	15.440 ± 200
linea nera nella sala III	14.650 ± 150
bisonte 12 (sala I)	14.820 ± 130
bisonte 12 (sala I)	14.330 ± 190
bisonte 12 (sala I)	14.250 ± 180
bisonte 11 (sala I)	14.800 ± 150
bisonte 11 (sala I)	14.710 ± 210
bisonte 11 (sala I)	13.940 ± 170
bisonte 17 (sala I)	14.410 ± 200
bisonte 17 (sala I)	13.570 ± 190
bisonte 17 (sala I)	13.130 ± 120

Tabella 6.2 Datazioni di alcune pitture della caverna di Altamira.

A queste date bisogna aggiungere quella di una scapola di cervo con la figura incisa di una cerva con lo stile a striature, strettamente paragonabile ad alcuni graffiti della caverna, che l'abate Breuil collocava nella sua fase 6: 14480 ± 250 BP. La datazione di questa scapola non si differenzia da quella di alcuni bisonti policromi. Tuttavia, le figure policrome sono certamente posteriori ai graffiti a tratti multipli e questi ultimi in alcuni casi tagliano figure a tratto nero o rosso. Grazie a scoperte recenti è possibile datare con maggiore precisione le figure di cervi graffite a tratti multipli. Una

⁴Si tratta di due bisonti e non di un bisonte e di un mammoth, come ha dimostrato il nuovo rilievo eseguito da Leslie Freeman.

scapola con una figura simile è stata rinvenuta nel livello 8 della grotta El Juyo ed è quindi più antica di 14.440 ± 180 BP, datazione radiocarbonica del soprastante livello 7. Infine, una scapola con figura di cerva striata è stata rinvenuta nel 2004 nel livello 17 della grotta El Miron, datato dal radiocarbonio a 15.700 ± 190 , 15.470 ± 240 e 15.450 ± 160 BP.

La prima osservazione che le datazioni radiocarboniche impongono concerne le figure policrome: non sono databili al Maddaleniano VI, come supponeva l'abate Breuil, mentre è confermata la datazione al Maddaleniano medio (III-IV) proposta da Leroi-Gourhan. Le pitture nere sono più antiche delle figure policrome e si collocano nell'ambito del Maddaleniano antico, che nello schema cronologico di Leroi-Gourhan significa stile III. Le figure e i segni rossi sono probabilmente più antichi, per motivi di sovrapposizione, ma non sono databili direttamente. Appare probabile una loro collocazione a cavallo tra Solutreano e Maddaleniano, intorno a 18000-17000 BP, quindi sempre nell'ambito dello stile III di Leroi-Gourhan.

6.2 La caverna di Niaux

La caverna di Niaux⁵ si trova pochi km a sud di Tarrascona nell'Ariège. Fa parte di un sistema di cavità sotterranee che si snodano per molti km nel rilievo calcareo del Cap de la Lesse (h 1200 m). La caverna si apre sul fianco meridionale della montagna, a 668 m di quota e a 140 m al di sopra della riva destra del Vicdessos, affluente dell'Ariège. L'entrata attuale è molto ampia, larga 50 m, con un'altezza di 55 m, in realtà è un grande riparo che è stato collegato alla caverna di Niaux mediante un tunnel artificiale. L'entrata antica si trovava poco più a nord ed è molto stretta (1,45 m) e bassa (h 1,6 m). Niaux si sviluppa per una lunghezza di circa 1300 m in direzione est-ovest ed è ricca di gallerie laterali per uno sviluppo complessivo di circa 600 m. Si può articolare in diverse parti: 1. la Galleria d'Entrata, lunga circa 600 m; 2. il Grande Incrocio, che dà accesso a due diramazioni laterali, sulla destra il Salone Nero, lungo 200 e largo 20 m, più avanti sulla sinistra la Galleria dei Detriti, lunga 120 m. Proseguendo dal Grande Incrocio in direzione ovest si attraversa la Galleria Profonda, lunga 270 m, e si arriva a un nuovo incrocio, dal quale verso sinistra si diparte in direzione sud-ovest la Galleria dei Marmi, lunga 175 m. Dopo aver attraversato un lago, la galleria prosegue con la Galleria della Grande Cupola, lunga 320 m, e dalla quale attraverso un camino profondo oltre 300 m, si può raggiungere la caverna Lombrive. Sulla destra del termine della Galleria Profonda, con un gomito di 90°, inizia la Galleria Cartailhac, costellata di laghi, il primo

⁵J. CLOTTE, *Les cavernes de Niaux*, Paris 1995 ed ivi tutta la letteratura precedente.

dei quali denominato lago Verde, gli ultimi due Lago 2 e 3, con i quali si conclude il percorso di Niaux. Il lago 3 è lungo 30 m e profondo circa 3-4 m. Soltanto nel 1970 è stata scoperta al di là di questo lago una nuova galleria che si snoda per circa 1 km e che è stata denominata Réseau Clastres, dal nome dello scopritore. La prima parte di questa galleria prosegue zigzagando in direzione nord per poi piegare verso est. Superato un nuovo lago, profondo 5 m, la galleria prosegue in direzione est e qui si incontrano tracce di frequentazione umana. Un passaggio verso l'alto, piuttosto stretto, consente di raggiungere un diverticolo sulla sinistra, mentre a destra si scende verso la Sala dei Carboni, così denominata per il ritrovamento di numerosi carboni sparsi sui ripiani stalagmitici e sulla superficie ghiaiosa. Da qui si passa alla Sala Alta, sulla cui superficie sabbiosa sono state rinvenute molte impronte umane. Proseguendo verso est si raggiunge la Sala delle Pitture, lunga 35 e larga 12 m; lungo la parete destra un banco di sabbia lungo 20 e largo 4 m, reca le impronte dei piedi di tre fanciulli, che lo hanno percorso per tutta la sua lunghezza. La galleria prosegue ancora per 330 m, diminuendo d'altezza e diventando sempre più ricca di concrezioni. Il fondo di questa galleria è separato soltanto di pochi metri dal Petit Caougnou. Non si conosce l'ingresso originario del Réseau Clastres, attualmente è possibile raggiungerlo solo dalla caverna di Niaux, ma è molto dubbio che gli uomini del Paleolitico abbiano potuto superare i laghi 2, 3 e 4 che separano la Galleria Cartailhac dalla Sala delle Pitture del Réseau Clastres. Sembra più probabile che esistesse un'entrata nei pressi di quella del Petit Caougnou, oggi non più visibile per la formazione di concrezioni, di tappi di calcite o di colate detritiche. In questo caso Niaux e Réseau Clastres avrebbero costituito, per gli uomini del Paleolitico, due caverne distinte.

La scoperta scientifica delle pitture di Niaux è avvenuta nel 1906, ma la caverna in realtà era nota e frequentata da molto tempo. Al suo interno è stata ritrovata una scritta che risale al 1602 e durante il XIX secolo gli ospiti della vicina stazione termale di Ussat la visitavano, lasciando graffiti e scritte commemorative, a volte anche accanto alle pitture del Salone Nero. Quindi, le pitture di Niaux erano state osservate da molte persone, ma senza comprenderne il significato e tanto meno la remota antichità.

Studiata da Cartailhac e dall'abate Breuil, in anni recenti, anche per provvedere al progressivo degrado delle pitture, Niaux è stata oggetto di una serie di studi interdisciplinari sotto la direzione di Jean Clottes: studi climatologici, monitoraggi costanti delle condizioni di temperatura, pressione e umidità, studio geologico, analisi dei pigmenti delle pitture, alcune datazioni dirette, esplorazione sistematica alla ricerca di tutte le opere parietali, nuovi rilievi integrali delle pitture e delle incisioni e loro collocazione topografica precisa, studio delle impronte umane e animali.

All'epoca della scoperta dell'arte di Niaux l'abate Breuil e Cartailhac condussero un sondaggio a una quindicina di metri dall'entrata della caverna, rinvenendo probabilmente un focolare, ossa bruciate, qualche scheggia e blocchetti di ocre gialla. Nel 1971–1972 R. Simonnet riprese il sondaggio Breuil, ampliandolo e portando alla luce un livello con ceramiche preistoriche, mentre non fu rinvenuto alcun livello d'abitato di età paleolitica. Altre ceramiche sono state rinvenute in superficie in alcuni punti della caverna, che evidentemente fu frequentata in età olocenica a diverse riprese. La datazione di alcuni carboni del Réseau Clastres conferma la frequentazione delle grotte del Cap de La Lesse in età post-glaciale. D'altra parte in un riparo nei pressi dell'entrata attuale è stato scavato un deposito archeologico con livelli di abitato dal Neolitico Antico fino al Bronzo Finale.

Soltanto a 360 m dall'entrata si incominciano a trovare pitture e incisioni. Lungo le pareti della Galleria d'Entrata compaiono per un tratto di ben 100 m segni rossi isolati o raggruppati e una testa di cavallo incisa. Poco più avanti sulla destra si apre un diverticolo lungo 5-6 m, al cui interno sulla parete di destra sono incise le figure di due bisonti affrontati, accompagnati da segni incisi e dipinti. L'entrata e l'uscita del diverticolo sono marcati rispettivamente da un tratto rosso e da un tratto nero. Poco prima di sfociare nel Grande Incrocio sulla parete di destra si trovano tre pannelli "indicatori", insieme di segni ripetitivi rossi e neri, come trattini, punteggiature, linee ed anche claviformi. A 611 m dall'entrata della caverna, il Grande Incrocio è una sala del Ø di 50 m, dalla quale si dipartono tre gallerie, la Galleria dei Detriti, la Galleria Profonda e il Salone Nero.

All'inizio dell'incrocio, sulla destra, una serie di trattini verticali e punti rossi marcano l'entrata. Il *Salone Nero* è una galleria lunga 200 m, larga inizialmente 35 m, poi si restringe progressivamente fino a 20 m e termina con una sala lunga 25 e larga circa 15 m. Poco prima dell'inizio della parte terminale, verso la parete di destra, sono incise sul suolo le figure di due pesci ed una serie di tratti paralleli. La sala terminale, il vero *Salon Noir*, presenta una serie di rientranze e sporgenze ed entro le nicchie così formate sono collocati i gruppi di pitture che costituiscono i pannelli, cinque lungo la parete destra ed uno su quella sinistra.

Il primo pannello presenta due figure di bisonti e un segno claviforme, il secondo due bisonti e un cavallo. Nel terzo pannello prevalgono i cavalli, in numero di cinque, i bisonti sono due e si aggiungono le figure di un cervo e di uno stambecco. Il sesso dei due bisonti è chiaramente riconoscibile, uno è maschile, l'altro femminile. Sul corpo del bisonte maschile compare un segno nero a forma di freccia. Il quarto e il quinto pannello sono i più affollati e complessi. Nel quarto pannello le figure di bisonti e cavalli si equivalgono, rispettivamente 7 e 6, vi sono inoltre due stambecchi e probabilmente un

bovide. Anche in questo caso due bisonti sono ben riconoscibili come femminile e maschile. Su quest'ultimo e su un altro esemplare che gli sta dietro compaiono i segni a freccia di colore sia nero che rosso. Il quinto pannello comprende un gran numero di bisonti, 16, contro 5 cavalli, un cervo e uno stambecco. Ancora una volta una coppia di bisonti è identificabile come maschio e femmina, quest'ultima chiaramente raffigurata nell'atteggiamento dell'estro. Uno dei bisonti, colpito dai segni a forma di freccia, sembra un animale morto. Il sesto e ultimo pannello presenta ancora un gran numero di bisonti, 8, e due stambecchi. Un bisonte maschio sembra raffigurato nell'atteggiamento dell'animale che si appresta a caricare, sopra di lui un altro bisonte reca sul corpo un segno a freccia e sotto di lui un altro bisonte, chiaramente un soggetto maschio, è coperto da due segni a freccia. Di fronte a quest'ultimo è dipinto un piccolo bisonte. Uno dei due stambecchi sembra colpito sul dorso da una lunga zagaglia. Verso l'entrata del Salone Nero, sulla parete sinistra sono dipinti alcuni segni claviformi rossi.

Nel suo insieme il Salone Nero è istoriato con 63 figure animali, in cui domina incontrastata la coppia bisonte-cavallo:

- bisonte 37
- cavallo 17
- stambecco 6
- cervo 2
- bovide 1

Nelle altre parti della caverna — la Galleria profonda, la Galleria Cartailhac, la Galleria dei Marmi e la Grande Cupola — il numero delle figure animali diminuisce e diventano predominanti i segni: bastoncini neri, segni rossi e neri, segni penniformi rossi, punteggiature rosse, trattini rossi, tettiformi, claviformi e un segno ovale.

Al pari del *Gran Techo* di Altamira, il *Salon Noir* di Niaux appresenta la piena maturità dell'arte parietale paleolitica. Per quanto i criteri estetici su cui si fonda il nostro giudizio possano essere soggettivi e comunque storicamente determinati e il valore essenziale per gli uomini del Paleolitico che hanno creato quelle immagini fosse indubbiamente di carattere sacro, religioso o magico che dir si voglia, è difficile sottrarsi al fascino che ancor oggi emana da queste opere e non pensare che vi siano comunque alcuni valori estetici che accomunano tutti gli uomini anatomicamente moderni, dai cacciatori del Paleolitico superiore fino a noi. L'eccezionalità di quest'arte, che a Lascaux come ad Altamira e a Niaux raggiunge i suoi vertici, deriva da più

di un fattore: la raffinatezza e la grande qualità delle espressioni formali, la remota antichità a cui risalgono, da 18.000 a 14.000 anni fa, l'ambiente stesso in cui sono state realizzate, nel caso del Salone Nero una camera rotonda, di forma un po' ovale, con un soffitto a cupola alto più di 50 m, le pareti ricche di sporgenze e rientranze come a formare delle nicchie o delle cappelle, il supporto roccioso quasi levigato dall'azione delle sabbie di trasporto idrico, a 800 m dall'entrata della caverna, in un silenzio profondo e assoluto. Il buio totale può essere rotto soltanto dall'illuminazione artificiale ed allora i grandi disegni dalle linee nere, spesse e pesanti, spiccano imponenti sullo sfondo chiaro della parete rocciosa. I contorni neri sono tracciati a pennello con grande maestria, senza aggiunta di altri colori. La sicurezza del tratto e l'abilità dell'artista paleolitico si possono osservare in tutti i dettagli, nella precisione con cui sono resi gli zoccoli di alcuni bisonti come in altri particolari. Con pochi e semplici mezzi, una serie di tratti neri obliqui, vengono resi tutti i dettagli essenziali degli animali: la criniera al vento dei cavalli selvatici, la barba, la groppa dei bisonti, il pelame. Basta osservare l'intensità del muso del bisonte del pannello 4 o del muso del cavallo del pannello 3, o il grande cavallo del pannello 4, lungo un metro e quaranta, e il tratteggio nero che rende il pelame del petto, del dorso e dei fianchi. Pur nell'assenza di una delimitazione del campo figurativo e di uno sfondo, come in tutta l'arte parietale paleolitica, c'è, tuttavia, un senso della composizione per cui gli animali sono disposti su diversi livelli, spesso in simmetria obliqua. A Niaux manca quel dinamismo e quel movimento continuo che anima le figure di Lascaux, per esempio quelle del diverticolo assiale. Qui gli animali non appaiono in movimento, sembrano immobili e fuori dal tempo. Nessuna riproduzione fotografica è in grado di rendere pienamente l'atmosfera di queste opere d'arte, che è quella della sacralità di un monumentale santuario immerso nelle profondità della terra.

Breuil, basandosi sulle sovrapposizioni e sulle comparazioni stilistiche aveva distinto nel Salone Nero di Niaux due epoche: quella delle piccole figure a linea semplice, più antica, e quella delle figure di grandi animali con il pelame reso nei dettagli, più recente. Le figure in nero più belle richiamano le migliori opere dell'arte mobiliare del Maddaleniano IV-VI. In seguito, Breuil precisò che l'epoca di queste figure era il Maddaleniano V.

Secondo A. Leroi Gourhan la composizione è omogenea, tipica del suo stile IV antico, e si deve datare al Maddaleniano IV, cioè verso la fine del Maddaleniano medio.

A. Beltran ha ritenuto la composizione del Salone nero omogenea, ma probabilmente più del Maddaleniano III che del IV, mentre le figure nere delle gallerie profonde sono state classificate nel Maddaleniano VI in base ai confronti con l'arte mobiliare di El Pendo, e i segni rossi sarebbero ancora più recenti, di età aziliana, come aveva già supposto l'abate Breuil.

L.R. Nougier e P. Bahn hanno datato Niaux al Maddaleniano VI a causa della sua vicinanza alla grotta de La Vache e delle affinità con la sua arte mobiliare, datata dal radiocarbonio tra 13.000 e 12.500 BC.

Lo stile IV di Leroi Gourhan si distingue molto bene da tutto ciò che viene prima, ma il problema è la distinzione tra una fase antica datata al Maddaleniano medio ed una recente datata al Maddaleniano finale.

Il riconoscimento di alcune ricette differenti e la loro datazione per mezzo del radiocarbonio hanno posto su nuove basi il problema della cronologia. La ricetta F è stata riconosciuta su sette campioni di tre siti ben datati al Maddaleniano medio: Le Mas d'Azil, Enlène e Les Trois Frères. Ad Enlène e al Tuc d'Audoubert le date del Maddaleniano medio non risalgono più indietro del 14.500 BP.

Tre date ^{14}C con AMS sono state ottenute per pitture eseguite con la ricetta B a Niaux :

- il bisonte n. 54 in cui la biotite è presente in quantità piccole: 13.850 ± 150 BP
- una figura del pannello 6: 13.060 ± 60 BP
- il bisonte n. 130 sul pannello 6: 12.890 ± 160 BP

Queste date sono molto vicine a quella de La Vache: 12.850 ± 60 BP e 12.450 ± 105 BP, ma nel complesso un po' più antiche.

Le pitture fatte secondo la ricetta B si collocano, quindi, all'inizio del Maddaleniano recente o finale, ma il suo uso ha avuto inizio già in quello Medio. L'insieme dell'arte parietale di Niaux si è costituito lungo un certo arco di tempo, come credeva Breuil, e non è un insieme realizzato in un unico momento durante il Maddaleniano medio, come ha supposto Leroi-Gourhan. Alla luce delle datazioni radiocarboniche, il ciclo pittorico di Niaux ha avuto inizio verso la fine del Maddaleniano medio (M. IV) e si è concluso all'inizio del Maddaleniano superiore (M. V), in un arco di tempo comunque ristretto.

6.3 Le sculture dello stile classico

Durante il periodo dello stile IV conosciamo alcuni importanti fregi scultorei ed anche opere plastiche modellate nell'argilla. I bassorilievi del Maddaleniano medio e recente hanno carattere più monumentale rispetto a quelli di età solutreana. Il fregio del riparo di Cap Blanc, nella valle della Beune, presso Les Eyzies, è stato scoperto nel 1909. Il deposito archeologico che riempiva il riparo venne scavato senza alcun criterio scientifico e le figure

stesse subirono danni. L'industria litica recuperata appartiene comunque al Maddalenio medio e superiore.

Il fregio comprendeva almeno quindici figure scolpite, alcune delle quali non sono chiaramente identificabili a causa delle pessime condizioni di conservazione. Vi sono cinque cavalli a grandezza naturale o poco meno del naturale: il cavallo di maggiori dimensioni, lungo 2,20 m, è disposto come al centro della composizione e rivolto verso sinistra; alla sua sinistra e alla sua destra due coppie di cavalli formate da un esemplare grande ed uno più piccolo, probabilmente maschio e femmina, rivolti tutti verso destra; dietro la coda del cavallo centrale e più in basso vi era un cavallo rivolto a destra e di piccole dimensioni. Subito al di sotto dei cavalli vi sono i resti poco leggibili di figure più piccole, almeno due delle quali — quelle poste sotto la coppia nella parte destra del fregio — dovevano essere bisonti. Un'altra figura di bisonte, rivolta verso destra, era poco più in basso ed è stata staccata e si trova ora al museo dell'Aquitania a Bordeaux. Al di sopra del cavallo centrale vi sono due figure di cervidi, ma non si conserva il palco delle corna e l'abate Breuil li interpretò come bovini, entrambi rivolti verso destra. Altre due figure di quadrupedi, quelle con cui inizia e termina il fregio, non sono riconoscibili come specie.

Il tema di tutta la composizione è chiaramente la coppia cavallo-bisonte, con i cervidi in funzione complementare.

Ad Angles sur l'Anglin in un riparo sotto roccia lungo una cinquantina di metri, denominato Roc des Sorciers, è venuta alla luce una serie di sculture che hanno potuto essere datate con sicurezza al Maddaleniano III. Il fregio comprende figure di bisonti, stambecchi, cavalli, una eccezionale testa umana barbata, che è scolpita, incisa e dipinta, e tre corpi nudi di donna, limitati al busto, al bacino, al pube e alle cosce, resi in maniera naturalistica e senza quelle deformazioni tipiche delle immagini femminili di età gravettiana.

Uno dei capolavori della scultura paleolitica è senza dubbio la figura di cavallo eseguita a bassorilievo nella grotta di Commarque, presso Les Eyzies. Sfruttando il rilievo naturale della roccia e con pochi tratti essenziali, l'artista paleolitico è riuscito a scolpire un'immagine fedele, con i particolari dell'occhio, delle froge, della bocca, della muscolatura del volto, della criniera svolazzante, ed è stato capace di esprimere tutta la vitalità, la carica di energia e di vigore del cavallo allo stato selvatico.

Una delle scoperte più affascinanti per quanto riguarda la scultura è senza dubbio quella di due bisonti modellati nell'argilla al Tuc d'Audoubert, nella valle del Volp (Ariège). La scoperta risale al 1912. All'entrata della caverna scorre come in un tunnel il fiume Volp, percorribile con un natante soltanto nei periodi di magra. A un certo punto si attracca e si comincia a salire attraverso uno stretto passaggio fino a pervenire a una sala, da cui si diparte

un cunicolo, sempre in salita, talmente stretto da consentire il passaggio solo strisciando ventre a terra. Al suo termine si entra nella galleria superiore, un lungo budello, che dopo essersi snodato per centinaia di metri termina a sinistra con un diverticolo laterale. Sul pavimento del diverticolo sono state scoperte una cinquantina di impronte di calcagni umani impresse nell'argilla, probabilmente di adolescenti, considerate le piccole dimensioni. Il fondo del diverticolo si allarga, formando una piccola sala, nella quale furono rinvenuti appoggiati obliquamente a uno sperone stalagmitico, due bisonti di argilla, lunghi 61 e 63 cm e rappresentanti un maschio e una femmina. È uno dei rarissimi esempi di modellazione plastica di tutta l'arte paleolitica. Lo stile delle due statuette è quello naturalistico del maddaleniano medio-recente. L'argilla con cui i due bisonti sono modellati è stata prelevata direttamente dal pavimento del diverticolo. Vi sono anche le tracce dell'inizio della lavorazione di un terzo bisonte. Lungo le pareti della galleria superiore vi sono incisioni di stile IV, con figure di cavalli e una bella testa di renna.

6.4 L'arte mobiliare maddaleniana

La grande maggioranza delle opere d'arte mobiliare appartiene al periodo dello stile classico, il Maddaleniano Medio e Superiore, tra 15.000 e 11.000 BP.

Venivano decorati con figure di animali o con motivi geometrici astratti oggetti di uso corrente come zagaglie semplici, zagaglie composte formate da due baguettes a sezione semicircolare, arpioni, propulsori, i cd. bastoni forati, spatole; oggetti da appendere come pendagli, rondelle e contorni ritagliati.

Le zagaglie del Maddaleniano medio e superiore erano decorate a incisione con motivi lineari, segni a forma di freccia e fregi di animali, soprattutto cavalli, pesci, cervi.

I bastoni forati, detti anche "bastoni di comando" o "raddrizzatori di frecce" erano fabbricati in corno di renna e si pensa che servissero per raddrizzare a caldo la curvatura delle zagaglie. È frequente la lavorazione dell'estremità del manico in modo da rappresentare o suggerire l'immagine del fallo. Recano figure animali incise, a volte a leggero rilievo come il bisonte su un esemplare di Isturitz, straordinariamente simile ai bisonti dipinti della grotta di Niaux. Le figure più comuni sono il cavallo, pesci, cervo e renna.

Il propulsore era fabbricato in corno di renna ed è un'asta terminante a un'estremità con un uncino e a quella opposta con uno o più fori ovali. Si pensa che fosse utilizzato come una sorta di braccio di leva per scagliare con maggior forza le zagaglie, così come facevano diverse popolazioni cd. primitive, dagli Aborigeni Australiani agli Eschimesi, dagli Indiani del nord

America ai Papua della Nuova Guinea. I propulsori del Paleolitico superiore si trovano soltanto in un'area ristretta, dalla Dordogna ai Pirenei, fatto che appare piuttosto singolare, poiché un meccanismo come questo avrebbe dovuto essere diffuso ampiamente. Naturalmente, non si può scartare la possibilità che altrove i propulsori fossero fabbricati in legno e che di conseguenza non si siano conservati. I propulsori della Francia sud-occidentale hanno l'estremità con l'uncino superbamente decorata con figure animali scolpite e questo fatto forse indica che non si trattava di oggetti di uso quotidiano, ma di oggetti a destinazione cerimoniale e rituale. L'estremità con l'uncino poteva essere scolpita con una figura animale, spesso il cavallo, oppure lo stambecco, la renna, il mammoth, un uccello, a volte anche una testa umana, come a Gourdan. Un propulsore del Mas d'Azil presenta tre teste di cavallo, una delle quali scarnificata.

Una serie di propulsori si caratterizza per una figura animale con le zampe riunite e la testa rivolta all'indietro, in questo caso la figura più frequente è lo stambecco: sono celebri gli stambecchi che defecano, mentre due uccelli beccano le feci, come negli esemplari da Mas d'Azil e da Bedeilhac, o il bisonte che si lecca da La Madeleine. Simili sono i propulsori con animali senza testa, come gli stambecchi affrontati da Enlène, uno dei capolavori dell'arte paleolitica: in questo caso molto probabilmente era aggiunta una testa lavorata a parte. L'espedito si rendeva necessario per il fatto che il propulsore veniva fabbricato partendo da un'asta del palco di corna di renna e la parte con l'uncino e la scultura doveva essere ricavata dalla zona della membrana palmare alla fine dell'asta e all'inizio della biforcazione dei rami, per cui la testa dell'animale a causa della ridotta larghezza del ramo rimaneva esclusa e doveva essere scolpita a parte.

Simili ai propulsori ma privi di uncino e quindi non funzionali sono due notevoli opere d'arte paleolitica, la prima da Laugerie Basse con figura di renna e l'altra da Bruniquel con figura di cavallo, entrambi ritratti nel momento in cui stanno per spiccare un salto.

Un'altra categoria di oggetti che potevano avere un uso pratico ed appaiono decorati sono le spatole di forma ovale allungata, provviste di un corto manico, numerose nel Maddaleniano Medio e Superiore. È frequente il tema del pesce, la cui coda costituisce la corta presa dell'oggetto.

Le *baguettes* in corno di renna a sezione semicircolare costituivano probabilmente la metà di una zagaglia di tipo composto e la superficie convessa veniva decorata in genere con motivi geometrici astratti incisi o con un ornato curvilineo a intaglio molto elaborato, come nel caso degli esemplari di Isturitz.

Le rondelle, dischetti del diametro di pochi cm — in genere 4 — ricavati da una scapola per lo più di renna e forati al centro, erano decorati con una figura

animale incisa su entrambe le facce. I *contours découpées* o profili ritagliati sono placchette ricavate da un osso ioide di cavallo o di altro erbivoro, lunghe da 3 a 5 cm e rappresentano una testa animale, in genere di cavallo, meno frequentemente di stambecco, i cui particolari interni sono accuratamente resi a incisione. Nella grotta di Labastide venne rinvenuto un gruppo di diciannove profili ritagliati, di cui 18 a testa di stambecco e 1 a testa di bisonte. Rondelle e *contours découpées* erano oggetti da appendere, al pari dei pendagli, anche se è difficile comprenderne l'uso specifico. Il ritrovamento di Labastide suggerisce una funzione connessa alle cerimonie e ai riti che si svolgevano nelle caverne.

CAPITOLO 7

Il significato dell'arte paleolitica

*«Les animaux, acteurs chargés d'un symbolisme
qui échappe encore presque totalment»
(André Leroi-Gourhan)*

I primi studiosi dell'arte paleolitica mobiliare, Édouard Lartet ed Édouard Piette, pensavano che i cacciatori e raccoglitori del Paleolitico superiore dell'Europa occidentale, e in particolare della Dordogna, la regione in cui si facevano continuamente le più importanti scoperte, conducessero una vita libera da eccessive preoccupazioni legate alla sopravvivenza: la selvaggina era abbondante e non difficile da catturare, rimaneva loro molto tempo a disposizione, durante il quale si dedicavano a decorare armi e strumenti. La teoria dell' "arte per l'arte" spiegava le più antiche espressioni d'arte figurativa dell'umanità¹. Questa concezione, soprattutto in studiosi come Gabriel de Mortillet, si inseriva perfettamente in una visione dell'uomo preistorico ancora privo di qualunque forma di religione. La scoperta dell'arte parietale determinò la crisi di queste idee, dimostrando che l'arte paleolitica era un fenomeno ben più complesso. Fin dai primi tempi degli studi sull'arte parietale paleolitica si comprese che l'ubicazione stessa delle opere, molto spesso in parti profonde, a volte quasi inaccessibili, delle caverne, escludeva automaticamente qualunque fine estetico o semplicemente decorativo di quest'arte. Doveva trattarsi, quindi, di un'arte connessa alle credenze "magico-religiose" dei cacciatori paleolitici.

¹Per un'ampia trattazione delle teorie sul significato dell'arte paleolitica cfr. A. LAMING-EMPERAIRE 1962, p. 65 e ss.; P.G. BAHN, J. VERTUT, 1988, p. 149 e ss.; M. GROENEN 1992, p. 53 e ss.; M. LORBLANCHET 1995, p. 81 e ss.

Nel 1899 la pubblicazione dell'opera di B. Spencer e F.J. Gillen sugli Arunta dell'Australia centrale² fornì l'occasione di utilizzare l'analogia etnografica per spiegare alcuni fenomeni della preistoria. Gli Aborigeni australiani erano considerati come i rappresentanti più arcaici dell'umanità, con un livello culturale paragonabile a quello delle popolazioni del Paleolitico superiore europeo. La loro organizzazione sociale era basata sui clan totemici, inoltre gli Arunta praticavano degli *increasing rites*, detti *intichiuma*, cerimonie religiose che avevano lo scopo di favorire la moltiplicazione delle diverse specie animali e a questo fine raffiguravano sulle rocce gli animali di cui si voleva propiziare la riproduzione.

In un articolo del 1903 per primo Salomon Reinach propose un'interpretazione magica dell'arte paleolitica³. L'arte avrebbe avuto uno scopo utilitaristico e nelle profondità delle caverne si sarebbero svolte cerimonie volte ad assicurare il successo nella caccia e la fecondità e quindi la riproduzione degli animali. Questa tesi fu accolta ed ulteriormente approfondita e sviluppata dall'abate Breuil⁴ e da altri studiosi, come H. Bégouën e H.G. Luquet⁵. Secondo questi autori lo scopo dell'arte parietale era la magia propiziatoria della caccia e della riproduzione degli animali. Innanzitutto, si osservava che nell'arte parietale mancavano vere e proprie scene ed era del tutto assente un qualsiasi contenuto di carattere descrittivo-narrativo. Si potevano constatare soltanto alcune associazioni di animali di sesso maschile e femminile, per es. un toro che segue una vacca a Teyjat, l'approccio tra due renne a Font-de-Gaume, l'accoppiamento di cavalli nel fregio di La Chaire a Calvin, un bisonte maschio che segue una femmina al Tuc d'Audoubert, o, secondo un'interpretazione oggi non più condivisibile, femmine gravide come la giumenta di Lascaux o di un bassorilievo al Roc de Sers.

Nella concezione dell'abate Breuil e di tanti altri studiosi dell'epoca, come il conte Bégouën, l'arte delle caverne era il prodotto di pratiche rituali destinate a favorire il buon esito della caccia. "Si trattava di una scrittura magica, un modo di fare un sortilegio, una presa di possesso dei branchi degli animali

²Per un'ampia trattazione delle teorie sul significato dell'arte paleolitica cfr. B.SPENCER, F.J. GILLEN, *The Native Tribes of Central Australia*, London (Mac Millan), 1899.

³S. REINACH, *L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'Âge du Renne*, in *L'Anthropologie*, 1903, pp. 257-266.

⁴L'abate Breuil trattò il tema del significato dell'arte parietale soprattutto nei suoi primi lavori, specialmente quelli sulla caverna di Altamira insieme a Cartailhac (1906) e di Font de Gaume insieme a Capitan e Peyrony (1910), ricchi di ricorsi alle analogie etnografiche.

⁵G.H. LUQUET, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926; H. BÉGOUËN, *The magic origin of prehistoric art*, in *Antiquity*, 3, 1929, pp. 5-19; H. BREUIL 1952, pp. 23-24; H. BREUIL, R. LANTIER, *Les hommes de la pierre ancienne*, Paris 1959, p. 225 e ss.

più desiderati, che si sperava di trovare più numerosi nel corso delle future cacce nelle praterie e grazie all'incantesimo tradizionale mettere a morte a colpo sicuro". I soggetti più frequenti come il cavallo e il bisonte erano gli animali più consumati, insieme alla renna. La scarsa frequenza della renna nel bestiario dell'arte paleolitica veniva giustificata per la facilità della sua caccia.

Nell'interpretazione di Breuil, quindi, l'arte era connessa intimamente alla magia della caccia per favorire l'uccisione delle prede, alla magia della fecondità per favorirne la moltiplicazione, alla magia della distruzione nel caso di quegli animali pericolosi per l'uomo come l'orso e i felini.

Conseguenza di queste pratiche rituali era l'accumularsi progressivo delle immagini sulle pareti. Nell'arte paleolitica non vi è alcuna composizione, poiché ogni immagine era frutto di una cerimonia individuale. Le figure sono, quindi, senza rapporto tra di loro e in questa prospettiva è possibile comprendere il fenomeno delle sovrapposizioni, a volte tanto numerose da formare un inestricabile groviglio di immagini, poiché era data importanza all'atto in sé e non al risultato estetico.

Inoltre, secondo questa interpretazione, erano evidenti nell'arte parietale i segni di una magia venatoria simpatetica, rivolta alla cattura o all'uccisione degli animali. I segni frequenti sugli animali come i penniformi e i segni a freccia graffiti o dipinti di Niaux o i penniformi che sembrano volare intorno ai cavalli di Lascaux, erano interpretati come frecce, in cui era raffigurata più che la punta la parte con l'impennaggio rimasta all'esterno del corpo dell'animale ferito. A Les Trois Frères le figure circolari sul corpo di un orso potevano rappresentare le ferite, mentre il fiotto di linee che esce dalla bocca rappresentava il sangue che sgorga dalla bocca dell'animale colpito. A Montspan un cavallo inciso nell'argilla è trafitto da buchi fatti con uno strumento a punta conica. Infine, i bisonti accovacciati di Altamira potrebbero essere animali morenti. Secondo alcuni, ad es. Kurt Lindner, la serie dei segni cd. tettiiformi e quelli rettangolari e a reticolo sarebbero la riproduzione di trappole o di recinti per intrappolare gli animali, interpretazione questa non condivisa dall'abate Breuil.

In questo contesto interpretativo le figure di mani costituirebbero l'atto simbolico della presa di possesso della preda. Proseguendo nell'interpretazione, i segni rossi come le punteggiature potevano rappresentare i cacciatori intorno all'animale colpito, mentre quelli claviformi potevano essere interpretati come armi del tipo mazza o boomerang. I segni non associati agli animali sarebbero stati punti di riferimento indicativi per orientare i cacciatori durante le loro visite al santuario.

Figure strane, come lo stregone di Les Trois Frères o come quelle di animali composti con testa di bisonte e corpo di renna oppure orsi con testa di

lupo e coda di bisonte si possono ben comprendere alla luce di un'interpretazione magico-rituale dell'arte paleolitica. Si tratterebbe in questo caso di figure di sciamani o di cacciatori travestiti per avvicinarsi alla preda o per compiere riti propiziatori.

L'abate Breuil era cosciente del fatto che la fauna rappresentata nell'arte delle caverne non era un riflesso fedele di quella che popolava l'ambiente in cui vissero gli uomini del Paleolitico Superiore. Ad es., la renna non ha grande rilievo nell'arte parietale e così pure i pesci. Breuil riteneva che la renna, animale che migra periodicamente da sud verso nord e viceversa al cambio di stagione, era una facile preda per i cacciatori paleolitici, soprattutto all'epoca in cui le grandi mandrie si spostavano, e quindi per la loro cattura non era necessaria alcuna magia. Lo stesso discorso vale per i Salmonidi. Al contrario, mammoth, cavallo, bisonte, uro, cervo erano oggetto di tutte le pratiche magiche allo scopo di agevolarne la cattura⁶.

La tesi della magia propiziatoria della caccia ha ancor oggi i suoi seguaci, ad es. è stata recentemente ripresa da Janus Kozłowski, secondo cui la stessa arte mobiliare testimonia delle medesime pratiche magiche documentate dall'arte parietale: gli "atti di abbattimento simbolico" per mezzo di frecce o di fori sono riscontrabili anche sulle figure animali incise sulle placchette, sulle rondelle e sui ciottoli. Le figurine di animali, ad es. quelle del Vogelherd, mostrano le tracce di un'usura dovuta ad un utilizzo prolungato e periodicamente su di esse venivano incisi dei segni: anche questi sarebbero oggetti di magia simbolica destinata ad assicurare il successo nella caccia⁷.

7.1 L'arte parietale paleolitica: un'arte strutturata

Il filosofo marxista Max Raphael (1889-1977), studioso di arte ed estetica, fu il primo ad aprire una nuova strada nell'interpretazione del significato dell'arte paleolitica. Tedesco di nascita, abbandonò il proprio paese nel 1932, stabilendosi in Francia, da cui nel 1941, sotto l'incalzare degli eventi bellici, riparò negli Stati Uniti. Nel 1935 visitando le caverne con arte parietale della valle della Vézère, ebbe l'intuizione che le figure animali non erano affatte isolate, ma costituivano un insieme strutturato. "The first condition for the understanding of palaeolithic art is to recognize the existing material for what it is — and very often we have to deal not with single animals, but with groups; the second condition is to interpret the part in relation to the whole, and not to isolate them on the basis of unproved hypothetical

⁶A questo proposito cfr. H. BREUIL 1952, pp. 144-145.

⁷J.K. KOZŁOWSKI, Il sentimento religioso nel corso della preistoria: il Paleolitico superiore, in *La religiosità nella preistoria*, Milano (Jaca Book), 1991, pp. 55-83.

constructions; As soon as one recognizes the facts and discards the prejudice that the palaeolithic artist could draw and paint only individual animals, the meanings of these groups are discernible.”⁸.

Secondo Raphael le figure animali sono in relazione l'una con l'altra e formano gruppi il cui significato scaturisce proprio dall'associazione delle figure. Tra le quattro possibili interpretazioni delle figure animali (le prede dei cacciatori paleolitici, la riproduzione degli animali reali, l'espressione di credenze mitologiche e religiose, il simbolo di gruppi sociali), Raphael adotta il totemismo come criterio di interpretazione: ad es., il soffitto di Altamira rappresenta “una battaglia magica”, il conflitto tra il clan del bisonte e quello della cerva. Raphael ha aperto la strada anche all'interpretazione dei segni in chiave maschile e femminile: freccia-fallo-uomo da una parte, segni a V-vulva-donna dall'altra.

La via dell'analisi strutturale dell'arte paleolitica è percorsa anche da Annette Laming-Emperaire (1962), che pone l'accento sullo studio delle associazioni e mette in rilievo come il cavallo e i bovini formino la coppia più frequente dell'arte parietale e avanza l'ipotesi che l'associazione donna-bisonte o donna-bisonte-cavallo abbia un carattere sessuale.

Alcuni degli spunti della Laming-Emperaire sono ripresi e più ampiamente sviluppati da André Leroi-Gourhan⁹. Per prima cosa egli mette in evidenza tutte le contraddizioni insite nell'interpretazione dell'arte paleolitica come magia propiziatoria della caccia e della fecondità. Come vedremo più avanti, la fauna consumata ben raramente corrisponde al bestiario dell'arte parietale. Gli animali più rappresentati in assoluto avrebbero dovuto essere la renna e lo stambecco, che costituivano le principali prede dei cacciatori del Paleolitico superiore nell'Europa occidentale, ma questo non si verifica affatto.

Il punto di partenza di Leroi-Gourhan sono le acquisizioni della generazione precedente di ricercatori: la certezza del contenuto religioso delle manifestazioni artistiche paleolitiche. Gli uomini della preistoria hanno espresso attraverso queste immagini sentimenti e idee che corrispondono a ciò che per noi è la religione. Leroi-Gourhan, però, dubita fortemente che il messaggio dell'arte parietale paleolitica possa essere compreso utilizzando in maniera

⁸M. RAPHAEL, *Prehistoric Cave Paintings*, Washington, 1945, p. 4. Cfr. Anche M. RAPHAEL, *L'Art Parietal Paléolithique. Trois Essais sur la signification et l'Art parietal paléolithique*, a c. di P. Brault, Paris, 1986.

⁹Oltre alla monumentale opera del 1965, sono fondamentali i tre contributi apparsi nel 1958 sul *Bulletin de la Société Préhistorique Française* sulla funzione dei segni e il loro simbolismo e sulla ripartizione e associazione degli animali nell'arte parietale. Cfr. inoltre A. LEROI-GOURHAN, La religion des cavernes: magie ou métaphysique, in *Sciences & Avenir*, n° 228, 1966; ID., Les rêves, in *La France au temps des mammoths*, Paris (Hachette), 1969, entrambi ristampati in A. LEROI-GOURHAN, *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris (Fayard), 1983, pp. 276-314.

semplificistica come codice di lettura le credenze dei popoli primitivi o le credenze popolari attuali. Non vi è nell'arte paleolitica alcuna evidenza che permetta di riconoscere immediatamente il contenuto di questa religione. Secondo Leroi-Gourhan la metodologia troppo semplice degli studi precedenti ha consentito di cogliere soltanto una parte della verità e cioè il contenuto religioso di quest'arte. Certamente gli uomini del Paleolitico hanno dovuto conoscere e praticare dei riti magici ed hanno potuto lasciarne traccia nelle loro opere d'arte. Ma la magia è una tecnica destinata ad assicurare il controllo di forze misteriose, è fatta di procedimenti pratici (i cd. riti), con i quali lo stregone o lo sciamano cercano di piegare a favore della comunità elementi della realtà del mondo visibile e invisibile. In altre parole, la magia presuppone una concezione del mondo. Di conseguenza diventa necessario domandarsi se nell'arte paleolitica sussistano tracce di una concezione del mondo e non soltanto di riti magici della fecondità o propiziatori della caccia.

Il problema della natura del messaggio dell'arte paleolitica si trova di fronte a un bivio: magia o metafisica? In ogni caso, anche se l'esecuzione delle figure parietali rispondeva a scopi magici o ad altri fini religiosi, la disposizione e la frequenza delle figure deve tradurre, sia pure inconsciamente o anche solo parzialmente, l'immagine che gli uomini paleolitici avevano del mondo sul quale effettuavano le pratiche magiche. Perciò è necessario ricercare se vi sia una sorta di sintassi che ha regolato il numero e la disposizione delle figure nell'arte parietale.

L'arte parietale paleolitica comprende essenzialmente tre temi: gli animali, i cd. segni, e impronte di mani e figure antropomorfe. Tutti questi temi non sono sempre presenti nella stessa caverna, ma mentre le figure animali non mancano mai, impronte di mani e figure antropomorfe possono essere assenti e i segni possono essere poco frequenti. Ad es., le impronte di mano si trovano solo in alcune caverne, come Gargas, Tibiran, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Pech-Merle, el Castillo, ed ora nelle caverne di recente scoperta di Cosquer e di Chauvet.

Gli animali rappresentano il grande tema dell'arte paleolitica, soprattutto di quella parietale. Le figure umane sono poco frequenti e quando compaiono sono figure schematiche, a volte rozze o addirittura caricaturali, mentre le figure animali sono rese via via sempre più con un superbo naturalismo, che rappresenterà il culmine dell'arte paleolitica nel Maddaleniano Medio e Superiore.

Gli animali raffigurati nell'arte parietale sono soprattutto erbivori, mentre carnivori, pesci, uccelli appaiono in misura nettamente inferiore.

A.Leroi-Gourhan ha svolto un'analisi sistematica del contenuto dell'arte parietale di 72 caverne dell'area franco-cantabrica, classificando le figure an-

imali in quattro gruppi distinti con le lettere A-D. Nelle 72 caverne prese in esame sono state conteggiate 2188 figure e l'ordine di frequenza è stato calcolato sia come numero totale degli individui sia come tema o soggetto, cioè presenza o assenza di ciascuna specie animale in ogni parte della caverna individuata come settore distinto.

In questo modo Leroi-Gourhan ha introdotto metodi quantitativi nello studio dell'arte paleolitica ed ha potuto dimostrare che nel bestiario dell'arte paleolitica vi era una chiara gerarchia figurativa.

Il gruppo A è costituito dagli equidi, in pratica dal solo cavallo, che è l'animale in assoluto più raffigurato e presente in quasi tutti i complessi di arte parietale: 610 figure, il 27,87% di tutte le figure. È del tutto eccezionale l'assenza del cavallo in una grotta con arte parietale, come è il caso, ad es., di La Vache.

Il gruppo B comprende i bovidi, in particolare il bisonte (B 1) con 510 figure, corrispondenti al 23,30%, e l'uro (*Bos primigenius*) (B 2) con 137 figure, il 6,26%. Le proporzioni tra bisonte e uro possono variare grandemente da grotta a grotta. Ad es. a Font-de-Gaume vi sono 50 bisonti e solo 8 uri, ma a Lascaux il bovide principale è l'uro con 87 figure, contro 20 bisonti. Eccezionalmente i bovidi sono assenti dall'arte parietale di una caverna: è il caso di La Baume Latrone e di Tursac. Nel complesso il gruppo B rappresenta il 29,57% di tutto il bestiario dell'arte parietale.

Cavallo e bovidi insieme assommano il 57,44% di tutte le figure dell'arte parietale, e se consideriamo i soli soggetti la percentuale arriva al 60,1%. È quindi evidente che il tema centrale dell'arte parietale è la coppia cavallo-bisonte o in alternativa cavallo-uro.

Il terzo gruppo, indicato con la lettera C, è formato da animali che raggiungono percentuali di frequenza decisamente inferiori, ma non insignificanti, e che Leroi-Gourhan definisce animali complementari.

Il più frequente tra gli animali complementari è il cervo (C 1) con 247 figure e l'11,28%; nel caso del cervo è possibile distinguere facilmente il cervo maschio (C 1a) con il 5,1%, e la cerva (C 1b) con il 6,17%. È interessante notare che negli insiemi di arte parietale con animali di clima freddo e di spazi aperti, come mammoth, rinoceronte lanoso, renna, è egualmente presente il cervo, animale di clima temperato.

Segue il mammoth (C 2), con 205 figure e il 9,36%. Il mammoth è presente in tutta l'area franco-cantabrica, ma è assente in Italia e nel sud della penisola iberica. In alcune caverne è l'animale più raffigurato (Pech Merle, Chabot, Arcy) o comunque ampiamente presente (Rouffignac).

Vengono poi lo stambecco (C 3) con 176 figure e l'8%; la renna (C 4) con 84 figure e il 3,8%. La renna è assente in alcune caverne, come Niaux, a Lascaux è incerto se vi sia soltanto una figura, a Rouffignac e a Le Portel vi è

una sola figura. In altre caverne le renne sono numerose: a Font-de-Gaume, a Les Combarelles, a Les Trois Frères, a Tito Bustillo.

Nel complesso gli animali complementari assommano a quasi un terzo di tutte le figure animali: 712 figure e 32,54% e di poco inferiore è la percentuale del gruppo C come soggetto: 30,8%.

Il gruppo D comprende animali poco raffigurati, in genere dislocati nelle parti più profonde delle caverne, si tratta di animali pericolosi come i felini, l'orso, il rinoceronte: l'orso (D 1) con 36 figure e 1,64%; i felini, soprattutto il leone delle caverne (D 2) con 29 figure e 1,32%; il rinoceronte (D 3) con 16 figure e 0,73%. Eccezionale è il caso di Rouffignac, dove il rinoceronte costituisce più di metà delle figure.

Nel complesso il gruppo D assomma 81 figure e il 3,7% del bestiario, mentre la percentuale sale al 5,7% come soggetti.

Ancora meno numeroso è il gruppo E, costituito da figure "mostruose" o fantastiche e da pesci ed uccelli: EM, i mostri, con 9 figure e 0,41%; si tratta di figure antropomorfe con testa animale; EO, gli uccelli, con 6 figure e 0,27%; EP, i pesci, con 8 figure e 0,36%. Nel complesso 23 figure e 1,05%.

Altri animali hanno attestazioni che si contano sulle punta delle dita: il megacero con 8 casi; l'antilope saiga con 1 caso, il cinghiale con 1 caso dubbio; il lupo con 2 casi, la volpe con 1 caso.

Le statistiche di Leroi-Gourhan sono ormai invecchiate. Alcune delle grotte incluse nel conteggio sono state studiate in modo più completo e il numero delle figure presenti è aumentato. Nel frattempo altre grotte sono state scoperte, alcune come quella Chauvet, con un bestiario molto differente rispetto a quello tradizionale dell'area franco-cantabrica. Gli studi di Georges Sauvet hanno mostrato come sia importante analizzare i dati da un punto di vista geografico e cronologico. Nella composizione del bestiario dell'arte parietale vi sono sensibili differenze regionali. Se la coppia cavallo - bovidi è il tema dominante nel Périgord e nei Pirenei, nei Cantabri lo è quella cavallo - cervo/a. Altrettanto importanti sono le variazioni cronologiche tra periodo antico (stili II-III) e periodo recente (stile IV). Nel Périgord durante lo stile IV il mammoth supera per frequenza i bovidi, mentre nei Pirenei la coppia cavallo - bovidi rimane di gran lunga il tema dominante. Nei Cantabri i bovidi, che nel periodo antico occupano il terzo posto dopo cervo/a e cavallo, nel periodo recente salgono al primo posto, seguiti dal cavallo, mentre cervo/a scendono al terzo posto. La renna, che nel periodo antico è del tutto assente dai Pirenei, dal Quercy e dai Cantabri, nel periodo recente aumenta di importanza in tutte le regioni.

L'aspetto importante del lavoro svolto da Leroi-Gourhan, al di là dei risultati specifici conseguiti, è l'aver aperto nuove vie alla ricerca, dimostrando che le decine o centinaia di figure animali raffigurate sulle pareti e le volte

delle singole caverne non costituiscono un insieme casuale e amorfo, ma al contrario riflettono una organizzazione che risponde certamente al pensiero mitologico o cosmogonico dei cacciatori del Paleolitico Superiore.

Aggiungendo ai dati di Leroi-Gourhan alcune grotte di recente scoperta o pubblicazione (Chauvet, Cosquer, Ekain, Tito Bustillo, Altxerri), si porta il totale delle figure da 2188 a 2876, con un aumento di circa un terzo. La coppia cavallo - bovidi continua a rimanere il tema dominante, mentre il gruppo D cresce di importanza, raddoppiando abbondantemente la frequenza (tabella 7.1).

gruppo	figura	numero	percentuale
A	Cavallo	763	26,51
B	Bisonte	621	21,57
	Uro	160	5,55
	totale bovidi	781	27,13
C	Cervo/a	290	10,07
	Mammuth	271	9,41
	Stambecco	239	8,30
	Renna	109	9,41
	totale animali complem.	909	31,58
D	Orso	51	1,77
	Felini	102	3,54
	Rinoceronte	83	2,88
	totale gruppo D	236	8,20
E	Megacero	17	0,59
	Pesci	18	0,62
	Uccelli	8	0,27
	Mostri	10	0,34
	Animali	20	0,68
	Marini	5	0,17
	totale gruppo E	78	2,71
	Antropomorfi	109	3,78

Tabella 7.1 Statistiche delle figure animali dell'arte parietale di settantadue caverne dell'area franco-cantabrica secondo Leroi-Gourhan e con l'aggiunta delle figure animali delle grotte Chauvet, Cosquer, Ekain, Tito Bustillo, Altxerri.

La coppia cavallo-bisonte/uro mantiene la posizione preminente con il 53.64% di tutte le figure dell'arte parietale paleolitica.

Leroi-Gourhan ha preso in considerazione anche l'organizzazione topografica delle caverne e la distribuzione spaziale delle figure animali. L'ipotesi di partenza è che vi sia un significato intenzionale nella posizione delle figure in

certe parti della grotta e un carattere intenzionale dell'associazione di certi animali tra loro in determinate parti della grotta.

A.Leroi-Gourhan ha cercato di dimostrare che le figure dell'arte parietale erano organizzate secondo uno schema generale adattato di volta in volta a ciascuna caverna in funzione della sua particolare morfologia. Nelle caverne Leroi-Gourhan distingue tre elementi topografici:

1. l'entrata;
2. i pannelli, superfici piuttosto larghe delle pareti e delle volte delle cosiddette sale o delle gallerie, sufficientemente ampie per contenere numerose figure ed avere un'area centrale e un'area periferica. Il pannello è una superficie delimitata occupata da figure raggruppate, che si ripartiscono in centrali e periferiche. I grandi pannelli possono avere piani multipli con spazio sufficiente per molte figure disposte anche in altezza.
3. i passaggi, sono zone di transizione tra i pannelli, che possono essere le superfici verticali delle gallerie e dei corridoi, in cui le figure sono disposte prevalentemente con un allineamento in senso orizzontale più che verticale;
4. i diverticoli o asperità naturali quali fenditure, nicchie, spigoli, concrezioni, giunti di stratificazione, pozzi.
5. il fondo.

Ai rapporti di frequenza dei gruppi A, B, C, D corrispondono rapporti topografici sufficientemente precisi, cioè le figure sono disposte secondo uno schema topografico ricorrente:

- la coppia A-B occupa la posizione centrale dei pannelli, dei quali costituiscono il tema principale; cavallo e bovidi sono, quindi, gli attori principali ospitati nelle parti più libere delle pareti che formano i pannelli;
- il gruppo C ed eventualmente anche il gruppo D sono collocati nell'area periferica dei pannelli;
- i passaggi contengono in genere i gruppi A e C oppure A e D;
- il gruppo D in quanto tale è dislocato nelle parti più profonde delle caverne, verso il fondo.

Questa formula di distribuzione delle figure nelle diverse parti della caverna può essere di tipo semplice, quando viene condensata in un solo pannello, ma frequentemente, quando le condizioni della caverna lo permettevano, vi è una ripetizione della sequenza fondamentale e i pannelli si susseguono uno all'altro, rispondendo, però, sempre alla stessa formula $C + A-B + C (+ D)$. La formula può svilupparsi oltre che nei pannelli centrali anche lungo i corridoi di una caverna.

Questo è uno dei punti maggiormente criticabili della teoria di Leroi-Gourhan, poiché le grotte con arte parietale hanno una tale varietà di struttura topografica che sembra piuttosto arbitrario stabilire per tutte uno schema generale riconducibile al cliché entrata – pannelli centrali – fondo, anche in considerazione del fatto che non sempre sappiamo quale fosse la vera entrata originaria della grotta.

In conclusione, l'analisi di Leroi-Gourhan ha dimostrato che cavallo e bisonte sono il tema fondamentale dell'arte parietale: raffigurati negli spazi principali delle pareti e dei soffitti, essi svolgono un ruolo nello stesso tempo di opposizione e di complementarità. L'arte parietale, quindi, sembra costituire un vero linguaggio simbolico, accuratamente codificato.

Naturalmente esistono delle eccezioni. In alcune caverne, come abbiamo già detto, il cavallo o i bovidi sono assenti, in altre il tema dominante è diverso dalla coppia $A + B$: a Cougnac le figure principali sono cervidi e mammoth, a Pech Merle il mammoth, a Rouffignac mammoth e bisonte, così come a Font-de-Gaume o a Les Trois Frères le renne svolgono un ruolo più importante del solito.

La natura simbolica dell'arte parietale paleolitica viene confermata dall'analisi del secondo grande tema, quello dei segni. I segni sono figure di carattere geometrico, che Leroi-Gourhan ha raggruppato secondo tre tipologie:

- S 1, segni sottili, stretti e allungati, come segni a forma di freccia, di piuma, di ramo, di gancio;
- S 2, segni larghi e pieni, che comprendono forme ovali, triangolari, quadrangolari, per lo più a rettangolo, ad es. i segni scutiformi con o senza appendici, o i segni tettiformi; appartengono a questo gruppo i segni aviformi e i cosiddetti claviformi, cioè segni di tipo stretto ma con una protuberanza;
- S 3, segni meccanici e ripetitivi, quali punteggiature rosse o nere e trattini lineari, incisi o dipinti, i cosiddetti bastoncini (“batonnets”), fasci di tratti e “raclages”.

Dei gruppi S 1 e S 2 esistono forme normali, semplificate e derivate, queste ultime maggiormente rielaborate e complesse. Nelle forme normali è possibile riconoscere l'origine figurativa schematica di questi segni: quelli larghi di forma ovale rappresentano una schematizzazione della vulva, i claviformi una schematizzazione della figura femminile vista di profilo, i segni sottili e allungati a forma di freccia il fallo, i segni a forma di piuma una figura umana schematica con il fallo.

I segni astratti, un tempo interpretati come boomerang, arpioni, armi, trappole, capanne, sarebbero in realtà simboli sessuali maschili e femminili. Dalle figure, sia pure molto schematiche come quelle che si riscontrano sui blocchi incisi dell'età aurignaciana, si giunge attraverso successive semplificazioni e stilizzazioni fino alla più completa astrazione.

Mentre l'evoluzione stilistica generale delle figure animali si sviluppa nella direzione di un sempre maggiore naturalismo, una traiettoria opposta è percorsa dall'evoluzione dei simboli sessuali, che da un figurativismo schematico approdano a una completa astrazione di carattere geometrico.

Anche i segni, come le figure animali, hanno una loro distribuzione spaziale all'interno della grotta. In generale i segni si trovano all'inizio del santuario, prima delle grandi composizioni, all'interno delle grandi composizioni, alla fine del santuario o alla fine di una delle sue parti.

Il gruppo S 1, i segni di connotazione maschile, e quello S 2, di connotazione femminile, si trovano nei pannelli o nei diverticoli, il gruppo S 3 si trova prevalentemente all'inizio o al fondo delle grotte. La ripartizione topografica dei segni risponde, quindi, a uno schema sufficientemente coerente.

Inoltre, i segni possono trovarsi accoppiati tra loro. I segni ovali o triangolari, quelli scutiformi e i claviformi possono accoppiarsi ai penniformi, ai bastoncini e ai trattini oppure anche alle punteggiature.

I segni tettiformi, aviformi e gli scutiformi con appendici non sono mai accoppiati ad altri segni, ma si giustappongono alle figure animali.

Gli insiemi delle figure animali collocate nei pannelli o dislocate lungo i corridoi e le gallerie vengono come completati, quasi come ritagliati, dai segni astratti.

In conclusione l'analisi di Leroi-Gourhan ha dimostrato che nell'arte parietale la disposizione delle figure animali e dei segni non è casuale, ma risponde a uno schema generale, una struttura che costituisce una forma di linguaggio simbolico.

L'interpretazione dell'arte parietale come espressione di riti connessi alla magia propiziatoria della caccia e della riproduzione degli animali viene decisamente respinta. Innanzitutto, questa tesi è smentita dal confronto tra il bestiario dell'arte parietale e la fauna che era cacciata dagli uomini del Paleolitico Superiore e che conosciamo attraverso l'analisi delle ossa accumu-

late tra i rifiuti di pasto nei livelli di occupazione in ripari sotto roccia, negli abitati all'entrata delle caverne o in stazioni all'aperto.

Il numero delle specie rappresentate è ben inferiore a quello delle specie che componevano la fauna dell'epoca; i pittori non hanno rappresentato animali a caso, ma determinati animali, i quali non svolgevano necessariamente un ruolo di primo piano nella vita quotidiana (A. Leroi-Gourhan). Se l'arte esprimeva una vocazione magica di fecondità e soprattutto di caccia, avrebbe dovuto esistere di norma una sia pur relativa concordanza tra la composizione del bestiario dell'arte (il campione raffigurato) e il campione culinario, cioè i resti degli animali consumati dagli uomini paleolitici e ritrovati tra i rifiuti di cucina (H. Delporte). In realtà, tra la fauna raffigurata e la fauna cacciata esiste uno scarto molto sensibile. La renna, l'animale che costituiva la base fondamentale dell'economia di caccia delle popolazioni del Paleolitico Superiore che vivevano nell'ambiente foresta-tundra dell'Europa occidentale, l'area delle culture solutreana e maddaleniana, nell'arte parietale svolge un ruolo del tutto secondario.

Qualche esempio è riportato nella tabella 7.2.

località	figura	percentuale
abri de la Madeleine (Maddaleniano medio-recente)	renna	91,97
	bovidi	1,47
	cavallo	4,17
Lascaux (Maddaleniano antico)	renna	88,7
	cinghiale	4,5
	capra	4,5
	cervo	1,5 (16,3% nell'arte parietale di Lascaux)
	cavallo	0,8 (59,5% nell'arte parietale di Lascaux)

Tabella 7.2 Alcuni esempi dello scarto esistente tra la fauna raffigurata e la fauna cacciata.

Non c'è quindi corrispondenza tra gli animali effettivamente cacciati e la gerarchia figurativa dell'arte delle caverne. Un altro esempio: a Niaux, che è strettamente collegata a La Vache, se vi fosse la relazione postulata tra arte e caccia, l'animale più raffigurato avrebbe dovuto essere lo stambecco, poiché è la specie dominante nei resti degli animali consumati a La Vache. Al contrario, nell'arte parietale di Niaux lo stambecco rappresenta solo il 14%.

Anche in età storica possiamo constatare questa divergenza tra bestiario artistico e fauna effettivamente consumata. Sulla ceramica sigillata, ad es., gli animali selvatici, soprattutto specie esotiche come leone e pantera, costituiscono il 75,71% del bestiario, mentre gli animali domestici sono soltanto il 24,29%. Nella realtà, i resti di cucina ci dicono che le specie selvatiche consumate variavano dal 3,3 al 13,08% e quelle domestiche costituivano la quasi totalità, dal 86,92 al 96,67%.

Inoltre, gli animali feriti nell'arte parietale sono meno frequenti di quanto pensasse l'abate Breuil, appena il 4% di tutte le figure animali e si tratta soprattutto di cavallo e di bisonte. La maggiore frequenza di animali colpiti da segni interpretabili effettivamente come frecce o zagaglie è a Niaux, dove circa un quarto delle figure sono animali feriti. In questo caso il simbolismo cinegetico sembra sicuro. In questo stesso senso devono essere interpretate alcune figure di Les Trois Frères e di Montespan, precedentemente ricordate.

Un altro elemento rende debole l'ipotesi del legame tra l'arte parietale e la caccia. Alcuni segni, ad es. i claviformi, sono stati interpretati come boomerang o come clave, ma è evidente che nessuna arma di questo tipo avrebbe permesso di abbattere un bisonte.

A. Leroi-Gourhan ha dimostrato che l'arte delle caverne è un gioco costante di associazioni simboliche. Il tema fondamentale è la coppia primordiale Bisonte-Cavallo, altri animali quali stambecchi, cervidi, mammut svolgono il ruolo di animali complementari, che accompagnano la coppia primordiale. L'arte parietale esprime, quindi, una visione del mondo, una cosmologia, quella dei popoli cacciatori del Paleolitico superiore, accentrata sulla divisione della natura in elementi femminili ed elementi maschili. Tentare di definire il contenuto preciso di questa cosmologia, la cui esistenza è riconoscibile nell'organizzazione dell'arte parietale, è senza dubbio la parte più soggettiva del lavoro di Leroi-Gourhan.

La struttura dell'arte parietale secondo Leroi-Gourhan rivela un sistema dualista: il tema del cavallo e del bisonte, animali che rappresentano due principi opposti e nello stesso tempo complementari, il cavallo è il simbolo del principio maschile, il bisonte di quello femminile. È questo il motivo per cui gli animali sono giustapposti oppure accompagnati da un segno astratto che simbolizza il sesso opposto, il cavallo da segni del gruppo S 2, il bisonte da segni del gruppo S 1. Questa interpretazione può far pensare a una proiezione della mentalità moderna sull'arte paleolitica. In realtà non bisogna dimenticare che la caverna stessa si presta a essere interpretata come un simbolo femminile. Inoltre, le caverne sono ricche di nicchie ovali, di fenditure, di stalattiti mammellonari che richiamano frequentemente gli organi femminili.

Qual è la natura del linguaggio artistico dell'arte parietale paleolitica, una volta ammesso il suo carattere strutturato, organizzato in base ad alcuni

principi? I simboli grafici secondo Leroi-Gourhan, possono essere riuniti tra loro in tre modi:

1. nel *mitogramma* le figure sono disposte attorno a un punto centrale come su un "tableau";
2. nel *pittogramma* le figure sono disposte in ordine cronologico secondo una linea di sviluppo come in una striscia di fumetti;
3. nell' *ideogramma* le figure costituiscono le unità di un linguaggio verbale (scrittura ideografica).

È sommamente improbabile che nell'arte delle caverne sia riconoscibile, migliaia di anni prima della nascita della civiltà urbana, un discorso narrativo espresso con una scrittura ideografica ed è altrettanto improbabile che si tratti di un linguaggio pittografico. I casi di scene, quindi di temi di carattere pittografico, sono eccezionali: il bisonte ferito che carica un uomo a Lascaux e a Villars, l'uomo trafitto da zagaglie a Pech-Merle, a Cougnac ed ora anche a Cosquer.

Rimane l'ipotesi del mitogramma. Che cos'è un mitogramma? si tratta di un insieme di figure simboliche che non esprimono una determinata azione, non hanno carattere descrittivo, non fanno riferimento a uno spazio e a un tempo tra loro correlati, cioè a una struttura narrativa, con un prima e un dopo, con un qui e un là.

Secondo Leroi-Gourhan l'arte paleolitica è un mitogramma, un insieme strutturato di simboli, un po' come certe immagini pubblicitarie del giorno d'oggi, che per essere comprese non hanno bisogno di essere accompagnate da un discorso scritto. Le immagini della pubblicità sono da noi immediatamente comprese, perché facciamo parte della società che li produce ed abbiamo la chiave di lettura di queste immagini. Nel caso dell'arte paleolitica noi non possediamo più i codici per poterla interpretare e quindi possiamo soltanto renderci conto che si tratta di qualcosa di assolutamente strutturato, non lasciato al caso, dell'espressione figurativa in chiave simbolica della concezione del mondo, dei miti, delle cosmogonie dei cacciatori del Paleolitico superiore, ma non siamo più in grado di ricostruire nel dettaglio e con sicurezza il pensiero religioso di queste popolazioni.

Arte e religione hanno per noi un contenuto che certamente è molto diverso da quello che potevano avere le popolazioni cd. primitive o quelle dei cacciatori paleolitici. Noi abbiamo alle spalle una tradizione plurisecolare di distinzione tra naturale e soprannaturale, tra fisica e metafisica, ma nel pensiero degli uomini primitivi fisica e metafisica non sono separate, poiché per essi l'universo appare come un'unica realtà. Nonostante queste profonde

differenze non sono mai stati scoperti popoli primitivi che non avessero un sistema di spiegazione del mondo che li circonda. Di fronte ai molteplici fenomeni della natura, ad es. la periodica migrazione delle renne o degli uccelli, l'uomo primitivo aveva la stessa nostra necessità di comprendere e di trovare delle spiegazioni: oggi noi spieghiamo scientificamente il fenomeno, ma il bisogno di un primitivo di comprendere e di spiegare era del tutto eguale al nostro¹⁰. L'arte dimostra che gli uomini del Paleolitico superiore erano uomini esattamente come noi, dotati di linguaggio articolato, autocoscienza e facoltà razionali.

7.2 L'ipotesi sciamanistica

J.D. Lewis-Williams, dell'Università del Witwatersrand, Johannesburg, ha studiato l'arte rupestre dei Boscimani nel loro contesto etnografico e grazie a testimonianze più o meno recenti ha potuto dimostrarne il suo ruolo essenzialmente sciamanistico. Gli sciamani, durante le cerimonie collettive, entrano in uno stato di coscienza alterata, la trance, durante il quale viaggiano attraverso altri mondi in cui entrano in contatto con gli spiriti e cercano aiuto per i bisogni della vita quotidiana della collettività. In questi viaggi nel mondo degli spiriti, incontrano animali e creature dotate di poteri particolari, come quello di guarire le malattie o di far venire la pioggia. Dopo aver vissuto l'esperienza di questo viaggio in un mondo parallelo a quello reale e sotterraneo, l'arte rupestre ha lo scopo di commemorare questa esperienza e di raffigurare le visioni avute dagli sciamani. Le pitture diventano fonte di poteri particolari, che si possono captare toccandole o danzando di fronte ad esse. Inoltre, servono agli sciamani per orientare le future allucinazioni¹¹.

Lewis-Williams e J. Clottes hanno cercato di applicare l'ipotesi sciamanistica all'arte paleolitica. Il ricorso all'analogia etnografica è già stato più volte criticato per l'uso che ne era stato fatto in relazione alle teorie dell'arte magica o del totemismo, e Lewis-Williams e Clottes riconoscono che l'analogia etnografica non costituisce una prova, tuttavia è in grado di suggerire ipotesi da sottoporre a verifica.

Il punto di partenza è la constatazione che gli stati alterati della coscienza quali si manifestano negli sciamani — sogni, alterazioni percettive, allucinazioni, visioni — non sono un fenomeno circoscritto e peculiare delle sole società sciamaniche, ma sono osservabili dalle scienze neuro-psicologiche e

¹⁰A. LEROI-GOURHAN, *Les rêves*, in *La France au temps des mammoths*, Paris 1969 (Hachette), ristampato in A. LEROI-GOURHAN, *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris 1983 (Fayard), p. 292 sgg.

¹¹J.D. LEWIS-WILLIAMS, *The Rock-Art of Southern Africa*, Cambridge 1983.

presentano delle costanti a prescindere dai tempi e dai luoghi, nonché dalle cause che producono l'alterazione¹²Le allucinazioni attraversano tre stadi. Nel primo compaiono fenomeni detti entoptici, interni all'occhio, che consistono nella visione di forme geometriche e astratte, come punti, linee, zig-zag, reticoli, fasci di linee ondulate, ecc. Nel secondo queste forme cercano di organizzarsi e si ha l'impressione di entrare in un tunnel o di essere aspirati da un vortice. Questo conduce al terzo stadio, quello della trance e delle visioni allucinatorie.

Secondo Clottes e Lewis-Williams l'arte parietale paleolitica è perfettamente compatibile con le percezioni allucinatorie: la presenza di segni geometrici e astratti, l'assenza di una delimitazione del campo rappresentativo, l'assenza di uno sfondo e di una linea del suolo, le immagini degli animali che sembrano "galleggiare" sulla superficie rocciosa in assenza di gravità, l'assenza di vere e proprie scene, la presenza di esseri fantastici e compositi; nello stesso tempo la precisione con cui gli animali sono raffigurati indica che si tratta di animali visti e non di simboli stereotipati¹³.

La grotta stessa, soprattutto nelle sue parti più profonde ed oscure, favorisce la comparsa di stati allucinatori. La grotta poteva essere ritenuta quel mondo parallelo e sotterraneo degli spiriti dotati di poteri particolari e con i quali lo sciamano doveva entrare in contatto. Il fatto di riprodurre sulle pareti le immagini degli animali comparsi nelle visioni allucinatorie facilitava l'accesso al mondo degli spiriti e al loro potere.

Questa interpretazione ha goduto di una certa popolarità per una quindicina di anni, soprattutto a livello dei media, diventando una teoria di moda, ma molto meno da parte della comunità scientifica. Un gruppo di studiosi ha avvertito l'esigenza di fare una messa a punto della ricerca in questo settore, pubblicando una serie di articoli critici su sciamanismo, metodologie interpretative e arte parietale paleolitica¹⁴. In questa raccolta di saggi viene messo in evidenza come il concetto di sciamanismo nell'uso che ne fanno gli autori che sostengono uno stretto collegamento tra stati di trance e visioni allucinatorie degli sciamani e produzione di arte parietale sia superficiale e fondamentalmente errato. Viene quindi decisamente negata - e addirittura

¹²J.D. LEWIS-WILLIAMS, T.A. Dowson, *The signs of all-times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, in *Current Anthropology*, 24, 1988, pp. 201-245; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Wrestling with Analogy: A Methodological Dilemma in Upper Palaeolithic Art Research*, in *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57, 1991, pp. 149-162.

¹³J. CLOTTES, J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Les Chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996; *Les chamanes des cavernes*, in *Archéologia*, n° 336, 1997, pp. 30-41.

¹⁴*Chamanisme et Arts Préhistoriques. Vision critique*, a c. di M. LORBLANCHET, J.-L. LE QUELLEC, P. G. BAHN, H.-P. FRANCFORT, B. e G. DELLUC, Paris 2006

ridicolizzata - la tesi che vede negli stati di trance l'origine dell'arte parietale paleolitica.

Bibliografia

- Abramova Z. (1995). *L'art paléolithique d'Europe centrale et de Sibérie*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Aujoulat N. (2004). *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bahn P. (1998). *Prehistoric Art*. Cambridge.
- Bahn P.; Vertut J. (1988). *Images of the Ice Age*. Paris, Éditions du Seuil.
- Breuil H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac.
- Capitan L.; Breuil H.; Peyrony D. (1910). *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Monaco.
- Cartailhac L.; Breuil H. (1906). *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Monaco.
- Chauvet J.; Brunel Deschamps E.; Hillaire C. (1995). *La grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*. Paris, Éditions du Seuil.
- Clottes J. (1995). *Les Cavernes de Niaux*. Paris, Éditions du Seuil.
- Clottes J. (2001). *La grotte Chauvet. L'art des origines*. Paris, Éditions du Seuil.
- Clottes J.; Courtin J. (1992). *La grotte Cosquer, peintures et gravures de la caverne engloutie*. Paris, Éditions du Seuil.
- Delporte H. (1979). *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris, Picard.
- Delporte H. (1990). *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Paris, Picard.
- Duhard J. (1996). *Réalisme de l'image masculine paléolithique*. Grenoble, Jérôme Millon.

- Graziosi P. (1956). *L'arte dell'antica età della pietra*. Firenze, Sansoni.
- Graziosi P. (1973). *L'arte preistorica in Italia*. Firenze, Sansoni.
- Kozłowski J. (1992). *L'art de la préhistoire en Europe orientale*. Paris, CNRS.
- Laming-Emperaire A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris, Picard.
- Leroi-Gourhan A. (1958a). La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques. *BSPF*, **55**, 307–321.
- Leroi-Gourhan A. (1958b). Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique. *BSPF*, **55**, 384–398.
- Leroi-Gourhan A. (1958c). Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique. *BSPF*, **55**, 515–528.
- Leroi-Gourhan A. (1964). *Les religions de la Préhistoire*. Paris, PUF.
- Leroi-Gourhan A. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Mazénod.
- Leroi-Gourhan A. (1981). *I più antichi artisti d'Europa, Introduzione all'arte parietale paleolitica*. Milano, Jaca Book.
- Leroi-Gourhan A. (1983). *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*. Paris, Fayard.
- Leroi-Gourhan A. (1992). *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Lorblanchet M. (1995). *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris, Errance.
- Lorblanchet M. (1999). *La naissance de l'art. Gènesi de l'art préhistorique*. Paris, Errance.
- Reinach S. (1913). *Répertoire de l'art quaternaire*. Paris, Leroux.
- Sieveling A. (1979). *The Cave Artists*. London, Thames and Hudson.
- Ucko P.; Rosenfeld A. (1967). *Arte paleolitica*. Milano, Il Saggiatore.
- Vialou D. (1991). *La Préhistoire*. Paris, Gallimard.
- White R. (2003). *Prehistoric Art. The symbolic journey of humankind*. New York.