



Distribuzione della fauna e la sua importanza nell'interpretazione dell'arte rupestre del Paleolitico superiore

di Jordi Serangeli*

Riassunto

Quale artista l'uomo del Paleolitico superiore ha raffigurato soprattutto animali. Le sue scelte sono state indubbiamente dettate anche da fattori culturali, non c'è dubbio, ma il fatto che esiste un rapporto diretto tra la distribuzione di una specie animale e la distribuzione delle sue rappresentazioni induce a pensare, che la rappresentazione di specie animali nell'arte parietale dipende molto di più da fattori ambientali che da fattori culturali. Una attenta analisi delle rappresentazioni di animali e della loro distribuzione mostra difatti, che certamente esistono temi, soprattutto nell'arte mobile, che sono stati rinvenuti a centinaia di chilometri da dove gli animali possono essere stati visti nel paleolitico, ma questi sono un'eccezione. In genere la lista degli animali raffigurati in un sito o in una regione riflette la fauna della regione circostante. Un lavoro di interpretazione ed eventualmente un tentativo di decodificazione dell'arte rupestre non può quindi prescindere dall'analisi del contesto naturale di ogni singolo sito, dalla peculiarità di ogni singola regione, e da una conoscenza approfondita dell'etologia di ogni singolo animale.

Riassunto

Quale artista l'uomo del Paleolitico superiore ha raffigurato soprattutto animali. Le sue scelte sono state indubbiamente dettate anche da fattori culturali, non c'è dubbio, ma il fatto che esiste un rapporto diretto tra la distribuzione di una specie animale e la distribuzione delle sue rappresentazioni induce a pensare, che la rappresentazione di specie animali nell'arte parietale dipende molto di più da fattori ambientali che da fattori culturali. Una attenta analisi delle rappresentazioni di animali e della loro distribuzione mostra difatti, che certamente esistono temi, soprattutto nell'arte mobile, che sono stati rinvenuti a centinaia di chilometri da dove gli animali possono essere stati visti nel paleolitico, ma questi sono un'eccezione. In genere la lista degli animali raffigurati in un sito o in una regione riflette la fauna della regione circostante. Un lavoro di interpretazione ed eventualmente un tentativo di decodificazione dell'arte rupestre non può quindi prescindere dall'analisi del contesto naturale di ogni singolo sito, dalla peculiarità di ogni singola regione, e da una conoscenza approfondita dell'etologia di ogni singolo animale.

INTRODUZIONE

Sulla strada ormai pluricentenaria dell'interpretazione dell'arte paleolitica quasi sempre è stata prediletta un'analisi atta ad evidenziare aspetti culturali. Le rappresentazioni artistiche del paleolitico sono state suddivise in diverse categorie, a seconda del punto di vista e della convinzione del ricercatore che le ha studiate, della regione trattata o della materia prima di cui o su cui sono state create. Qui di seguito mi limito a citare alcuni esempi, riassumendo in modo breve e certamente incompleto la storia dell'interpretazione dell'arte paleolitica.

BREVE RIASSUNTO DELLA STORIA DELL'INTERPRETAZIONE DELL'ARTE PALEOLITICA

I primi ricercatori che si sono cimentati nell'interpretazione dell'arte paleolitica nella seconda metà del XIX secolo, l'hanno intesa come espressione artistica. La scoperta della rappresentazione di un mammut

* Dr. Jordi Serangeli
Eberhard Karls Universität Tübingen
Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters
Abteilung für Ältere Urgeschichte und Quartärökologie
Burgsteige 11, Schloss
D-72070 Tübingen
Deutschland



inciso su di frammento d'avorio di una zanna di mammut nel riparo di La Madelaine nell'anno 1864 (Fig. 1 A), un oggetto non prettamente utilitaristico, era in un colpo solo la prova inconfutabile, che l'uomo era vissuto allo stesso tempo dei mammut, e che l'uomo del Paleolitico era in grado di creare rappresentazioni artistiche di tutto rispetto (Müller-Karpe 1966, 3). La particolare abilità e la sensibilità degli artisti del paleolitico superiore per le forme, i dettagli e le rifiniture indusse i ricercatori di quest'epoca ad utilizzare anche per l'arte paleolitica un concetto allora alquanto di moda, l'idea di „l'art pur l'art". L'espressione artistica innegabile in oggetti vecchi tra i 10.000 e i 30.000 anni (Fig. 1 C) veniva interpretata come fine a se stessa, senza prenderne in considerazione un valore o un significato più profondo e senza che essa ne avesse bisogno (Lorblanchet 1995, 89-90). In pubblicazioni dell'epoca si nota come i ricercatori posero particolare attenzione su come le rappresentazioni fossero più o meno ben riuscite. Le rappresentazioni artistiche, che si imponevano violentemente e rivoluzionavano il mondo della storia dell'arte, vennero considerate in prima linea come espressioni estetiche atte a soddisfare la sensibilità degli uomini primitivi. Gli oggetti d'arte - l'arte parietale era già stata scoperta ma non era ancora stata riconosciuta da parte dei maggiori ricercatori dell'epoca - vennero considerati come oggetti da collezionare, fini a se stessi. I primi ricercatori della seconda metà del XIX secolo, pionieri in una disciplina quale la preistoria allora ancora in fasce, si aiutarono come poterono riallacciandosi ad un'altra disciplina, ormai matura, che aveva secoli di storia alle spalle, la storia dell'arte. Non sorprende quindi che ne abbiano utilizzato anche la terminologia.

Nonostante questa teoria sia ai nostri giorni obsoleta, ritengo non si possa negare, di fronte ad alcuni oggetti, che una certa sensibilità per un gusto decorativo non sempre deve avere un significato più profondo (Fig. 1 C).

L'arte parietale, scoperta già nel 1879 in Altamira nel nord della Spagna e pubblicata nel 1880 da Marcelino Sainz de Sautola venne "riconosciuta" solo alla fine del XIX ed inizi del XX secolo, quando a questa prima scoperta si aggiunsero le scoperte delle grotte francesi di La Vache (1895), di Marsoulas (1897), di Pair-non-Pair (1896), di Les Combarelles (1901) e di Font-de-Gaume (1901). Queste nuove scoperte assieme al numero sempre maggiore di oggetti d'arte mobile richiesero un'analisi più profonda ed un costrutto interpretativo più adeguato del semplice riconoscimento di una sensibilità artistica agli uomini primitivi. È in questo contesto che l'Abbé Henri Breuil pose l'attenzione su alcune rappresentazioni di animali, su cui appaiono sovrapporsi segni di diverso genere che, nell'etnologia così come in rappresentazioni parietali più recenti, sarebbero da connotare come trappole (Fig. 1 B), frecce o lance. È da qui che nasce l'idea che l'arte paleolitica abbia in se per lo più un carattere magico-venatorio. La rappresentazione di un animale tenderebbe a promuovere il successo di una futura battuta di caccia. Non sorprende certo che un canonico che tra l'altro si è occupato anche dell'interpretazione delle rappresentazioni parietali nell'Africa del sud, abbia visto nell'arte paleolitica uno stretto legame con il mondo del soprannaturale.

La visione dell'arte paleolitica come motivata da un bisogno magico-venatorio dominò fino agli anni sessanta, quando André Leroi-Gourhan, partendo dalle rappresentazioni "donna-bisonte" della grotta di Pech-Merle (Fig. 1 D), ha posto dal canto suo l'accento sulla dicotomia maschile-femminile che, a suo avviso, era ravvisabile nella disposizione delle rappresentazioni di cavallo e di bisonte. Anche in questo caso ritengo interessante soffermarsi sulla figura di André Leroi-Gourhan e sul momento storico in cui lui ha svolto le sue ricerche. Leroi-Gourhan è stato innanzitutto un esperto di etnologia orientale ed ha lavorato diversi anni in Giappone. In oriente il concetto di dualismo è certamente più presente che nella cultura occidentale. Inoltre la Parigi degli anni 1960 e 1970 certamente è stata un luogo in cui si è rotto e si è voluto rompere con tabù tradizionali. Sotto questo punto di vista non sorprende quindi, che André Leroi-Gourhan abbia posto l'accento sulla sessualità. Nonostante questa sua suddivisione sia stata presto criticata da Annette Laming-Emperaire (1972), non si possono negare né i bisonti di Pech-Merle, né il fatto che la disposizione in diverse grotte paleolitiche segue uno schema che può essere basato su una qualche forma di dualismo.

Negli anni 1970 Joachim Hahn ha posto l'accento sulla forza e l'aggressività (*Kraft und Aggression*) espressa da alcune rappresentazioni così come dalla scelta di rappresentare animali di per se aggressivi come grandi felini, mammut ed orsi nell'aurignaziano del Giura Svevo (Hahn 1986). La posizione di Joachim Hahn, il quale vede nella scelta paleolitica di animali aggressivi una specie di "messaggio" di forza ed aggressività va anch'essa meglio compresa, se si considera il suo momento storico. I suoi argomenti si basano in particolare sulla forma del collo del cavallo di Vogelherd (Fig. 1 G), che secondo lui è uno stallone in posizione minacciosa e sulla figura di un possibile leone (Fig. 1 F) con le orecchie appiattite sulla testa è secondo Joachim Hahn una tipica posizione di minaccia o premonitrice di un attacco (Hahn 1986, 155). È interessante sottolineare come comunque altri autori vedano in questa stessa figura un possibile grande felino, ma non escludono possa trattarsi di un rinoceronte (Riek 1934, 290; Wagner 1981, 35). Le rappre-

sentazioni di leone inoltre, che fino alla scoperta della grotta di Chauvet erano considerati animali rari, risultano nel Giura Svevo abbastanza numerose nell'arte mobile. In questa regione inoltre è da sottolineare la scoperta di una figura di ca. 28cm, unica al mondo nella sua fattezze, di Uomo-Leone in Holestein-Stadel (Fig. 1 H), ricomposta a partire da numerose schegge di avorio dallo stesso Joachim Hahn (Hahn 1994). Certo, nonostante una doverosa critica in particolare sulla pericolosità o meno di una specie animale (vedi Serangeli 2004), resta il fatto, che nell'arte dell'aurignaziano effettivamente i leoni risultano essere rappresentati più frequentemente che in altre epoche, come appunto la Grotta di Chauvet sembra confermare (Clottes 2003).

Negli ultimi 10 anni si è accesa una forte discussione attorno all'interpretazione in chiave sciamanistica dell'arte paleolitica da parte di Jean Clottes und David Lewis-Williams (1997). Questa riedizione di un'interpretazione già espressa almeno negli anni 1960 (Narr 1966, 315-317), propone di avvicinare l'arte paleolitica alle tradizioni sciamaniche della Siberia, dell'africa del Sud, del Nord- e del Sud America. Nonostante la chiara presa di posizione di Paul Bahn (2003) resta il fatto che, come scriveva già Karl Narr: "Certamente non abbiamo la prospettiva di poter apprendere qualcosa sulla sostanza dei contenuti intellettuali dello sciamanesimo durante il Paleolitico (...) Non siamo nemmeno in grado di dire se siamo di fronte a pratiche sciamaniche nel senso stretto del termine; comunque esistono almeno alcuni indizi riguardo temi, che oggi sono elementi importanti che sono confluiti nelle pratiche sciamaniche" (traduzione propria da: Narr 1966, 317). Tra questi sono da sottolineare le figure miste uomo-animale (Fig. 1 H) e le figure di uccelli, specie di uccelli acquatici, come quelli di Mal'ta in Russia o Hohle Fels in Germania, che nella tradizione sciamanica, potendo volare, camminare e tuffarsi sotto le acque sono messaggeri prediletti tra i diversi mondi.

Un aspetto che secondo me troppo spesso viene sottovalutato nell'interpretazione dell'arte paleolitica è ciò che Barbara Olins Alpert indica come *sens ludique*, ossia il sentimento ludico in alcune rappresentazioni del Paleolitico superiore (Olins Alpert 1992). Questo a mio avviso non riguarda solo figure con caratteristiche abnormi, ma è da rilevare anche in alcuni oggetti, che sicuramente sono stati scelti per la loro forma naturale. Il bellissimo stambecco del Riparo Tagliente, che ricalca perfettamente la forma del ciottolo su cui è stato inciso, integrandolo completamente, è sicuramente un esempio che rientra in questo ambito. Il *phallus* del Gravettiano della grotta di Hohle Fels, certamente può avere avuto un valore simbolico particolare ed essere stato "legato ad un ciclo di rituali" (Conard, Kieselbach 2006, 469), ma la forma, seppur in parte può essere stata trasformata dall'uomo, è precedente alle incisioni che hanno trasformato questo ciottolo in un phallus. Ossia, chi ha raccolto questo ciottolo, aveva certo già pensato con una certa soddisfazione di carattere "ludico" alla "decorazione" da dargli. Il corrispondente nell'arte parietale ritengo siano le numerose rappresentazioni che „giocano” con le forme naturali delle pareti facendole diventare parte integrante della composizione, come le pitture in rosso di un uomo attorno ad una stalagmite naturale in Le Portel (Fig. 1 E) messa in evidenza da Georges Sauvet und Gilles Tosello (2004, 51-85). Derek Hodgson sottolinea come alcune rappresentazioni parietali del paleolitico superiore siano state lasciate espressamente incomplete per permettere all'occhio di creare, nella sua fantasia, delle immagini tridimensionali (Hodgson 2003). Certo, anche questo „sense ludique” non può essere generalizzato, ma alla base dell'ispirazione dell'artista, oltre al suo bagaglio culturale, c'è certamente anche il piacere del creare, senza il quale l'arte sarebbe ridotta ad una attuazione tecnica.

LA SCELTA DEGLI ANIMALI RAPPRESENTATI NELL'ARTE PARIETALE PALEOLITICA

Fatta questa panoramica personale - certo parziale e piena di lacune - ma utile per sottolineare alcuni aspetti prettamente culturali dell'arte paleolitica, è interessante soffermarsi sul perché nel Paleolitico superiore siano stati rappresentati i temi che tutti conosciamo. Per riuscire in questo intento e per non perdersi in campi troppo eterogenei, mi limiterò qui di seguito a trattare le rappresentazioni paleolitiche di animali nell'arte parietale. Questa categoria di rappresentazioni offre un vantaggio fondamentale rispetto alle rappresentazioni di arte mobile: le immagini si trovano ancora oggi lì, dove gli artisti le hanno eseguite.

Nel corso degli anni si è sempre più cercato di trovare la "chiave nascosta" (tra gli altri André Leroi-Gourhan), il "messaggio" (Hahn 1986) o la "grammatica formale" (Sauvet e Włodarczyk 1995) dell'arte paleolitica, quale scelta culturale consapevole e deliberata (in proposito vedi Sauvet e Włodarczyk 2001, p. 223). Questa strada interpretativa è stata espressamente, volutamente e prettamente culturale, quasi a voler scordare, che esiste un "filtro" a priori delle scelte tematiche degli artisti del paleolitico superiore; l'ambiente. A questo filtro hanno già fatto riferimento autori quali Leroi-Gourhan (1965, p. 442), Delporte (1990) e più dettagliatamente Lorblanchet (1995, pp. 257-258), senza però soffermarsi più di tanto sul tema, quasi che a dire espressamente che l'uomo paleolitico era soggetto nelle sue scelte in primo luogo alla natura equivalessa a (voler) sminuire le sue capacità intellettuali e la sua geniale cultura; quasi un atto di



lesa maestà. È forse in un contesto di confronto interno alla ricerca preistorica, che nel suo petto ha sia una vocazione legata alle discipline umanistiche (etnologia) che una legata alle discipline delle scienze della terra (geologia), che si può capire meglio, come l'interpretazione "culturale" è stata spesso preferita ad un'analisi faunistico-ambientale.

Certo è un dato di fatto, che esiste in tutta Europa e durante tutto il Paleolitico superiore una notevole differenza tra fauna consumata e fauna rappresentata (Delporte 1990, 210-215), questo non toglie però, che l'artista del Paleolitico ha scelto gli animali che ha rappresentato all'interno dello spettro di fauna che conosceva e che lo circondava. Partendo da questo punto fermo, ho ritenuto costruttivo vedere quanto c'è comunque di convergenza tra la fauna effettivamente presente in Europa e la fauna che è stata rappresentata. André Leroi-Gourhan, il padre della visione strutturalista dell'arte parietale, ha sottolineato in proposito, oltre 40 anni fa, che « *les peintres n'ont pas représenté n'importe quel animal mais des animaux bien déterminés et qui ne jouaient pas forcément tous un rôle de premier plan dans leur vie quotidienne* » (Leroi-Gourhan 1965, p. 82). A questa affermazione, che chiaramente tende a mettere in risalto la scelta culturale degli artisti quasi indipendente e libera dall'ambiente che li circondava, si deve comunque aggiungere, che, senza togliere nulla alla scelta culturale, nell'arte paleolitica sono stati rappresentati tutti i macromammiferi allora esistenti in Europa, e che oltre il 90% degli animali rappresentati, sono animali presenti nella fauna consumata (Fig. 4). Non esiste un grande mammifero che sia stato escluso, ad esempio per via di un tabù, dall'essere rappresentato. Quindi almeno una prima convergenza c'è.

Leroi-Gourhan ha cercato di evidenziare, a partire dalla sua banca-dati¹, i temi portanti dell'arte parietale paleolitica. Egli pose l'accento sul fatto che il cavallo ed il bisonte risultavano come gli animali più rappresentati, seguiti a distanza da mammut, stambecco, uro, cerva e cervo e via via tutti gli altri temi. Nella sua visione strutturalista Leroi-Gourhan creò delle categorie di animali principali (cavallo-bisonte, cavallo-uro) e di animali secondari (stambecco-cervo, stambecco-renna, stambecco-mammut, cervo-cerva). Il suo lavoro ed in particolare la sua banca-dati² furono proseguiti ed approfonditi da Georges Sauvet in collaborazione con il linguista André Włodarczyk (Sauvet 1988; Sauvet e Włodarczyk 1995 e 2001), che cercarono di affinare ancora di più i risultati di Leroi-Gourhan. Il loro risultato più importante è quello di aver evidenziato partendo da dati oggettivi³, che nell'arte parietale gli animali rappresentati hanno caratteristiche di distribuzione e legami tra loro decisamente divergenti (Fig. 2). Qui di seguito cercherò di apportare un contributo all'interpretazione di questi dati.

La posizione di Georges Sauvet, aiutato da André Włodarczyk, è chiara ed è la stessa da anni. Egli parte dal principio, che, visto che i dati della fauna consumata e della fauna rappresentata dall'uomo nella maggior parte non corrispondono, le rappresentazioni di animali non ci danno alcuna informazione sull'abbondanza di una specie o sul suo valore economico (Sauvet 1993, 83). Non dice proprio che fauna reale e fauna rappresentata non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, ma quasi. In questo senso interpreta anche i risultati delle proprie analisi⁴ come restrizioni di carattere probabilmente semantico stabili nel corso del paleolitico superiore e a dispetto della vastità della regione trattata (Sauvet e Włodarczyk 1995, p. 208). Egli riconosce che l'incompatibilità tra mammut e cerva potrebbe essere legata alla distribuzione geografica estremamente differente tra i due animali (cerva in Spagna centrale e regione cantabrica, mammut soprattutto in Périgord, Quercy e vallata del Rodano), ma alla fine, ricorrendo alla compresenza di cervo maschio e mammut sulla stessa parete sia in les Combarelles che in Ebbou, giunge alla conclusione, che « *des raisons climatiques ou géographiques ne souffissent pas à expliquer l'absence totale d'association entre le mammoth et la biche* » (Sauvet e Włodarczyk 1995, p. 207). Degno di attenzione è altresì raccogliere altre constatazioni di questi autori, che mettono in evidenza come nell'arte parietale esistano diverse incompatibilità tra alcune specie animali e legami stretti tra altre. Così, ad esempio, i pesci appaiono praticamente incompatibili con una buona parte di mammiferi: mammut, rinoceronti, renne, orso, leone, uro ed anche con l'uomo. Una incompatibilità esiste anche tra mammut e leone, tra rinoceronte lanoso e cerva, tra leone e cervo. Un legame stretto invece appare nell'arte parietale paleolitica tra leoni e cavalli così come tra rinoceronti e mammut (Sauvet e Włodarczyk 1995, p.205).

Le prime considerazioni sul lavoro di Georges Sauvet e André Włodarczyk non possono che essere di ammirazione per un lavoro prezioso ed intenso di ricerca che crea un ponte di continuità dagli anni 1960 a oggi. Certo, soprattutto alla luce delle nuove scoperte in Spagna e Portogallo e del numero crescente di rappresentazioni rilevate nel corso dell'investigazione in grotte conosciute da vecchia data (per esempio Trois Frères) e in grotte scoperte più recentemente (per esempio Chauvet), sarebbe utile che questi dati fossero pubblicati sito per sito in modo adeguato e quindi disponibili.

La suddivisione in 5 gruppi (Fig. 2) è, a mio avviso, in primo luogo uno specchio della distribuzione della fauna in Europa durante il paleolitico superiore. Se si confronta questa con lo spettro della tipica fauna Europea nel Pleistocene superiore (Fig. 3), appaiono subito delle convergenze importanti.

Il gruppo numero 1, quella che occupa il centro del grafico dell'analisi fattoriale delle corrispondenze è composta da cavallo, stambecco e bisonte. Cavallo e stambecco sono due animali presenti nei periodi glaciali in tutta Europa, ossia dal sud della penisola iberica e della penisola italiana alla Gran Bretagna. Il bisonte è un animale frequente nell'ultimo periodo glaciale in Cantabria, nei Pirenei, nel nord Italia ed al nord dei Pirenei e delle Alpi. Le rappresentazioni di bisonte comunque, sono particolarmente numerose nei Pirenei (si pensi a Niaux) ed in Cantabria (si pensi ad Altamira), così che questa specie, adattata ai climi temperato-freddi, risulta più vicina di altre al centro del grafico. Questa posizione è altresì ecologicamente corretta rispetto a specie animali più spiccatamente legate al freddo, come rinoceronte lanoso, mammut e renna che sono raggruppate nei gruppi 3 e 4. Ci tengo a sottolineare che fino al 1995, quando ancora Georges Sauvet e André Włodarczyk non avevano assunto nel loro studio i dati della Grotta Chauvet, Mammut e Rinoceronte lanoso risultavano ancora più prossimi l'uno dell'altro ed appartenevano allo stesso gruppo (Sauvet e Włodarczyk 1995, 198). Quindi il raggruppamento 4, rinoceronte lanoso e leone è il risultato in primo luogo dei dati della grotta Chauvet. Trattando il gruppo 4, vorrei riprendere qui lo stretto legame tra leoni e cavalli nell'arte paleolitica di cui si è accennato prima. Questo legame viene discusso e ritenuto valido anche in natura (comunicazione personale del prof. Hans-Peter Uerpmann) ed è forse più di una semplice coincidenza. I leoni, viste le loro capacità di *sprint* sono grandi felini specializzati nel corso dell'evoluzione a cacciare animali di grandi dimensioni. Gli equidi, dal canto loro, sono animali che anch'essi, nel corso dell'evoluzione hanno sviluppato sempre più le loro capacità di corsa ed hanno nella fuga il loro mezzo di sopravvivenza più efficace. Leoni ed equidi sembrano quindi legati gli uni agli altri da uno stretto rapporto di interdipendenza di predatore e preda. Le zebre sono ancora oggi una delle prede preferite dai leoni nelle savane africane.

Il Gruppo 5, dal canto suo, è formato da cervo, cerva ed uro, tutti animali della fauna del mondo mediterraneo, un mondo in cui anche durante l'ultima glaciazione esistevano fitte foreste con la relativa fauna. Non sorprende quindi questa netta separazione rispetto alla fauna che prediligeva le praterie aperte (mammut, rinoceronte lanoso, bisonte, cavallo e renna) o i rilievi rocciosi senza alberi (stambecco). È interessante a questo punto sottolineare il fatto, che il cervo elafa è l'unica specie animale in cui nell'arte paleolitica si è soliti suddividere in maschio e femmina⁵. Se la vicinanza tra loro indica da un lato che sono lo stesso animale, la maggiore prossimità del cervo maschio verso il centro del grafico rispetto alla femmina, potrebbe avere un riscontro ecologico interessante⁶. Già ho citato come, a partire dai dati di Sauvet e Włodarczyk esista un'incompatibilità tra mammut e cerva, mentre il cervo ed il mammut appaiono più volte sulla stessa parete. La stessa incompatibilità esiste tra rinoceronte lanoso e cerva (Sauvet e Włodarczyk 1995, 207). Le femmine di cervo ed i loro piccoli sono all'aperto facili prede, la cui unica difesa è la fuga nel fitto sottobosco. I cervi maschi, invece, con i loro grandi palchi, hanno bisogno di più spazio e si muovono di conseguenza in spazi più aperti. Forse quindi le differenze nello spettro degli animali con cui sono associati e nella loro posizione nel grafico dell'analisi delle corrispondenze scaturisce da questa differenza di comportamento.

L'ultimo gruppo di Georges Sauvet, il gruppo 2, è formato da tre specie particolari: i pesci, le rappresentazioni di animali vari e le rappresentazioni umane. Questo gruppo è da considerare un gruppo misto, in cui non esiste alcuna relazione tra i diversi elementi, tranne il fatto che essi sull'asse orizzontale hanno una posizione abbastanza centrale. I pesci risultano comunque sull'asse verticale estremamente isolati, il che si riflette sulla considerazione cui ho accennato prima, che i pesci si escludono con una buona parte di mammiferi e con l'uomo⁷. Non ritengo che ciò possa sorprendere più di tanto, vivendo gli uni nell'acqua, gli altri sulla terra. In un altro lavoro ho avuto occasione di poter accennare come le rappresentazioni di foca nell'arte mobile siano invece spesso legate a rappresentazioni di pesci, specie di salmoni (Serangeli 2006, p. 156; Serangeli 2003). La posizione centrale da parte dei pesci sull'asse orizzontale è probabilmente legata al fatto che essi, così come le loro rappresentazioni, sono un elemento senza una particolare preferenza geografica. Gli stessi argomenti valgono per le figure umane, che appaiono anch'esse senza alcuna specificità regionale. Nelle rappresentazioni di animali vari, in cui si celano tra gli altri uccelli, megacero, alce, camoscio, antilope saiga, lupo, volpe e mustelidi (Sauvet e Włodarczyk 2001, p. 220) è evidente che la posizione alquanto centrale sia il risultato di un equilibrio tra le rappresentazioni di animali adattati in Europa a climi diversi.

LE COPPIE DI ANIMALI

Un ultimo aspetto che ci tengo a sottolineare in questo articolo e che vorrei porre all'attenzione degli altri ricercatori, è la relazione esistente tra le seguenti coppie di animali nell'arte paleolitica: *Equus ferus* e *Equus hydruntinus*, *Rangifer tarandus* e *Cervus elaphus*, *Bison priscus* e *Bos primigenius*, *Rupicapra rupicapra* e *Capra ibex* e *pyrenaica*. Queste coppie sono costituite da animali della stessa famiglia, talvolta addirittura dello stesso genere, che differiscono tra loro nell'adattamento ambientale, ma che nelle regioni in cui le loro



aree di distribuzione si sovrappongono entrano in concorrenza tra loro. Ritengo quindi importante evidenziare, che così come è lecito sottolineare la particolare importanza del cavallo nell'arte parietale paleolitica, si deve altresì aggiungere, che nel gruppo dei cavalli sono annoverati anche tutti gli asini sicuri (Sauvet e Włodarczyk 1995, p. 195) così come tutte le rappresentazioni che potrebbero essere sia di un cavallo che di un asino (Serangeli 2006, pp. 49-59). I cervidi, dal canto loro, sono presenti nella fauna Europea del Pleistocene superiore con 6 specie⁸, cervo elafò, renna, megacero, daino, alce e capriolo, di cui però quasi solo le prime due sono rappresentate in modo statisticamente rilevante. Quando una rappresentazione di cervide non è determinabile fino alla specie, essa viene di solito dichiarata come cervo, da cui si passa poi ad annoverarla come cervo elafò. Per i bovini, che nell'arte sono stati sempre trattati distintamente quali uro e bisonte, è interessante notare come essi abbiano un'ampia zona di sovrapposizione in Cantabria, nei Pirenei ed in Francia. In queste regioni parti isolate di una rappresentazione di bovino spesso non possono essere attribuite con sicurezza né all'uro né al bisonte.

Considerando queste coppie di animali come complementarie tra loro in senso di adattamento ambientale, ritengo sia interessante comparare non solo le singole specie animali – la cui attribuzione non sempre può essere sicura – ma anche le famiglie e le sottofamiglie (Fig. 4). Da questo paragone salta agli occhi come il numero delle rappresentazioni di equidae, bovinæ e cervidae siano alquanto più equilibrati di quanto appare comparando le singole specie o dividendo i cervi in maschi e femmine. Altri animali come caprinae ed elephantidae sono più rari, ma restano poco sotto il 10% delle rappresentazioni, mentre rhinocerotidae, felidae e ursidae rimangono decisamente più distaccati.

CONCLUSIONI

Ritengo sia evidente, adesso a conclusione di questo articolo, che certamente si può e si deve leggere l'arte paleolitica in chiave culturale, ma questo non può e non deve escludere un'analisi precedente prettamente ecologica (per approfondimenti Serangeli 2006). Un discorso di carattere culturale non può nascere nel nulla. Esso nasce e si basa sulle opportunità che gli offre e consente l'ambiente e viene espresso da singoli individui con le loro peculiarità e capacità (Fig. 5). La fauna di una regione rappresenta per l'arte la materia prima. Così come la presenza o meno di una materia prima (conchiglie, legno, selce, avorio) influenza fortemente la cultura materiale che ritroviamo nei siti archeologici, la fauna di una regione influenza fortemente la cultura immateriale che ritroviamo rappresentata nell'arte. Gli importi esistenti di materie prime quali la selce o conchiglie da regioni distanti spesso oltre 100 chilometri, non sono rari, ma rappresentano sempre e comunque una quantità ridotta rispetto alle materie prime locali. Lo stesso si può dire della fauna. Gli animali rappresentati sulle pareti delle grotte e dei ripari sono gli animali esistenti nella regione; non esiste finora nell'arte parietale, a differenza dell'arte mobile⁹, alcuna rappresentazione che possa essere qualificata come sicuramente esotica.

Questo contributo, nonostante le palesi differenze nell'attribuzione di un particolare valore ad una o ad un'altra specie rispetto ad altri autori, spera essere inteso non come antagonista o alternativo ad interpretazioni prettamente culturali, ma come complementare nel quadro dello sforzo comune di ricerca di interpretazione e decodificazione dell'arte rupestre.

(FOOTNOTES)

¹ Il Corpus di dati raccolto da André Leroi-Gourhan riguardava nel 1965 un totale di 2188 rappresentazioni provenienti da 62 grotte o ripari decorati.

² Il Corpus di dati raccolto da Georges Sauvet e André Włodarczyk riguardava nel 2001 un totale di 3.981 rappresentazioni provenienti da 154 grotte o ripari decorati.

³ Certo alcuni numeri riportati da Sauvet e Włodarczyk, soprattutto quelli riguardanti la regione Spagna Centro e Sud dovrebbero essere aggiornati ed puntualmente corretti, ma si tratta di dettagli.

⁴ Qui mi limiterò ad esporre i dati pubblicati nel 2001 essendo essi i più recenti, comunque è interessante seguire l'evoluzione dei diversi grafici di analisi delle corrispondenze (Sauvet 1988, 8; Delporte 1990, 207; Sauvet e Włodarczyk 1995, 198; Sauvet e Włodarczyk 2001, 222).

⁵ Questa divisione si basa quasi esclusivamente sulla presenza o meno di corna.

⁶ È importante sottolineare qui che nella categoria cervo Sauvet e Włodarczyk (1995, 195) hanno anche sommato le rappresentazioni di Megacero, mentre nella pubblicazione del 2001 (220) esso è annoverato tra i diversi.

⁷ Ritengo sia interessante sottolineare che Sauvet e Włodarczyk hanno messo i pesci e l'uomo nello stesso gruppo, nonostante che essi apparentemente si escludano.

⁸ Anche qui la distinzione tra le diverse singole specie non è facile e si basa soprattutto sulla forma delle corna. È chiaro quindi che la differenziazione tra le rappresentazioni senza corna risulta ancora più complessa.

⁹ Mi riferisco qui ad esempio ai famosi oggetti di arte mobiliare, su cui sono stati rappresentati cetacei, che sono stati trovati a notevole distanza dal mare, oppure al sito di Gönnersdorf, in Germania, in cui sono stati rappresentati Mammut in un periodo in cui si ritiene che essi non vivessero più nella regione (Serangeli 2006).

DIDASCALIE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. A Incisione di mammut del riparo di La Madelaine (Müller-Karpe 1966, Taf. 104.11); B Mammut di Font-de Gaume (Müller-Karpe 1966, Taf. 43); C Propulsore di Mas d'Azil (Müller-Karpe 1966, Taf. 105.3); D Donne-bisonte di Pech-Merle (Müller-Karpe 1966, Taf. 112.8); E Rappresentazione umana dipinta attorno ad una stalagmite. Grotta di Portel (Sauvet e Tossello 2004, 59); F Probabile leone in avorio di Vogelherd (Müller-Karpe 1966, Taf. 2002, C7); G Cavallo in avorio di Vogelherd (Müller-Karpe 1966, Taf. 2002, C4); H Uomo-Leone in avorio di Hohenstein Stadel (Hahn 1986, 247).

Fig. 2. Analisi fattoriale delle corrispondenze degli animali rappresentati nell'arte parietale del paleolitico superiore in Spagna e Francia (Sauvet, Wlodarczyk 2001, 222, con alcuni cambiamenti di carattere grafico). H = Homo sapiens; B = Bisonte; Ca = Cavallo; C♀ = Cerva; C♂ = Cervo; L = Leone; Ma = Mammut; O = Orso; P = Pesci; Re = Renna; Ri = Rinoceronte.

Fig. 3. Grandi erbivori presenti in Europa durante il paleolitico superiore e topografia approssimativa dell'Europa durante l'ultimo pleniglaciale.

Fig. 4. Rappresentazioni di animali nell'arte del paleolitico superiore (i dati provengono da Sauvet e Wlodarczyk 2001).

Fig. 5. Modello interpretativo dell'arte paleolitica

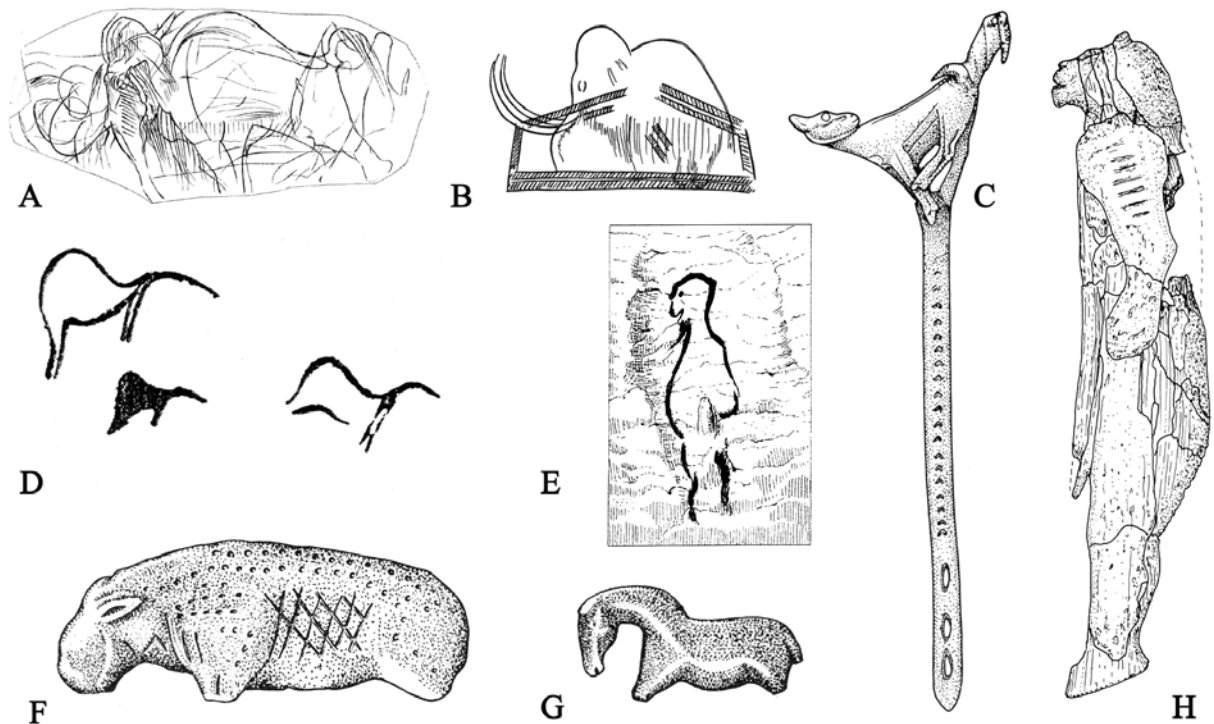


fig. 1

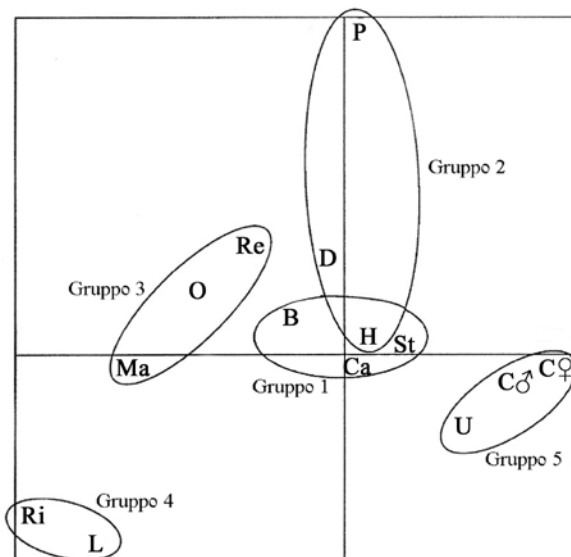


fig. 2

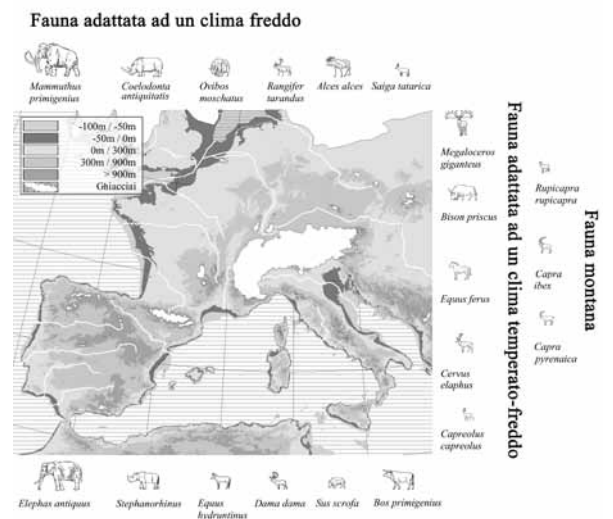


fig. 3



Totale (%)	Classificazione	Specie	Totale (%)	Totale (N)
27,61%	Equidae	<i>Equus ferus</i>	27,48%	1094
		<i>Equus hydruntinus</i>	0,13%	5
26,33%	Bovinae	<i>Bison priscus</i>	20,60%	820
		<i>Bos primigenius</i>	5,73%	228
15,55%	Cervidae	<i>Cervus elaphus</i> (♀)	6,66%	265
		<i>Cervus elaphus</i> (♂)	5,10%	203
		<i>Rangifer tarandus</i>	3,47%	138
		<i>Megaloceros giganteus</i>	0,28%	11
		<i>Alces alces</i>	0,05%	2
10,20%	Caprinae	<i>Capra ibex e pyrenaica</i>	9,95%	396
		<i>Rupicapra rupicapra</i>	0,25%	10
8,57%	Elephantidae	<i>Mammuthus primigenius</i>	8,57%	341
3,37%		Antropomorfi	3,37%	134
2,26%	Felidae	<i>Panthera leo</i>	2,26%	90
1,88%	Rhinocerotidae	<i>Coelodonta antiquitatis</i>	1,88%	75
1,68%	Ursidae	<i>Ursus spelaeus e arctos</i>	1,68%	67
0,98%	Pesci	-	0,98%	39
1,58%	Diversi	-	1,58%	63

fig. 4

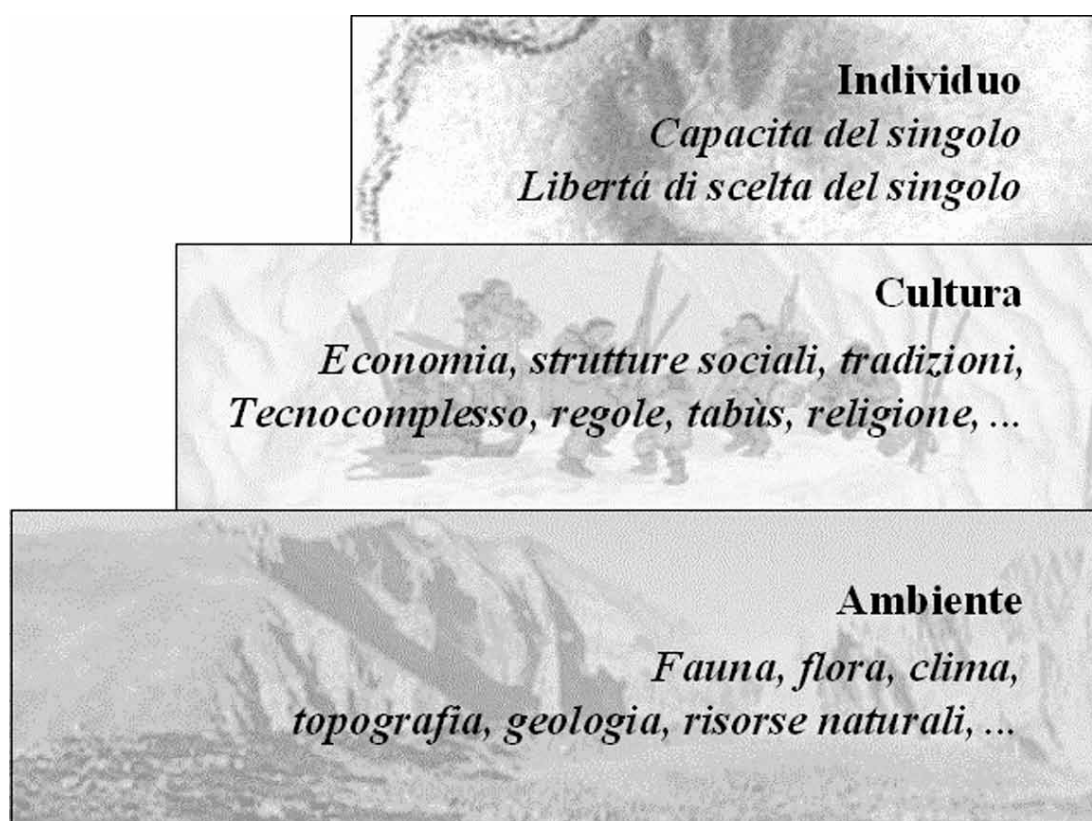


fig. 5

BIBLIOGRAFIA

- Bahn, P.G. 2003. Librenme del ultimo trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre. In: Balbín Behrmann, R. de, Bueno Ramirez, P. (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistorico de Ribadesella: 53-73. Ribadesella: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.
- Clottes, J. (ed.) 2003. *Chauvet Cave. The Art of earliest times*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Clottes, J., Lewis-Williams, D. 1997. *Schamanen. Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit*. Sigmaringen: Thorbecke.
- Conard, N.J., Kieselbach, P. 2006. Ein phallusförmiges Steinwerkzeug aus den gravettenschichten des Hohle Fels. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 36, 455-471.
- Delporte, H. 1990. *L'image des Animaux dans l'Art Préhistorique*. Paris: Picard.
- Hahn, J. 1986. *Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?* Tübingen: Archaeologica Venatoria.
- Hahn, J. 1994. Menschtier- und Phantasiewesen. In: Ulmer Museum (editor). *Der Löwenmensch. Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit*. Ausstellung im Ulmer Museum vom 11 september bis 13 november 1994, 101-115.
- Hodgson, D. 2003. Seeing the „Unseen“: Fragmented Cues and the Implicit in Palaeolithic Art. *Cambridge Archaeological Journal* 13, 1: 97-106.
- Koenigswald, W. 2002. *Lebendige Eiszeit. Klima und Tierwelt im Wandel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Laming-Emperaire, A. 1972. Art Rupestre et organisation sociale. In: Almagro Basch, M., García Guinea, M.A., *Santander Symposium*: 65-79. Santander: Artes gráficas resma.
- Leroi-Gourhan, A. 1965. *Prehistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- Lorblanchet, M. 1995. *Les grottes ornées de la préhistoire, nouveaux regards*. Paris: Errance.
- Müller-Karpe, H. 1966. *Handbuch der Vorgeschichte I, Altsteinzeit*. München: Beck'sche Verlag.
- Narr, K.J. 1966. Religion und Magie in der jüngeren Altsteinzeit. In: Narr K.J. (Hrsg.), *Handbuch der Urgeschichte 1. Ältere und mittlere Steinzeit*: 298- 320. München, Bern: Francke.
- Olins Alpert, B. 1992. Des preuves de sens ludique dans l'art au pléistocène supérieur. *L'Anthropologie* 96: 219-244.
- Riek, G. 1934. *Die Eiszeitjägerstation am Vogelherd im Lone-tal*. Tübingen: Akademische Verlagsbuchhandlung Franz F. Heine.
- Sauvet, G. 1988. La communication graphique paléolithique (De l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique). *L'Anthropologie* (Paris) 92, 3-16.
- Sauvet, G. 1993. Le problème de la détermination. In: Aujoulat, N. et al., *L'art pariétal paléolithique*. Documents préhistoriques 5. 83-86.
- Sauvet, G., Tosello, G. 2004. Der steinzeitliche Höhlenmythos. In: Sauvet, G., Sacco, F. (Hrsg.), *Vom Wesen des Menschen*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 51-85.
- Sauvet, G. und Wlodarczyk, A. 1995. Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie* (Paris) 99, 193-211.
- Sauvet, G., Wlodarczyk, A. 2001. L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques. *Zephyrus* 53-54: 217-240.
- Serangeli, J. 2003. La zone côtière et son rôle dans les comportements alimentaires des chasseurs-cueilleurs du Paléolithique supérieur. In: Patou-Mathis, M., Bocherens, H. (éds.), *Le rôle de l'environnement dans les comportements des chasseurs-cueilleurs préhistoriques*. Actes du XIVe Congrès UISPP, Liège, 2-8 Septembre 2001, BAR International Series 1105, 67-82.
- Serangeli, J. 2004. Kraft und Aggression. Existe-t-il un message de „force“ et d'„agressivité“ dans l'art paléolithique? In: Lejeune, M. Welté, A.-C. (direction), *L'Art du Paléolithique Supérieur*. Actes du XIVe Congrès UISPP, Liège 2001. ERAUL 107, 115-126.
- Serangeli, J. 2006. *Verbreitung der Großen Jagdafauna in Mittel- und Westeuropa im oberen Jungpleistozän. Ein kritischer Beitrag*. Tübinger Arbeiten zur Urgeschichte 3. Rahden/Westf.: Marie Leidorf Verlag.
- Wagner, E. 1981. Eine Löwenkopffplastik von der Vogelherdhöhle. *Fundberichte aus Baden- Württemberg* 6: 29-58.

