

Carlo Donà

Viaggio alle radici del cielo. La grotta paleolitica di La Baume-Latrone e la più antica carta celeste

Abstract

La grotta di La Baume-Latrone (Gard) è una delle più antiche grotte decorate dell'aurignaziano, risalendo a circa 35.000 anni or sono. Uno solo dei suoi ambienti presenta decorazioni parietali che, qualitativamente, sembrano nettamente inferiori a quelle della coeva grotta Chauvet. E tuttavia si tratta di un ciclo di immagini assolutamente eccezionale: perché, se esaminato con attenzione, si rivela essere una carta dell'intera volta celeste, eseguita con precisione e cura davvero straordinarie. E ciò fa di La Baume-Latrone non solo l'unica grotta paleolitica che abbia rivelato il mistero del suo significato, ma apre prospettive assolutamente nuove sulla cultura e la religione del paleolitico superiore.

L'insegnamento giunge solo a indicare la via e il viaggio, ma la visione sarà di colui che avrà voluto vedere.

Plotino, *Enneadi*, 6, 9, 4, 15-16

1. La grotta delle meraviglie

Quando, e come, iniziò la meditazione dell'uomo sul mondo? La prima e più autorevole risposta a questa domanda la offrono le grandi caverne decorate della preistoria, come la grotta Chauvet che risale a circa 35.000 anni fa, proclamando perentoriamente che ciò accadde già nel paleolitico superiore, e si originò *in primis* dalla riflessione sugli animali, che gli artisti di allora seppero ritrarre in immagini di eccezionale vivacità, e con sorprendente economia di mezzi, come dimostra per esempio, proprio a Chauvet, un mirabile profilo di orso [F1a].

Tuttavia, già in questa sua prima stagione, il pensiero umano non si limitò a rispecchiare e a riprodurre la realtà naturale, ma volle tenacemente reinterpretarla in una prospettiva immaginale e fantastica, che appare tutta centrata sull'uomo.

Lo dimostrano con perfetta chiarezza alcuni meravigliosi esseri compositi che uniscono teste animalesche a corpi umani o creano forme inedite: proprio a Chauvet troviamo un primo, bellissimo esemplare di questi *Mischwesen* aurignaziani [F1b] pensosamente chino su una vulva estremamente realistica; un altro, non

meno magistrale, costituisce forse il più antico esempio di scultura [F1c], e raffigura un uomo dalla testa leonina, un terzo, meno appariscente ma in sé non meno interessante [F1d], viene dalla grotta di Fumane, in Valpolicella, ed effigia il più antico dei minotauri. Successivamente troviamo esseri composti, per esempio, a Lascaux (corpo umano e testa e mani come quelli di un uccello) [F1e] o nella grotta di Trois Frères (corpo umano, coda, testa cervina) [F1f], e abbiamo anche prove tridimensionali, come le impressionanti maschere di Altamira [F1g].



F1 Animali e uomini – a) Teste d’orso, grotta Chauvet, Galerie du Cactus, Vallon-Pont-d’Arc, Ardèche, ca. 35.000 B. P., da <https://donsmaps.com/chauvetcave.html>. b) Uomo-bisonte, vulva e gambe femminili, testa leonina, Grotta Chauvet, Vallon-Pont-d’Arc, Ardèche, 32000 B.P. ca. c) Uomo leontocefalo dalla Stadel-Höhle, Hohlenstein, Lonetal, Ulm, Ulmer Museum, ca. 40.000 anni B. P. d) Essere antropomorfo con corna taurine, grotta di Fumane, Museo paleontologico e preistorico di Sant’Anna d’Alfaedo, Verona, ca. 34000 B. P.



e) Uomo-uccello ‘Salle des Puits’, Lascaux, ca. 17.000 B.P. f) Il cosiddetto ‘Stregone’, Grotta di Trois Frères, ca. 15.000 B. P. g) Maschera “Cola de Caballo”, grotta di Altamira, c. 18.500 -14.000 B. P.

L'oggettiva rilevanza tecnica ed estetica di questi mostri antropoidi suggerisce dietro a ciascuno di essi l'esistenza di una tradizione probabilmente molto lunga, ma allo stadio attuale essi segnano comunque, per noi, l'effettivo l'inizio della mitopoiesi: per quanto ne sappiamo, il pensiero mitico nasce allora, e da qui. Purtroppo, però, queste figure fantastiche ci appaiono tanto esteticamente eloquenti quanto semanticamente mute, nel senso che il messaggio racchiuso in esse, pur essendo chiaramente avvertibile, ci resta però del tutto inconoscibile, sigillato com'è nel mistero stesso della loro ibrida forma. È chiaro che questi antichi capolavori nascono da un immaginario animalistico di tipo autenticamente mitico che, per quanto così antico da essere aurorale, si rivela già sorprendentemente ricco e maturo, ma questo è più o meno tutto quel che possiamo dire di questa prima stagione dell'immaginazione creatrice.

Esiste, tuttavia, almeno un'eccezionale testimonianza coeva a questi ibridi che ci consente di spingere lo sguardo assai più addentro in questa prima dimensione mitopoietica, permettendoci in particolare di decifrare almeno parte della sua enigmatica struttura. Si tratta di uno dei più antichi documenti della cultura umana, vergato con sintetica espressività sul soffitto della grotta di La Baume-Latrone, nel Gard¹. La lingua in cui questo remoto messaggio fu codificato non è più la nostra da molti millenni, ma, ciò nonostante, una volta collocata nel contesto appropriato, questa raffigurazione può ancora riuscire a parlarci, e con una voce che, per quanto arrochita dal lungo silenzio dei millenni, riesce tuttavia ancora a varcare il vasto abisso del tempo, rivelando una struttura concettuale coerenza di sorprendente, e di insospettata complessità.

Per comprendere il messaggio che trasmette questa lontanissima voce è tuttavia necessario riscoprire innanzitutto la chiave della sua perduta lingua, decifrando quello che appare un vero e proprio enigma, un po' come hanno fatto Hrozný con i geroglifici ittiti, o gli assiriologi con la scrittura cuneiforme. Ma a differenza di quel che accadde in questi casi, non abbiamo qui ad aiutarci né parentele linguistiche, né documenti multilingui. Dunque, per tentare di leggere quello che è forse il più antico messaggio dell'umanità, bisognerà affidarsi a procedimenti di ordine puramente logico, e soprattutto seguire analogie di tipo iconico e formale. Ciò vuol dire, in sostanza, seguire un metodo ermeneutico che in

¹ Sulla grotta si possono vedere soprattutto i materiali in <http://www.creap.fr/Baume-Latrone.htm> e <https://www.donsmaps.com/baume.html>, nonché PIGEAUD, PINCHON 1947, AZÉMA 2013, AZÉMA 2015, AZÉMA-RIVÈRE 2012, PLASSARD 2018, AZÉMA ET AL. 2012. Non conosco direttamente la grotta, e mi baso purtroppo solo sulla documentazione fotografica reperibile in rete, traendola soprattutto da <https://www.donsmaps.com/baume.html>; la maggior parte delle foto che utilizzo proviene per questa via dalla bellissima Weddel Collection a <https://archiv.neanderthal.de/data/#/explore>. Si tratta di foto prese da Heinrich Wendel (1915-1980) che sono quindi precedenti al restauro, che sembra aver sciaguratamente cancellato gran parte dei segni minori. Si può peraltro avere un'ottima idea del sito nel suo complesso da un filmato che ne documenta la visita a <https://www.facebook.com/viaOccitanie/videos/1040775600965674/>.

sé è scientificamente accettabile, e ha un'ampia diffusione in ambito archeologico, ma non consente, per dirla con Pascal, di procedere attraverso il solo *esprit de géometrie*: troppi sono i tasselli mancanti al mosaico perché, per ricostruirlo, non serva anche una buona dose di *esprit de finesse*, e troppo fitta resta la nostra ignoranza circa il contesto, perché i risultati non appaiano comunque ipotetici, ancorché a me sembrino assolutamente ben fondati. Seguendo dunque l'indicazione in esergo, io farò il possibile per mantenere il discorso nei limiti di una prassi rigorosa e verificabile, e cercherò in particolare di fornire tutta la documentazione che mi ha portato a formulare la mia interpretazione, ma al lettore resterà comunque il compito di compiere l'ultimo passo, accettando per suo proprio conto quello che chiamerei il rischio dell'interpretazione²: onere che, sia detto per inciso, una parte troppo ampia degli studi sulle raffigurazioni paleolitiche rifiuta a priori.

Nel giudicare i risultati, sarà opportuno tenere in debito conto i tempi immensamente protratti della preistoria, e in particolare considerare che, risalendo a circa 35.000 anni or sono, la caverna di cui ci occuperemo dista dalle più note caverne decorate del Paleolitico, come Lascaux o Altamira, all'incirca quanto queste ultime distano da noi, e ha comunque dietro di sé una storia culturale protratta per molte decine di migliaia di anni. Infine, e soprattutto, sarà necessario prendere i dati per quello che dicono, evitando ogni preconcetto su quel che le genti dell'Aurignaziano potevano o non potevano sapere, e tenendo comunque presente che negli ultimi anni molte testimonianze dimostrano che la nascita della cultura simbolica va collocata assai prima di quanto comunemente non si pensasse³.

2. Il sito

La grotta di La Baume-Latrone⁴, vasta, profonda e aperta su un canyon scosceso sopra il fiume Gardon, pur essendo nota sin dal 1940 è sicuramente molto meno famosa dei grandi capolavori figurativi del Paleolitico: non è, al pari di Altamira, una 'cappella Sistina della preistoria' (J. Delechette), e, se l'avesse visitata, Picasso non avrebbe certo potuto dire che «dopo [...], tutto è decadenza».

² Cfr. CLOTES 2016.

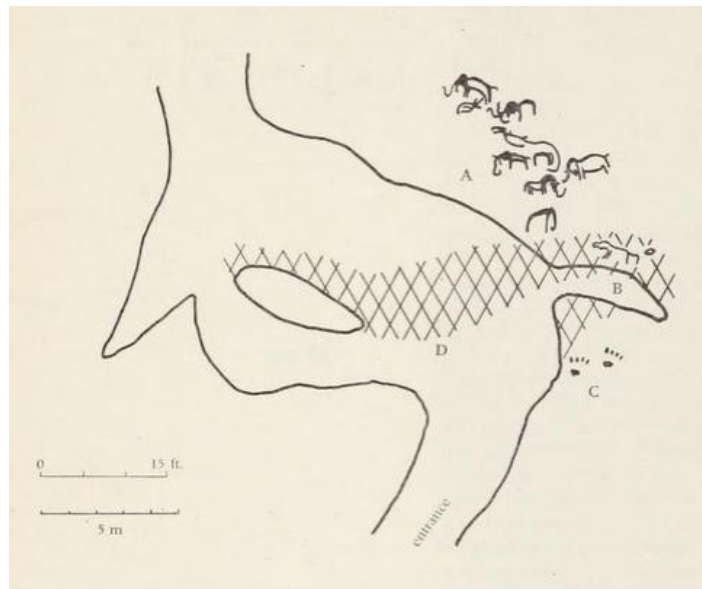
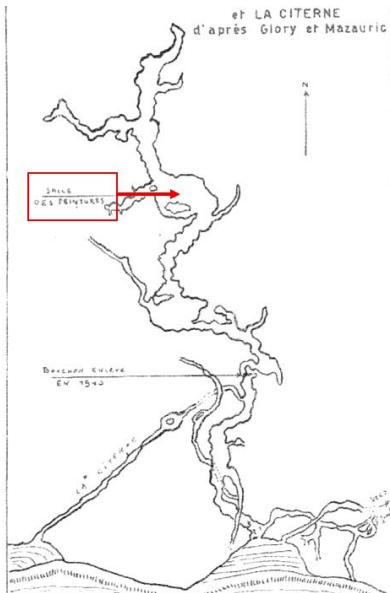
³ Il problema si è posto anche per Chauvet: v. per es. VON PETZINGER-NOWELL 2014.

⁴ La bibliografia è relativamente ristretta e si può vedere a <http://www.creap.fr/Baume-Latrone.htm>; in particolare v. BÉGOÛËN -ASTRE-GLORY 1941, DROUOT 1953 e 1984, e i diversi contributi di Azéma; personalmente, tuttavia, ho apprezzato soprattutto LEROI-GOURHAN 1967, che tratta della grotta solo cursoriamente, ma da par suo.



F2 La grotta di La Baume-Latrone –

a) Il sito nel suo insieme. **Sotto: b)** Pianta della grotta da DROUOT 1953, p. 13: la posizione della sala decorata è indicata dalla freccia rossa. **c)** Posizione del complesso decorativo da Leroi-Gourhan 1967, p. 388: A) Pannello decorato; B) Cavallo o giovane rinoceronte schematico con segno ovale; C) mani positive; D) Area in cui le pareti e il soffitto sono coperte da graffi.



Le sue rudi decorazioni sono infatti probabilmente più o meno coeve a quelle di Chauvet, ma non hanno né l'eccezionale vivacità di queste ultime, né la varietà che le contraddistingue, e neppure presentano, almeno in apparenza, una di quelle enigmatiche raffigurazioni che hanno costituito per generazioni la croce e la delizia degli studiosi di arte parietale paleolitica, come i teriantropi da cui siamo partiti [F1b-g]. Inoltre, la decorazione della grotta appare assai scarsamente integrabile nel panorama complessivo dell'arte paleolitica franco-cantabrica presentandosi come un *unicum* sin dalla tecnica con cui sono stati eseguiti i disegni. Il sito è dunque nel suo complesso una sorta di scheggia dispersa, non precisamente collocabile

nell'ordinata galleria dell'arte preistorica⁵. Ciò spiega, almeno in parte, il fatto che La Baume-Latrone sia stata nel complesso piuttosto trascurata dagli studi, che sono pochi, superficiali e, per dirla francamente, poco significativi. Tuttavia, a ben vedere, la grotta presenta parecchi aspetti inusuali, che, sebbene siano stati sottovalutati o affatto ignorati, si rivelano in effetti degni del più alto interesse. Vediamoli.

1) Innanzitutto e soprattutto, la decorazione della grotta è molto antica, e oscilla tra uno stadio iniziale aurignaziano⁶ e il solutreano inferiore⁷, cioè, più o meno, tra il 35.000 e il 20.000 B. P. Drouot, per esempio, concludeva il suo ultimo intervento in proposito attribuendo i disegni a un gravettiano di tipo mediterraneo⁸, ma, come si può leggere nella pagina che dedica alla grotta Wikipedia, ormai massima fonte del sapere condiviso, «La datation par le carbone 14 a donné un âge calibré de 37.464 ans avant le présent» e pertanto «Les représentations de la grotte figurent ainsi parmi les plus anciennes actuellement connues en Europe...»⁹.

2) In secondo luogo, a La Baume-Latrone la zona in cui l'uomo è intervenuto con l'arte è estremamente circoscritta [F2a-b]. A differenza delle caverne paleolitiche più note, e in particolare ancora una volta di Chauvet, o delle grandi grotte magdaleniane come Font-de-Gaune o Lascaux, che presentano pressoché in ogni ambiente interventi pittorici copiosi, e recano chiara traccia di un lungo lavoro di rielaborazione, la nostra grotta ha una decorazione molto sobria, monocroma, ed eseguita con mezzi estremamente semplici, visto che l'artefice ha tracciato i suoi disegni sulla volta con le mani, utilizzando l'argilla che lastrica la sala; inoltre i disegni sono presenti in sostanza soltanto sul soffitto di un unico ambiente, la cosiddetta Salle Bégouën [F2b]¹⁰. Qualche altra evanescente traccia di decorazione, e molti solchi tracciati con le dita o con selci sulla superficie delle pareti e del soffitto

⁵ Cfr. il giudizio estremamente perplesso di LEROI-GOURHAN 1967, p. 389: «The style of the La Baume Latrone figures seems to have no parallel among either the Mediterranean or the Franco-Cantabrian caves. [...] To sum up, it seems impossible to arrive at any very definite conclusion: the composition as a whole is closely related to that in the Chabot cave which is held to be proto-Solutrean, but the figure of the feline is comparable only to the figure in the Bayol cave, which has not been dated, and there are no stylistic similarities with Franco-Cantabrian art. Before we can attempt to establish the chronological position of La Baume Latrone, we shall have to wait until Mediterranean cave art is better known and better understood.»

⁶ BÉGOUËN-ASTRE-GLORY, 1941, p. 121; BREUIL 1952, p. 212; LOUIS & DROUOT 1953, p. 27.

⁷ COMBIER, 1984a, p. 331; COLOMER, 1987, p. 13.

⁸ DROUOT 1984, p. 339.

⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Baume_Latrone; la datazione è stata resa possibile dal ritrovamento di un pezzo di carbone inglobato in una stalattite della Salle Bégouën: cfr. AZÉMA- GÉLY-BOURILLON-GALANT 2012, p. 11 e AZÉMA 2013b, p. 266.

¹⁰ In realtà, ho l'impressione che a fianco dei disegni tracciati con l'argilla si sarebbe dovuto anche tener conto degli annerimenti prodotti, credo, col fumo, visibilissimi nelle foto più vecchie, ma virtualmente scomparsi in quelle più recenti, forse a seguito del restauro.

completano l'insieme [F2c], dimostrando che l'ambiente è stato frequentato a lungo e da molti uomini.

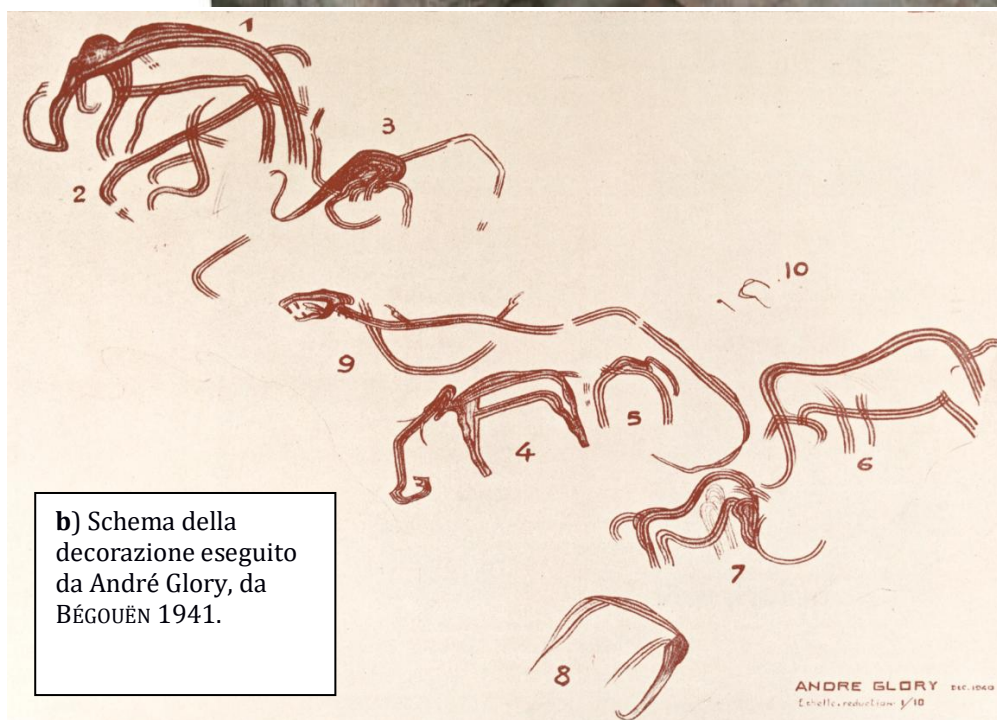
3) Particolarmente strano, tuttavia, appare il fatto che la zona decorata, detta Grand Plafond, sia situata nella sala che conclude la grotta, raggiungibile solo con notevole difficoltà e situata a ben 240 metri dall'entrata e a 30 metri di profondità. Essendo così lontana dall'ingresso e così remota dalla superficie, questa sala si presenta evidentemente come una sorta di *sancta sanctorum* riservato e nascosto, un segreto sacrario che doveva rivelarsi agli antichi visitatori del sito all'improvviso, e certo non senza sorpresa. Si tratta, è il caso di sottolinearlo, di una caratteristica pressoché unica¹¹, benché su un'altra scala la particolare valorizzazione sacrale degli ambienti più remoti ricorra anche altrove. Nella grotta Chauvet, proprio la sala più interna, detta Salle du Fond, è quella che presenta la decorazione più ricca e singolare; a Lascaux la decorazione più sorprendente, dal punto di vista tematico, è quella del cosiddetto Pozzo, luogo di difficile accesso e attualmente situato in un recesso profondo; nella grotta dei Trois-Frères le immagini più interessanti si trovano nel luogo chiamato Santuario, l'ambiente che conclude la grotta; ad Altamira è nell'ultima sala, la 'Coda di Cavallo', che si trovano le decorazioni più singolari. In tutti questi casi, abbiamo a quanto sembra una sorta di proto-naos, e non è un caso, probabilmente, che proprio qui compaiano con regolarità le figure teriantropiche, che erano evidentemente portatrici della massima densità sacrale: l'uomo con la testa da bisonte a Chauvet [F1b], l'antropoide itifallico con testa e mani da uccello a Lascaux [F1e], lo 'Stregone' con corna cervine e il cosiddetto 'Petit Sorcier,' avvolto forse in una pelle di bisonte e preceduto da due animali compositi, nella caverna dei Trois-Frères [F1f], le inquietanti maschere di roccia ad Altamira [F1g]. Solo nella nostra grotta, tuttavia, questa particolarissima struttura architettonica e mitica si mostra senza compromessi e, per così dire, in perfetta purezza, librandosi colma di significato nel disadorno vuoto decorativo degli altri ambienti.

4) Nella Salle Bégouën la decorazione propriamente pittorica [F3a] sembra essere esclusivamente animalistica, e sostanzialmente si limita al solo soffitto; inoltre, fatto assai raro nelle grotte paleolitiche, essa appare perfettamente ordinata: non ci sono sovrapposizioni tra i disegni, né tracce di rielaborazioni o rifacimenti successivi, cosicché si ha la netta impressione che, nell'insieme, le immagini siano state eseguite una volta per tutte, e sulla base di un progetto coerente e preciso.

¹¹ V. LEROI-GOURHAN 1967, p. 507: «From the chronological point of view, we see that, except for La Baume Latrone (which has not been dated), archaic works do not occur at greater than average depth in caves of easy access (in practice from 100 to 165 feet inside, with daylight visibility)». Quando Leroi-Gourhan scriveva queste righe, tuttavia, Chauvet non era ancora stata scoperta, e La Baume Latrone non era stata datata.



F3 Le immagini
a) Grotta di La Baume Latrone, decorazione della Salle Bégouën.



b) Schema della decorazione eseguito da André Glory, da BÉGOUËN 1941.

Come si può vedere dalla foto del complesso decorativo [F3.a] e dal vecchio schema di André Glory [F3b], che di seguito utilizzerò senza ulteriori menzioni per la numerazione dei soggetti, alla base troviamo tre quadrupedi (nn. 6, 7, 8) situati più o meno sullo stesso piano ma con diverso orientamento, mentre tutti gli altri animali sono disposti in successione verticale sopra la figura centrale di questa triade, per cui l'insieme appare come una T capovolta, che ha chiaramente al centro un grande animale fuori scala, dalle fauci spalancate, col ventre prominente e una lunga coda ritorta.

5) Rispetto all'inarrivabile eleganza e all'impressionante immediatezza dei contemporanei ritratti animali della grotta Chauvet [F4a], non si può non restare colpiti dalla semplicità, efficace ma estremamente sommaria, dei disegni di La Baume-Latrone [F4b]. Guthrie, per esempio, ne ha dato un giudizio fortemente critico¹², mentre Azéma, giustamente, ha sottolineato con forza l'importanza di questo tratto stilistico. Nella grotta,

«...The animal profiles are limited to the essential. This reflects a will to reduce the shapes, rather than any kind of awkwardness. The artists drew with clay, the coated hand was used as a paintbrush and left three or four parallel marks on the wall, depending on the number of fingers in contact with the rock. This technique using several fingers is atypical, unique in Paleolithic art and renders the images very expressive, or even expressionist.»¹³



F1.4 Stili a confronto – a) Cavallo dalla grotta Chauvet. b) Due animali a La Baume-Latrone.

Si può concordare con lo studioso francese circa la valutazione di questa decorazione «d'execution sauvage», secondo una lapidaria definizione di Breuil, ma resta aperto il problema di spiegarne la ragione. Se non deriva solo da una relativa imperizia dell'artefice, questa scelta stilistica può aver avuto una causa più concreta?

6) Per quanto appaia caratterizzato da questa vigorosa essenzialità, il disegno è di per sé notevole sia per il numero che per il tipo degli animali raffigurati. La maggior parte delle figure (nn. 1, 4, 5, 8) rappresenta evidentemente dei proboscidi; si è discusso su che specie di pachidermi sia effettivamente raffigurata, e in particolare se si tratti di elefanti o di mammut, senza pervenire a risultati certi¹⁴. Accanto a questi animali, relativamente ben definiti, troviamo però almeno quattro

¹² GUTHRIE 2005 p. 389: «Much of Paleolithic art at La Baume Latrone, Fr., has been described as modernistic Picassoesque greatness, but if similar images were found in any other place they would be called children's art.»

¹³ AZÉMA 2013b, p. 272.

¹⁴ PINCHON 1947, PLASSARD 2018.

figure decisamente più misteriose. Abbiamo innanzitutto l'enorme essere serpentiforme al centro della raffigurazione (9), quindi quella sorta di curioso 'ragno' che lo sovrasta (3), e infine, sul registro inferiore, due quadrupedi (n. 6 e 7) che sono di difficile identificazione, e sembrano collocarsi a metà strada tra il reale e l'immaginario. Anche nel naos della nostra grotta, dunque, proprio come accade a Chauvet o a Lascaux, ai Trois-Frères e ad Altamira, sembra affiorare un'immaginario di tipo schiettamente mitico.

7) La relativa stranezza dell'insieme e delle singole figure ha fatto sì che l'interesse per la raffigurazione si sia appuntato più sulla sua morfologia che sul suo senso, come dimostra la descrizione di Leroi-Gourhan, che verte esclusivamente sull'identificazione dei singoli animali¹⁵. L'unico tentativo coerente di interpretazione del complesso, a mia conoscenza, è quello di Marc Azéma, che dal 2009 al 2012 ha diretto gli studi sulla grotta, e ha avuto più volte occasione di ripetere la sua lettura.

«The circular composition of the Grand Plafond in Baume Latrone catches the observer's eye [...]: the representations are arranged around a central figure, a large 3 m long feline, in order to depict several different moments (in much the same way as a painting with several scenes from the Middle Ages). When it was discovered, the very schematic head, shown in profile, was interpreted as a snake's head. This lion is roaring and attacking a troop of mammoths on its own, even though mammoths are more dangerous than the Chauvet bisons or horses. Although the essence of the narration is naturalist, it is also symbolic. [...] The large feline is represented in a position that could correspond to two successive actions in time, depending on the body part in question: on one hand, it is roaring in the direction of a small group of mammoths running away towards the top (pursuit), on the other, it seems to be picking up two small mammoths with its long tail, perhaps isolated young (capture). This spectacular hunt seems to suggest a second, more symbolic interpretation. Indeed, the size of the predator is disproportioned in comparison to its prey and it appears to be gigantic. This is not an error as the reduced-sized mammoths are all portrayed using the same scale, if we assume that the smaller animals are the youngest. The lion is magnified by the artist, in both its size and its position at the center of the Grand Plafond. It is more than AN isolated feline, unlike at Chauvet where

¹⁵ LEROI-GOURHAN 1967, p. 388. «The central composition is highly interesting. It consists of seven proboscidian figures framing an animal which has been interpreted as a snake; the figure which passes as a clumsily executed rhinoceros is at the lower right. These pardonable identifications of the animals at La Baume Latrone surely need reviewing. [...]. The figure thought to be a snake is so much like that of the feline in the central composition at the Bayol cave that its identification as a feline seems certain. As for the "rhinoceros" [...], there can be no possible doubt that we here have a horse, the tip of whose muzzle is touching a half-oval sign which is perfectly clear on the original. This horse, which has all four legs, also has a dark spot on the withers, and a chest like those we know from many examples in Style III. Its ears are in frontal perspective, on either side of the neck. Consequently, the composition as a whole is definitely on the mammoth/horse + feline theme, with accompanying oval figure».

predators hunting in packs respect ethological reality; it is THE cave lion, in all its splendor, depicted as a symbol (totem?).»¹⁶

Ho riportato con ampiezza il passo non perché ne condivida le conclusioni, ma, al contrario, proprio perché dissento sia sul suo metodo che sul suo merito: trovo che interpreti le immagini con eccessiva libertà, schiacci la documentazione sotto un'interpretazione di oggettività solo apparente e, infine e soprattutto, ignori o comunque non giustifichi pressoché tutte le caratteristiche peculiari del sito, non solo lasciandole inesplicate, ma facendo dimenticare la loro stessa esistenza. E tutto questo, per così dire, senza alcun reale profitto, visto che l'interpretazione globale che ne deriva (un leone che caccia dei mammut) è tutto sommato piuttosto anodina, e soprattutto lascia irrisolti i molti problemi che pone quest'opera, a partire da quello, fondamentale, della sua collocazione.

3. La lezione delle immagini

Credo tuttavia che del complesso si possa proporre un'altra interpretazione, ben più densa e pregnante. È quanto cercherò di fare, articolando la mia ipotesi in due fasi. Nella prima fase, che è in sostanza la *pars destruens*, cercherò di rileggere le singole immagini, dal momento che sino ad ora, a mio avviso, esse sono state assai male interpretate; nella seconda fase, che è propriamente la *pars costruens*, proporrò in dettaglio una nuova proposta di lettura; infine, nella parte finale, radunerò alcuni dati che dovrebbero permettere di sostenerla e contestualizzarla.

Cominciamo dunque, dalle singole immagini, banalizzate da interpretazioni imprecise, che non solo tolgono loro ogni aura di mistero, ma letteralmente ci impediscono di comprenderle, e forse persino di vederle davvero.

Il caso più manifesto riguarda proprio la figura centrale dell'insieme (n. 9 = **F5**), che è evidentemente un essere serpentiforme, e non un felino, come dimostrano la mancanza di zampe e la complessiva struttura tubulare del corpo. L'animale venne correttamente descritto come un rettile nei primi lavori dedicati alla caverna, e in particolare nel lungo articolo di Henri Bégouën, che lo definì «...un être fantastique, sorte de serpent de plus de trois mètre de long, qui occupe le centre du plafond»¹⁷, ma già sottolineò la stranezza dell'immagine, sia per la particolare forma del capo («...mais c'est bien une tête, et non pas plutôt un crâne?»), sia per il fatto che esso presenta canini superiori e inferiori («ce qui n'existe chez aucun ophidien et serait le propre des carnassiers»), sia infine per le due curiose protuberanze che spuntano dal corpo subito dietro la testa e al termine del ventre (ali?).

¹⁶ AZÉMA 2015, pp. 275-77.

¹⁷ BÉGOUËN 1941, p. 106.



F5 Il mostro serpentino.

Bégouën ne traeva la ragionevole conclusione che «tout cela est incompréhensible et ne ressemble en rien à tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Il n'y a qu'à noter le fait sans chercher des explications»¹⁸. A partire da Drouot, tuttavia, l'interpretazione del disegno è stata indebitamente semplificata, e si è scelto di trascurare del tutto l'aspetto serpentino dell'animale, per identificarlo senza riserve con «...un félin des cavernes»¹⁹ a seguito di un ragionamento di evidente fallacia.

«Cette identifications se base sur le fait que les reptiles n'ont de crochet qu'à la mâchoire supérieure, alors qu'on peut constater ici des crocs aux deux mâchoires. C'est donc un carnassier. La longue queue, repliée ici vers son extrémité s'accorde aussi avec l'anatomie d'un félin. Par contre, c'est une mauvaise ébauche de thorax-abdomen avec des embryons de membres, qui complète cette figure assez déconcertante.»²⁰

Ora, noi sappiamo che gli artisti paleolitici amarono raffigurare delle bestie composite che sono, evidentemente, il correlativo animalesco degli ibridi da cui siamo partiti: basti ricordare la renna con zampe d'oca che troviamo nella grotta dei Trois-Frères, oppure la famosissima Licorne che apre la teoria degli animali nel gran salone di Lascaux [F6], e ricorda il mostro di La Baume-Latrone per il ventre teso e prominente. Dunque, nulla impedisce di ritenere la grande belva della nostra grotta un ibrido di tal genere: anzi, proprio il riconoscimento della sua natura composita può aggiungere un notevole interesse alla raffigurazione.

¹⁸ Ibidem, p. 110

¹⁹ DROUOT 1953, p. 30:

²⁰ DROUOT 1984, p. 358



F6 La Licorne di Lascaux.

Eppure, per ragioni che davvero non comprendo, gli studiosi quasi concordi hanno preferito vedere in esso non solo un felino, ma più specificamente un leone: come tale lo descrive già Leroi-Gourhan²¹, secondo Guthrie è semplicemente un leone riuscito male²², per Azéma, come abbiamo visto, si tratta addirittura del leone archetipico, e per Rigal questa identificazione è ormai divenuta un truismo sul quale non vale neppure la pena di soffermarsi: «[il] Grande soffitto della grotta di La Baume-Latrone [...] presenta un enorme leone che qui sembra aggredire una mandria di mammut...»²³. In questa successione abbiamo, mi sembra, un bell'esempio di *fable convenue*: un'ipotesi erronea, per il fatto stesso di essere stata esposta da un'*auctoritas* di riconosciuto prestigio e di rivestirsi di una parvenza di logica, viene acriticamente ripetuta al punto da trasformarsi nel corso del tempo in un'indiscutibile e scontata certezza. Per liberarsi dell'errore, però, basta avere il coraggio di guardare le cose senza pregiudizi: e nel caso specifico, una rapida occhiata è sufficiente per rendersi conto che l'animale è, appunto, una figura composita, come notava Bégouën. Il confronto fra il capo (o il cranio?) del mostro paleolitico [F7a], il cranio di un cobra [F7b] e quello di un leone delle caverne [F7c] mostra chiaramente che qui si volle raffigurare un animale da preda, non solo per la presenza dei canini superiori ed inferiori, ma anche per la pronunciata cresta ossea posteriore, che nei leoni rafforza la squama dell'occipitale e costituisce il punto di attacco della possente muscolatura del collo²⁴.

²¹ LEROI-GOURHAN p. 112; a p. 389 tuttavia lo studioso mostra in proposito qualche giustificata perplessità: « The feline is too schematized to lend itself to lengthy analysis. We can incontestably make out the head and the bared fangs, a rather firm cervico-dorsal line, and the long tail which is flicked around toward the front of the body; the feline in the Bayol cave, though more skillfully rendered, consists of the same elements. It is hard to say whether the other lines represent the feline's body and legs or an entirely different subject.»

²² GUTHRIE 2005, p. 93.

²³ RIGAL 2022, p. 171.

²⁴ <https://www.atlanteanatcomp.unito.it/page-92.html?xsl=tavole&xml=macroscopica.scheletrico-&tavola=cranioleonl>.



F7 Crani a confronto - a) Testa dell'ibrido di La Baume Latrone. b) Cranio di cobra *Ophiophagus Hannah*. c) Cranio di Leone delle caverne *Panthera spelaea*.

E tuttavia la forma e la postura del mostro sono, e restano *in toto*, quelle di un grande serpente: e basta a dimostrarlo il fatto stesso che, se fosse un leone, la coda sarebbe lunga il triplo del corpo, mentre in natura è all'incirca soltanto un terzo di esso. La precisione con cui l'artista ha reso i particolari del capo e della lunghissima appendice caudale prova al di là di ogni ragionevole dubbio che la commistione tra carnivoro e rettile è stata consapevolmente voluta, e mi sembra evidente che il pubblico originale, composto da cacciatori ben più esperti di noi nell'anatomia animale, doveva essere perfettamente in grado accorgersene a prima vista: siamo dunque in presenza di un tratto particolarmente significativo, di un elemento miticamente denso, che deve essere compreso in quanto tale.

Dunque, considerare quest'essere un felino sulla base della forma del capo, o un serpente basandosi su quella del corpo è egualmente sbagliato, appunto perché si tratta di un *Mischwesen*: e ciò significa che se neghiamo o sottostimiamo la sua essenziale duplicità perdiamo la possibilità di ricostruire il suo senso. Sul finire degli anni '50 del secolo scorso lo aveva capito perfettamente un grande studioso, Siegfried Giedion, che non a caso aveva l'occhio addestrato dello storico dell'arte:

«Dominating the whole scene is a serpent over three meters in length. Attempts have been made to determine its zoological species, but it is better not to strive for too great scientific accuracy. Its astonishingly huge body ends unmistakably in the head of a beast of prey equipped with gigantic fangs. The whole is a product of the imagination, one of the composite creatures so much favored throughout primeval art. It arose from the same source of human fantasy that later gave birth to the dragon, and which here appeared at the very dawn of art.»²⁵

Sì, a La Baume-Latrone siamo davvero di fronte al capostipite dei draghi, animali fantastici che sin dall'antichità, tanto in Oriente che in Occidente, hanno dimensioni enormi e vengono tradizionalmente considerati dei grandi serpenti («*Draco maior cunctorum serpentium, sive omnium animantium super terram*»)²⁶,

²⁵ GIEDION 2023 p. 309-10: Anche GLORY 1964 considerava l'animale un drago fantastico, un essere composito come la Licorne di Lascaux, descrivendolo correttamente come «une forte tête de carnassier, aux crocs dégagés dans une gueule ouverte, placée sur un long corps serpentiforme sans pattes.» p. 362.

²⁶ Isidoro, *Etimologie o Origini*, XII.4, *De serpentibus*.

benché siano appunto essenzialmente caratterizzati dalla presenza di tratti non puramente rettiliani, e più in particolare possiedano regolarmente proprio un corpo ofidico con testa da predatore, come accade già nella più antica rappresentazione di un essere di questo tipo giunta sino a noi, una giada cinese risalente al 3000 a. C. [F8a], o, più chiaramente ancora, nel bellissimo San Giorgio di Paolo Uccello [F8b], che rivela la sua natura serpentina nella lunga coda ritorta, minaccia con canini superiori e inferiori da belva, ma ci ricorda, per giunta, che i mostri di questo genere, proprio come il nostro drago auriganziano, vivono sempre appiattati nella più fonda oscurità delle caverne.



F8 Il drago – a) Drago da Hongshan, Cina, Mongolia Interna, ca. 3000 a. C., Beijing, National Museum of China. b) Paolo Uccello, San Giorgio e il drago, 1456 ca., particolare, London, National Gallery, NG6294.



c) Scheletro di Tyrannosaurus Rex, Anversa, Phoebus Foundation, da <https://artslife.com/2023/12/18/il-t-rex-trinity-da-6-milioni-sara-esposto-nel-museo-dei-dinosauri-di-aathal-da-gennaio-2024/>. d) Grande serpente (?), Tsodillo Hills, Bostwana, ca. 70.000 B.P. da <https://paleoanthro.org/media/journal/content/PA20110018.pdf>.

Forse non sarebbe neppure troppo azzardato presumere che le due appendici che spuntano dalla schiena del mostro paleolitico vadano interpretate come due abbozzi di ali, visto che, come dimostra appunto quello di Paolo Uccello, sia in Occidente che in Oriente i draghi ne sono spesso provvisti; oppure che questi moncherini nascano dal lontano ricordo degli arti superiori di dinosauri carnivori come Tyrannosaurus Rex [F8c], i cui scheletri casualmente rinvenuti, ne sono convintissimo, devono aver fornito una salda base documentaria al mito draconico

e giustificano *a fortiori* l'universalità della sua diffusione. Ma, lo ripeto, come prova il suo stesso nome (δράκων vale sia 'drago' che 'grande serpe'), il drago è fondamentalmente appunto un tipo particolare di serpente, e questo elemento costituisce il tratto fondativo della sua personalità immaginale, perché il serpente non solo è, come testimonia lo stesso inizio della Genesi, in assoluto il più importante degli animali mitici²⁷, ma con ogni probabilità anche il più antico: potrebbe comparire già in quello che forse è il più remoto centro rituale noto, la Rhino Cave delle Tsodillo Hills in Bostwana (70.000 B.P.)²⁸ [F8d].

L'estrema antichità di questa figura mitica è in primo luogo dimostrata dal fatto che essa ha una diffusione mondiale, e mantiene ovunque dei tratti costanti, presentandosi in tutto il mondo in forme anche molto prossime a quelle della caverna di La Baume. Confrontiamo, per esempio, il nostro drago aurignaziano con l'enorme serpente (o drago?), lungo oltre 6 metri, che decora il soffitto della Rainbow Serpent Shelter nella contea di West Arnhem in Australia [F9a]: si trova anch'esso in un sito affatto solitario, accessibile solo con estrema difficoltà, aveva senza dubbio una enorme importanza sacrale, è sicuramente molto antico (potrebbe risalire a circa 10.000 anni fa), e ha un capo non realistico, che senza troppe esitazioni possiamo definire come proprio di un drago, in cui vengono messi in evidenza i denti, e una lingua protesa non bifida, cioè non serpentina. Persino le curiose appendici dorsali che fuoriescono come spine dal corpo sono analoghe a quelle del drago paleolitico, e dimostrano che, quali che fossero i contenuti propriamente mitici che le due raffigurazioni volevano trasmettere, esse nascono entrambe da un sostrato comune, e manifestano un identico sentire. Lo stesso sostrato e lo stesso sentire che ritroviamo pari pari, per esempio, nelle raffigurazioni del Biscione visconteo [F9b] o in quelle del drago cinese [F9c]. La fortissima aria di famiglia che accomuna tutte queste creature fantastiche non è frutto del caso: esse nascono tutte da un unico, antichissimo sostrato, che si può senza alcun dubbio considerare uno dei più remoti retaggi comuni della cultura umana.

²⁷ V. per es. MUNDKUR 1983.

²⁸ V. COULSON-STAUSET E WALKER 2011; contra ROBBINS et al. 2007.



F9 Il serpente e il drago – a) Rainbow Serpent Rock. Western Arnhem Land, Australia, ca. 10.000 B.P. b) Biscione visconteo dallo *Stemmario Trivulziano* di Gan Antonio da Tradate, XV secolo, Milano, Biblioteca Trivulziana, MS 1390, p. 373, da https://archive.org/details/stemmario_trivulziano. c) Cheng Rong, Pergamena dei nove draghi, 1244, Boston, Museum of Fine Arts, n. 17.1697 da <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nine-Dragons1.jpg>.



d) Placca in avorio di mammut con tre serpenti (cobra?) dal sito di Mal'ta, nei pressi di Irkutsk, Russia, ca. 23.000-19.000 B. P., San Pietroburgo, Hermitage. **e)** Testa di serpente dalla grotta di Bayol, da DROUOT 1953b, fig. 5, p. 399.

Determinare con esattezza la morfologia di questo sostrato centrato su draghi o serpenti è ovviamente impossibile, ma parecchi indizi ne lasciano supporre l'esistenza, suggeriscono che avesse grande rilevanza mitica, e inducono appunto a credere le sue origini fossero estremamente arcaiche. Così, sebbene durante il Paleolitico in Eurasia le condizioni climatiche della glaciazione Würm (ca. 110.000-12.000 B.P.) non fossero in generale favorevoli a questi rettili, è chiaro che, pur essendo solo piuttosto raramente presenti nelle raffigurazioni, essi mantennero comunque anche in questo periodo un estremo rilievo simbolico: tanto che li

ritroviamo perfino in aree che sono loro del tutto estranee, come accade in una placchetta siberiana di avorio di mammut della cultura di Mal'ta-Buret' (ca. 23.000-19.000 B. P.) che effigia, a quanto sembra, tre cobra dal cappuccio [F9d]. Possiamo inoltre ipotizzare, in particolare, che questa rilevanza simbolica del serpente fosse ben viva proprio nel Gard dell'Aurignaziano, visto che ritroviamo significativamente uno svelto ritratto serpentino risalente a quest'epoca nella grotta di Bayol a Collias²⁹, situata solo a una ventina di chilometri di distanza da La Baume-Latrone [F9e].

L'errata identificazione del drago va di pari passo con altri errori consimili, che sembrano essere tutti ispirati da veri e propri preconcetti interpretativi. Così, quella specie di polpo dai molti tentacoli che sovrasta il mostro serpentiforme (n. 3 dello schema = F10a) viene descritto da Bégouën come: «... un dessin bizarre, dans lequel les premiers visiteurs ont cru voir une araignée monstrueuse ou un crabe géant. C'est tout simplement un éléphant fortement stylisé»³⁰. Mi sembra tuttavia evidente che anche in questo caso si tratta di una stupidaggine, che mirava semplicemente a normalizzare qualcosa di inesplicabile, inserendolo a forza nelle categorie usuali. Ma quel che stupisce, di nuovo, è il fatto che non si tratta semplicemente dell'errore di uno studioso decisamente poco dotato per l'iconografia, ma ancora una volta di un'ipotesi balzana che per misteriosi motivi si è subito trasformata in un dogma, che tutti gli studiosi successivi hanno regolarmente condiviso, ripetendolo senza mai metterlo in discussione: per cui questa figura è stata via via definita «mammoth très schématisé et sommairement traité»³¹, «stylized mammoth»³² o addirittura «mammoth araignée»³³.

Ora, se diamo per scontato che la raffigurazione rappresenti un animale reale e non un essere puramente fantastico, è chiaro che le appendici che fuoriescono dal corpo centrale sono cinque, e dunque non quattro come gli arti dei mammiferi, né sei, come quegli degli insetti, né otto, come quegli degli aracnidi: gli uomini del paleolitico vivevano in simbiosi con gli animali, erano perfettamente in grado di raffigurarli con estrema precisione, e sicuramente sapevano contare fino a otto, come dimostra, per esempio, il ragno del Barranco de la Gasulla [F10b]. Inoltre, queste appendici appaiono davvero troppo lunghe e flessibili per essere strutture articolate: saranno dunque piuttosto dei tentacoli, ma possiamo escludere che l'animale rappresentato sia un polpo o una seppia, perché anche in questi cefalopodi

²⁹ DROUOT 1953, fig. 5 p. 399.

³⁰ BÉGOUËN 1941, p. 107.

³¹ DRUOT 1984, p. 377

³² Per es. AZÉMA et al. 2012, fig. 3 p. 1224, Azéma-Gély-Bourillon-Galant 2012, p. 9; <https://www.donsmaps.com/baume.html> ecc.

³³ PIGEAUD 2013, p. 11.

le appendici sono otto o dieci, e in ogni caso è molto diverso il rapporto dimensionale tra il corpo e le braccia.



F10 L'animale coi tentacoli - a) Il disegno di La Baume Latrone. b) Ragno, Cova Remigia, Barranco de la Gasulla, Ares del Maestrat, Castellón, da NAZARI 2021, fig. 3.



c) *Ophiocomina nigra*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ophiocomina_nigra#/media/File:Ophiocomina_nigra_La_Ciotat.jpg. d) *Ophioderma longicaudum* da <https://www.intotheblue.it/2019/10/24/stella-serpentina-liscia-ofiura-ophioderma-longicauda-intotheblue-it/>

Stabilito tutto questo, bisogna cercare un animale che, insieme, possieda tutte le caratteristiche del disegno aurignaziano, e visse già nell'ambiente circostante la nostra grotta durante il Paleolitico. Effettivamente un animale simile esiste, ed era, come adesso, molto comune. Si tratta di un qualche esponente del gruppo degli ofiurioidei, probabilmente *Ophiocomina nigra* [F10c] o *Ophioderma longicaudum* [F10d], entrambi echinodermi di rilevanti dimensioni (possono arrivare a 35 cm.), morfologicamente vicinissimi al disegno paleolitico, in quanto caratterizzati appunto da un massiccio corpo centrale, una simmetria pentamerale e lunghi tentacoli mobilissimi, ed entrambi assai diffusi nella costa a qualche decina di chilometri da La Baume-Latrone.

Questa ipotesi di identificazione mi sembra ragionevole e formalmente ineccepibile, ed è ulteriormente giustificata dal fatto che nella pittura paleolitica

abbiamo anche altre raffigurazioni di invertebrati (un coleottero ad Arcy-sur-cure, una cavalletta a Enlène, molluschi ad Altamira, aracnidi a Pech Merle, e così via)³⁴. Abbiamo inoltre situazioni analoghe a quella che presenta la nostra grotta sul piano etnologico – basti pensare all’eccezionale importanza che ha la figura della mantide religiosa |Kaggen nella tradizione mitica dei boscimani San –, e anche sul piano propriamente mitico possiamo giustificare perfettamente la presenza di questo inconsueto animale, soprattutto in virtù della sua sorprendente capacità di rigenerazione: basta infatti anche solo un quinto del disco centrale per riformare tutto l’individuo. Non mi pare affatto azzardato supporre che una tale straordinaria vitalità abbia potuto colpire gli uomini dell’Aurignaziano, meritando così a questo ofiuride un posto di rilievo nella zoologia mitica del gruppo che decorò la grotta.



F11 Il quadrupede con l’appendice semicircolare- a) Il disegno della grotta (n. 7). b) Rinoceronte dalla caverna Chauvet.



c) Cavallo di Przewalski, da <https://www.hominides.com/dossiers/animaux-prehistoriques/cheval-du-paleolithique/> d) Il bisonte ferito dalla Salle des Puits di Lascaux..

Del pari, c’è parecchia incertezza circa un piccolo quadrupede dalla lunga appendice semicircolare (n. 7 = **F11a**). Leroi-Gourhan lo identificò senza esitazioni come cavallo³⁵; per Bégouën, Giedion e Drouot si trattava addirittura della fusione

³⁴ V. per es. NAZARI 2021 per quanto riguarda i lepidotteri.

³⁵ LEROI-GOURHAN 1967, p. 388.

tra un elefante e un equino; oggi, seguendo un'ipotesi proposta da Azéma³⁶ lo si considera di norma un rinoceronte, per esempio mettendolo a confronto con uno degli splendidi esemplari di questo genere ritratti nella grotta Chauvet [F11b]³⁷. Di nuovo, a me pare una identificazione sbagliata: la struttura agile e snella del corpo, il collo lungo e arcuato, e la forma stessa del capo mi sembrano chiaramente essere quelli di un equide. Ritengo quindi che avesse senza dubbio ragione Leroi-Gourhan sostenendo che «there can be no possible doubt that we here have a horse, the tip of whose muzzle is touching a half-oval sign»³⁸, e che l'animale raffigurato sia un *Equus caballus gallicus*, sul tipo di quelli che troviamo effigiati in altre grotte paleolitiche e in particolare proprio a Chauvet [F4a]: il confronto con un'immagine della specie equina vivente più vicina a questi piccoli cavalli paleolitici, l'*Equus ferus przewalskii* [F11c] mi sembra d'altronde di per sé abbastanza probante.

Stabilito questo, si pone però a questo punto il problema di spiegare perché mai il muso del cavallo sia contiguo a un semicerchio, e che cosa possa rappresentare questo segno. Una volta ancora, credo che per entrambe queste domande ci sia una spiegazione perfettamente logica, ben fondata e non banale. Lungi dall'essere una fusione tra un equino e un mammut o addirittura un rinoceronte, ipotesi evidentemente escogitate, ancora una volta, solo per giustificare il curioso aspetto dell'insieme, il nostro unicorno aurignaziano è secondo me semplicemente una preda, perché il disegno raffigura in realtà, a mio avviso, una scena di caccia in cui un cavallo viene colpito sulle narici da un grande boomerang.

Sappiamo infatti che oggetti di questo genere sono stati ampiamente diffusi nel corso del paleolitico, e che venivano utilizzati come armi da caccia: resteranno d'altronde in uso molto a lungo: ne troviamo molti esemplari in Egitto [F12b], dove vengono raffigurati sin dal quarto millennio [F12c]. Per quanto specificamente riguarda il Paleolitico, in particolare in Polonia nella grotta di Obłazowa è stato ritrovato un boomerang completo in avorio di mammut [F12a], di meravigliosa raffinatezza tecnica e formale, che è stato recentemente datato tra 42.000 e 39.000 anni B. P. ed era forse associato a una cerimonia di tipo sciamanico³⁹. La

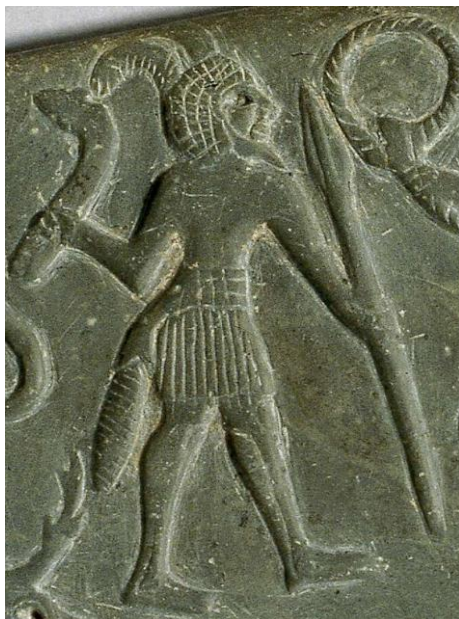
³⁶AZÉMA et al. 2012 p. 10: «Ainsi l'animal indéterminé (no 16) dessiné dans la partie droite du Grand Plafond présente un caractère stylistique - le traitement des oreilles écartées de part et d'autre du crâne - que l'on ne retrouve que sur les rhinocéros de la grotte Chauvet [...] et sur celui de la grotte d'Aldène [...], la figuration d'une courbe dans le prolongement du museau faisant alors fortement penser à la corne d'un rhinocéros.»

³⁷ Per es. BOURILLON-WHITE 2015, fig. 8, p. 130, raffrontando le due immagini qui riprodotte sottolineano nella didascalia le «Stylistic similarities in the representation of rhinoceros ears».

³⁸ LEROI-GOURHAN 1967, p. 388.

³⁹ Per il ritrovamento del boomerang v. VALDE-NOWAK, NADACHOWSKI-WOLSAN 1987; sulla sua efficienza come arma da caccia EVERS, VALDE-NOWAK 1994; per la possibile associazione a una cerimonia sciamanica VALDE-NOWAK 2009, p. 204. Non mi è stato purtroppo possibile vedere P. VALDE-NOWAK, A. NADACHOWSKI, T. MADEYSKA, *Obłazowa Cave: human activity, stratigraphy and*

corrispondenza formale tra questo splendido strumento e l'arco giustapposto al muso del nostro cavallo è così perfetta che non necessita, credo, di ulteriori commenti: sono corrette le proporzioni reciproche tra l'arma e la preda, e l'immagine ha un senso venatorio assolutamente convincente, perché un cavallo colpito sulle narici da un'arma del genere, lanciata a forte velocità, non sarebbe forse crollato esanime, ma data l'estrema sensibilità del muso, avrebbe provato una sofferenza così acuta da restare del tutto disorientato, e anziché fuggire si sarebbe probabilmente impennato scuotendo la testa, o sarebbe caduto a terra, divenendo in ogni caso una facile preda per i cacciatori.



F12 Il boomerang dell'epoca aurignaziana –
Sopra: a) Boomerang in avorio di mammut, Kraków, Archaeological Museum in, ca. 42.000-39.000 B. P., da <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/1529>.
A fianco: b) Coltello apotropaico, Egitto (Tebe), XII dinastia (1990-1780 a. C.), London, BM EA 18175, https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA18175.
c) Cacciatore con boomerang, Egitto, Naqada III (3500-3150 a. C.), London, BM, EA20790,

Nel complesso ci sono dunque, a quanto mi sembra, molte ottime ragioni per supporre che l'immagine di La Baume-Latrone rappresenti appunto un evento di questo tipo. Questa lettura appare fondata dal punto di vista storico, perché

palaeoenvironment, Krakow: Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences. 2003; infine per la datazione TALAMO ET AL. 2025. Un'ottima sintesi dei dati in nostro possesso a <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/1529>.

sappiamo che nell'aurignaziano si cacciava con armi di questo tipo; è ragionevole da quello propriamente artistico, perché scene di caccia con animali trafitti o colpiti sono frequenti nell'arte paleolitica - ricordo per tutte il bellissimo bisonte trafitto che troviamo nella sala del pozzo a Lascaux [F11d] - e infine giustifica esattamente la stranezza formale del disegno. Tutto ciò basta, per me, per considerarla un'ipotesi convincente, e, a margine, per attribuire all'immagine di La Baume-Latrone un cospicuo valore documentario, in quanto si tratta, per quanto ne so, dell'unica raffigurazione paleolitica di caccia con un boomerang giunta sino a noi.



Fig. 13 - a) Il quadrupede indeterminato (n. 6). b) Cadavere di elefante con efisema cadaverico.

Quanto, infine, all'indistinto quadrupede che affianca il cavallino (n. 6 di fig. 2b = F13a), mi sembra impossibile attribuirgli una qualsivoglia etichetta: a prima vista sembra un animale puramente fantastico dal quale fuoriescono strane appendici: Bégouën, con poca fantasia, finiva una volta di più per identificarlo con un elefante, sia pure ammettendo che per farlo ci voleva molta buona volontà, e credo che tutto sommato avesse ragione, ma a patto di precisare la sua ipotesi. Perché per i massicci quarti posteriori, la forma del corpo e l'assenza di collo si potrebbe forse vedere nel disegno un suino, magari un cinghiale con lunghe zanne curvilinee, non troppo dissimile a quella che al momento viene considerata la più antica raffigurazione di un quadrupede giunta fino a noi, il ritratto di un *sus celebensis* scoperto nel 2017 nella grotta di Leang Tedongnge nell'isola di Sulawesi, datato al 45.000 B. P. La nostra figura sembra tuttavia presentare chiaramente sia una proboscide che delle zanne fuori posto. L'insieme risulta così strano che Guthrie inserì l'immagine tra i «Large mammals done by inexperienced artist» per i quali non si può precisare la specie⁴⁰; ma poiché, a giudicare dall'insieme della raffigurazione, l'artista di Baume Latrone dovette essere tutt'altro che 'inexperienced', dobbiamo piuttosto presumere che avesse una sua qualche buona ragione per tracciare un simile sgorbio, e possibilmente dovremmo anche cercare di comprenderla. Ora, appunto considerando che effettivamente il quadrupede sembra essere un proboscidato e presenta delle forme curiosamente rotondeggianti,

⁴⁰ GUTHRIE 2005, p. 12

avanzo, con cautela, l'ipotesi che effettivamente Bégouën cogliesse nel segno supponendo che il disegno voglia raffigurare davvero un elefante, ma che non si tratti di un animale vivo, bensì piuttosto un cadavere, reso gonfio e deforme dall'efisema cadaverico [F13b]. Questa lettura spiegherebbe sia il gonfiore del corpo che il disassamento delle zanne, e inoltre si adatterebbe perfettamente alla scena venatoria che immediatamente lo precede: al cavallo mortalmente colpito, farebbe infatti seguito il pachiderma in via di decomposizione, e ciò attribuirebbe a tutto questo settore dell'insieme una connotazione cupa e mortifera, non priva di una certa oscura ma coerente suggestione.



F14 I proboscidiati – a) I disegni dei nn. 8, 4, 5 e 1 dello schema. b) Evoluzione del tipo secondo LEROI-GOURHAN 1967, p. 521.

In tutte le altre figure dell'insieme vengono infine riconosciuti con sicurezza dei proboscidiati: forse dei mammut – tanto che Leroi-Gourhan definisce senz'altro la grotta “a mammoth sanctuary” –, forse degli elefanti di tipo arcaico, che sono sopravvissuti nella regione mediterranea più a lungo che altrove. Il problema, in questo caso, mi pare essere l'estrema varietà stilistica con cui questi animali sono stati resi [F14a]: il che costituisce una volta di più una peculiarità che andrebbe comunque spiegata, e che già inquietava Leroi-Gourhan⁴¹ tanto da fargli dedicare al problema una tavola che è tutto un programma [F14b]. Perché mai, insomma, lo stesso tipo di animale è stato ritratto nello stesso luogo e verosimilmente dallo stesso artista in forme così profondamente diverse?

La prima figura di questa piccola serie, il mammut che porta il n. 8 nello schema di Glory, mi sembra presentare almeno tre caratteristiche degne di nota.

⁴¹ LEROI-GOURHAN 1967, p. 389: « What is even more striking about the seven proboscidiats than their primitive character is the absence of consistent conventions in their presentation. Except that the tusks of three figures are in frontal perspective, and that three subjects have limply swinging trunks, the treatment of these figures cannot be reduced to a coherent canon.»



F15 - Il mammut evanescente

Innanzitutto è la figura più vicina al suolo, quasi il punto d'inizio del ciclo decorativo, e forse per questo presenta al centro il disegno di una mano, che sembra un poco la firma dell'artefice. In secondo luogo, rispetto alle altre figure appare inclinata, come se fluttuasse o fosse colta mentre giace sul terreno [F15]. Infine, è evanescente e quasi incorporea. Non voglio forzare troppo l'interpretazione, ma ho

l'impressione che tutte queste peculiarità si adattino comunque assai bene al tono cupo delle due figure che la accompagnano, il cavallo colpito (n. 7 =) e l'elefante gonfio (n. 6), contribuendo a conferire a tutta la parte inferiore della raffigurazione della Salle Bégouën un carattere oscuro e triste, quasi fosse dominato dal tema della morte.



F16 I due mammut -a) Madre e figlio? b) Elefante intento a defecare. c) Grotta di Lascaux, il rinoceronte della Scène du puits.

Le due figure di proboscidiato poste al centro della raffigurazione (nn. 4 e 5 = **F16a**) sono così vicine che sembrano formare un unico gruppo. La figura a destra (n. 5) contorna una cavità, e forse anche per questo assume una forma curva, ed è

chiaramente sprovvista di zanne: rappresenta dunque un animale immaturo. L'altro pachiderma (n. 4) è un animale perfetto, e sembra reso con particolare cura: si distinguono non solo le piccole zanne e la lunghissima proboscide, ma persino l'appendice digitiforme posta all'estremità dell'organo.

La ridotta dimensione delle zanne dimostra tuttavia che si tratta di una femmina, probabilmente di giovane età, e ciò a sua volta induce a supporre che la coppia nel suo insieme raffiguri una madre col piccolo. Contrariamente a quel che suppone Azéma, i due animali sono perfettamente immobili e tranquilli: quello di destra sembrerebbe intendo a nutrirsi, visto che ha la bocca aperta a cui sta apparentemente avvicinando la proboscide; l'altro, come dimostra la posizione del corpo e della coda, sta chiaramente defecando, e gli escrementi sono stati resi con un tratto deciso e vigoroso, esattamente come accadrà, molti millenni dopo, al rinoceronte effigiato nella scena del pozzo a Lascaux [F16c]. Ignoro quale potesse essere il valore simbolico della defecazione nel paleolitico, ma presumo che si trattasse di un atto creativo, connotato nel senso nettamente positivo che troviamo nel latino *laetamen*, connesso con *laetus*, che vale 'lieto, felice' ma anche 'fertile, fruttifero' e quindi 'abbondante, rigoglioso'. L'atto è stato reso con maestria: il corpo arcuato descrive infatti esattamente la posizione che gli animali prendono in questa situazione [F16b], e lo stesso si può dire per il mammut che si nutre, con la lunghissima proboscide prensile che si sta avvicinando alla bocca semiaperta. Lungi dal rappresentare una drammatica scena di predazione, come ha proposto Azéma, tutto l'insieme (coppia di madre e figlio, nutrimento e defecazione) contrasta nel modo più netto con il tono delle raffigurazioni sottostanti: è come se a questo livello la vita reclamasse i suoi diritti sulla morte. Quanto al mammut posto in alto (n. 1= F17a), la dimensione imponente delle zanne e la stessa grandezza dell'animale dimostrano che si tratta senza dubbio di un grosso maschio. Non si comprende, tuttavia, che cosa possa essere la curiosa linea spezzata che l'animale sembra scavalcare. Come abbiamo visto [F14b] Leroi-Gourhan, che inserisce tra i mammut anche la nostra stella serpentina, sembra considerare questo strano viluppo l'estremo esito della stilizzazione dei pachidermi, ma credo in questo caso sia più che lecito dubitare della sua opinione.



F17 Il grande pachiderma – a) Il disegno paleolitico (n. 1); b) Elefante con pene semieretto.

Alla luce del cambiamento di tono segnato dalla madre col piccolo, e se si accetta la mia lettura della figura coi tentacoli (n. 3 = **F14a**) come un ofiuroido, cioè come un animale di eccezionale vitalità, in grado di rigenerarsi a partire da frazioni minime del corpo, possiamo forse interpretare l'imponente maschio situato alla sommità del disegno come una figura itifallica: per lo meno, il confronto con l'immagine di un elefante in stato di eccitazione sessuale [**F17b**] rende a mio avviso questa interpretazione del tutto ragionevole. Resta, purtroppo, il mistero dello strano disegno aviforme che interseca il pene, e non ho alcuna ipotesi da offrire in proposito. Ma l'insieme sembra a questo punto acquistare un certo senso complessivo. Avremmo infatti una parte inferiore (nn. 6, 7, 8), dominata dal tema della morte, la parte mediana (nn. 4 e 5) dominata dal tema della vita, e infine, dopo il grande drago che rappresenta una sorta di problematica frontiera, una parte superiore (nn. 1, 2, 3) centrata sui temi della generazione e della rigenerazione.

Certo, il mistero intorno al reale significato della raffigurazione resta in larga parte inviolato, ma qualche luce a questo punto si può intravedere: a patto, s'intende, di interpretare correttamente le raffigurazioni, evitando le trascuratezze e le forzature che fino ad ora hanno reso l'insieme semanticamente opaco. Per capire il ciclo di La Baume-Latrone, bisogna infatti innanzitutto liberarsi da un fondamentale errore metodologico: quello di voler partire necessariamente da una sorta di naturalismo ingenuo, perché, come dimostrano gli antropoidi zoocefali [**F1b-g**], l'arte aurignaziana nasce sotto il segno della più schietta immaginazione mitica. Questo ciclo decorativo è simbolico, e non naturalistico, e a differenza di tanta parte dell'arte paleolitica, e in particolare delle immagini della grotta Chauvet, più statico che dinamico. Marc Azéma, che anche recentemente è autorevolmente tornato su questo aspetto cinetico con i due volumi su *L'art des cavernes en action*, e ha persuasivamente dimostrato che spesso gli animali effigiati nelle grotte sono colti nel farsi del movimento⁴², nel caso specifico di La Baume-Latrone ha torto, credo, a vedere in questa grande composizione una specie di film, dal momento che in essa nulla sembra alludere all'inseguimento e alla cattura di una preda⁴³. Il movimento beninteso c'è, nel grande maschio in calore, che sembra alzarsi nelle zampe posteriori, nella tranquilla attività della coppia di madre e figlio e nel possente aprirsi delle fauci del drago, ma nel complesso quella che vediamo non è una scena d'insieme, ma piuttosto una galleria di ritratti, in cui ogni animale è colto di per sé, nella sua unicità, in una sorta di immobile 'tempo zero'. Esiste, come vedremo, un principio unificatore che collega molto strettamente le immagini l'una all'altra, ma è quello dell'ecfrasi, non quello del racconto.

⁴² M. AZÉMA, *L'art des cavernes en action*, vol. I, *Les animaux modèles. Aspect, locomotion, comportement*, vol. II, *Les animaux figurés. Animation, mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Éditions Errance, 2021.

⁴³ AZÉMA 2015.

Cercheremo subito di metterlo a fuoco, ma prima facciamo il punto.

Presupposti indimostrati e manifesti errori di lettura hanno generato fatalmente attorno a questo aurorale monumento dell'umana cultura una specie di crosta interpretativa, come una grigia incrostazione calcarea che ha finito per oscurarlo e per renderlo di fatto incomprensibile. Di qui, la desolante banalità delle interpretazioni, anche di quelle dovute a studiosi di alto profilo come Giedion.

«Certainly the drawings at Baume-Latrone show an effort to break away from the limitations of engraving on a background of clay and to use the greater freedom of color [?] and line to depict those objects of man's environment which were of importance in hunting or for ritual purposes. At the same time, man was not content merely to record their visual appearance, whose form he had neither the skill nor the technique to master [?], but he was irresistibly drawn, even then, toward myth and symbol.»⁴⁴

Mi sembra evidente che di concreto, dietro a questa sonora trama di parole, c'è ben poco, a parte un implicito e inconfessato disprezzo per la qualità della raffigurazione, come c'è ben poco dietro alle formule che vedono in essa «une puissante scène de chasse animalière [...] à la fois naturaliste et symbolique»⁴⁵ o, peggio e più recentemente, «une allégorie de la rivière qui se trouve au pied de la falaise où s'ouvre le souterrain»⁴⁶. *Parturient montes, nascetur ridiculus mus...*⁴⁷ Giedion aveva però ragione nel sottolineare una forte propensione mitico-simbolica.

Attraverso l'analisi delle singole figure spero di aver dimostrato che questo antichissimo ciclo rappresentativo merita un rispetto e una considerazione assai maggiori di quelli che solitamente gli vengono accordati, e rivela, nei particolari delle figurazioni, non solo una regia solerte e attentissima, ma una fantasia e una freschezza ammirevoli. Ma per poterlo decifrare, dobbiamo a questo punto comprendere ancora perché mai quei nostri lontanissimi progenitori si diedero tanta pena per nascondere nelle oscure viscere di una montagna i loro disegni, e soprattutto a che cosa volessero far riferimento: i miti e i simboli a cui essi alludevano con le loro figure sono irrimediabilmente scomparsi con loro nell'abisso del tempo, ma da questo oscuro pozzo possiamo ancora ripescare qualche corposo relitto.

4. Il cosmo sotterraneo

Mi sembra pacifico che la raffigurazione della Salle Bégouën deve aver avuto un senso pregnante sia per coloro che l'hanno portata a termine, certo con immensa

⁴⁴ GIEDION p. 310.

⁴⁵ PIGEAUD 1947.

⁴⁶ BRUET 2023, p. 152.

⁴⁷ Orazio, *Ars Poetica*, 139.

fatica, sia per quanti, probabilmente nel corso di secoli, hanno successivamente visitato questo oscuro sacrario celato nelle viscere della terra: non ci si prende la pena di strisciare per più di duecento metri nelle profondità del suolo per comunicare una stupidaggine o una banalità. Lungi dall'essere un insipido gioco da ragazzi, come suggeriva, con rara miopia, Russel Dale Guthrie⁴⁸, alle immagini che decorano questo proto-naos paleolitico dovette essere dunque associato di un significato profondo e propriamente sacrale. E tuttavia, lo ripeto, se esse hanno un senso, si tratta di un messaggio in codice, e il nostro problema è appunto quello di trovare la chiave per decodificarlo.

Ora, il fatto che proprio in quel particolare luogo sia stato vergato e trasmesso il messaggio lascia innanzitutto supporre che esso parlasse di qualcosa di completamente altro rispetto alla vita comune, quel completamente altro che è appunto proprio del sacro rispetto al profano, o del divino rispetto all'umano. Per questo non mi ha mai convinto troppo l'idea che le grotte decorate del paleolitico raffigurassero soprattutto scene di caccia, dal momento che la caccia era per i nostri remoti progenitori la sanguinosa normalità del quotidiano, ossia l'ovvietà della routine. C'è tuttavia una dimensione che l'uomo ha sempre e ovunque associato a quella completa alterità che forma l'essenza stessa del sacro, è quella che per natura gli è maggiormente preclusa, lo spazio dell'alto, di quel cielo che è completamente contrapposto alla terra, quel cielo nel quale ancora oggi collochiamo il divino, come insegna la stessa formula "Padre nostro che sei nei cieli...". Giustamente, credo, Ovidio immaginava che conquistando la stazione eretta, l'uomo si fosse subito aperto verso l'alto.

«...pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque videre
iussit et erectos ad sidera tollere vultus.»⁴⁹

Tre secoli prima di lui, Aristotele sapeva ancora perfettamente che il più antico lascito dell'umana sapienza doveva essere proprio relativo alla sacralità celeste.

«Da parte di antichi pensatori, vissuti in remotissime età, è stato tramandato ai posteri sotto forme mitiche che questi corpi celesti sono dèi e che la divinità contiene in sé l'intera natura. [...] Se si assumesse, separandola da tutto il resto, soltanto la concezione originaria, ossia la credenza secondo cui le prime sostanze [= gli astri] sono divinità, si potrebbe reputare che gli antichi parlarono in modo divino e che, mentre verosimilmente ogni arte ed ogni filosofia si è più volte perfezionata fino ai limiti del possibile e poi di nuovo è andata perduta, quelle loro opinioni, invece, sono state conservate fino ai nostri

⁴⁸ GUTHRIE 2005, p. 389: «Fortunately, we do not have to argue over the artists' identity because the mud smearers also pressed their whole hands against the walls, leaving positive prints. These clearly are handprints of adolescent boys.»

⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 80-86

giorni come reliquie! Entro questi limiti soltanto ci riesce chiaramente comprensibile la mentalità dei nostri padri e dei pensatori antichi.»⁵⁰

I commentatori moderni di questo passo aristotelico, così vibrante di contenuta emozione, con una certa professorale saccenteria hanno voluto giudicarlo «a somewhat confused interpolation»⁵¹, ma il “maestro di color che sanno” la sapeva più lunga di loro. E se, come credo, Aristotele e Ovidio coglievano nel segno, poiché Homo Sapiens esiste da almeno 300.000 anni⁵², i nostri antenati hanno avuto a disposizione davvero molto tempo per meditare sulla natura del cielo, sulla sua struttura e sui suoi movimenti: non c’è dunque da stupirsi che la sapienza celeste abbia costituito il primo e il più essenziale lascito intellettuale delle età primordiali, e che gli antichi fossero consapevoli dell’altissima antichità di queste speculazioni.

«Epigene ci tramanda che i Babilonesi possedevano osservazioni astronomiche, redatte su mattoni cotti, che risalgono a 720.000 anni, ed egli ha un’ autorità considerevole; i sostenitori della cronologia più corta, Berosso e Critodemo, dicono 490.000 anni.»⁵³

«Quanto al numero di anni per i quali dicono che la classe dei Caldei abbia compiuto lo studio degli oggetti del cosmo, sarebbe difficile credere loro: essi calcolano infatti che siano passati 473.000 anni fino al passaggio in Asia di Alessandro, da quando anticamente cominciarono a compiere le osservazioni degli astri!»⁵⁴

Gli studiosi che, come i commentatori aristotelici, hanno concordemente considerato con sufficienza queste osservazioni, preferendo una cronologia ragionevole e ristretta⁵⁵, sono stati smentiti dai dati che andavano via via emergendo dalla ricerca. Da un lato, sin dal 1969, Giorgio de Santillana e Herta von Dechend avevano infatti identificato gli sparsi brandelli di una grande tradizione scientifica centrata sull’osservazione degli astri che era sicuramente anteriore al III millennio a. C.; dall’altro lato, recenti – e sconvolgenti – scoperte archeologiche,

⁵⁰ Aristotele, *Metafisica*, XII, 1074b = Aristotele, *Opere*, vol. VI, Bari, Laterza, 1984, p. 364.

⁵¹ Aristotle, *Metaphysics*, H. Lawson Tancred ed., London, Penguin, 1998, p. 376

⁵² D. RICHTER et al, *The age of the hominin fossils from Jebel Irhoud, Morocco, and the origins of the Middle Stone Age*, “Nature” 546 (2017), pp. 293–296, <https://doi.org/10.1038/nature22335>. Tuttavia un cranio umano trovato nella grotta di Yunxian (Hubei) è stato recentemente datato a circa un milione di anni fa; è vero che forse non si tratta di un cranio di *Homo Erectus*, ma sembra suggerire che il dossier relativo all’evoluzione umana è ancora del tutto aperto: v. FENG, XIAOBO, et al., *The phylogenetic position of the Yunxian cranium elucidates the origin of Homo longi and the Denisovans*, “Science” 389.6767 (2025), pp. 1320-1324.

⁵³ Plinio, *Naturalis Historia*, VII, 57.

⁵⁴ Diodoro, *Biblioteca storica*, II, 31

⁵⁵ Cfr. per es. PETTINATO 1998, p. 131: «In accordo con la documentazione cuneiforme attualmente a disposizione, possiamo essere infatti certi della fioritura della scienza astrologica e astronomica in Mesopotamia attorno al 2000 a. C., sebbene la sua apoteosi sia stata raggiunta nel periodo neoassiro prima e babilonese-seleucide dopo.»

come quella di Göbekli Tepe ('montagna dell'ombelico' in turco, ca. 12.000 B.P.), hanno spostato molto all'indietro l'orologio della storia. Infine, da circa mezzo secolo, e più in particolare dalla pubblicazione di *The Roots of Civilization* di Alexander Marshack nel 1972, abbiamo compreso che anche la preistoria conobbe un'avanzata speculazione astronomica⁵⁶. Oggi, dunque, l'idea che l'osservazione dei movimenti celesti rimonti al paleolitico è ormai diffusissima (basta una breve ricerca in internet per convincersene), e anche se i metodi utilizzati per interpretare la documentazione appaiono spesso discutibili⁵⁷, e di conseguenza i risultati a cui si perviene restano sempre piuttosto ipotetici, possiamo dare per scontato che da quando è uomo, l'uomo, come insegnava Aristotele, ha guardato il cielo, ammirandolo, interrogandosi sulla sua meravigliosa alterità rispetto al mondo terrestre, e soprattutto trasformandolo in un oggetto intellettuale e in una scuola del pensiero. Ma non solo: sin dalle sue prime origini ho l'impressione che l'uomo abbia anche cercato di addomesticare, per così dire, la lucida e inafferrabile alterità del cielo proiettandovi le immagini del mondo che lo circondava, in modo da sentirsi in un certo qual modo a casa.

Ecco, io sono convinto che il soffitto della grotta di La Baume-Latrone nasca esattamente da queste contrastanti disposizioni di spirito, e le esprima fornendoci quella che è, di gran lunga, la più antica delle mappe stellari giunte fino a noi. Giusto per avere un'idea della scala temporale in gioco, recentemente ha fatto molto rumore la scoperta di due carte celesti che risalgono entrambe più o meno a 2400 anni or sono⁵⁸, e sono state appunto considerate, indipendentemente l'una dall'altra, le più antiche mappe stellari esistenti⁵⁹. Nelle pagine che seguono io vorrei dimostrare che la decorazione della grotta di La Baume è un documento di questo

⁵⁶ Una panoramica di queste opinioni in GURSHEIM 1993, pp. 171-172.

⁵⁷ V. per es. i dati raccolti da SWEATMAN COOMBS 2018; i metodi utilizzati per interpretare questi dati, tuttavia, mi lasciano parecchi dubbi.

⁵⁸ Il primo documento è una pietra incisa, trovata nel Castelliere di Rupinpiccolo e risalente a un'epoca compresa tra il 1800 e il 400 a. C., che sembra riportare una mappa stellare di Orione, delle Pleiadi, dello Scorpione e di Cassiopea; su di essa P. MOLARO, F. BERNARDINI, *Possible stellar asterism carved on a protohistoric stone*, "Astronomische Nachrichten", 344/10 (2023), e20220108, <https://doi.org/10.1002/asna.20220108>. Il secondo documento è un catalogo stellare cinese, attribuito al leggendario astronomo Shi Shen, che viene ritenuto «the oldest of their kind found anywhere in the world, dating back nearly 2400 years» (J. SOKOL, *Chinese star catalog is the world's oldest, astronomers claim*, "Science", 18 apr. 2025, <https://www.science.org/content>). Su di esso v. B. HE, Y. ZHAO, *Determining the observational epoch of the Shi's star catalog using the generalized Hough transform method*, in corso di stampa in "Research in Astronomy and Astrophysics", 4 Aprile 2025 <https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.02186>.

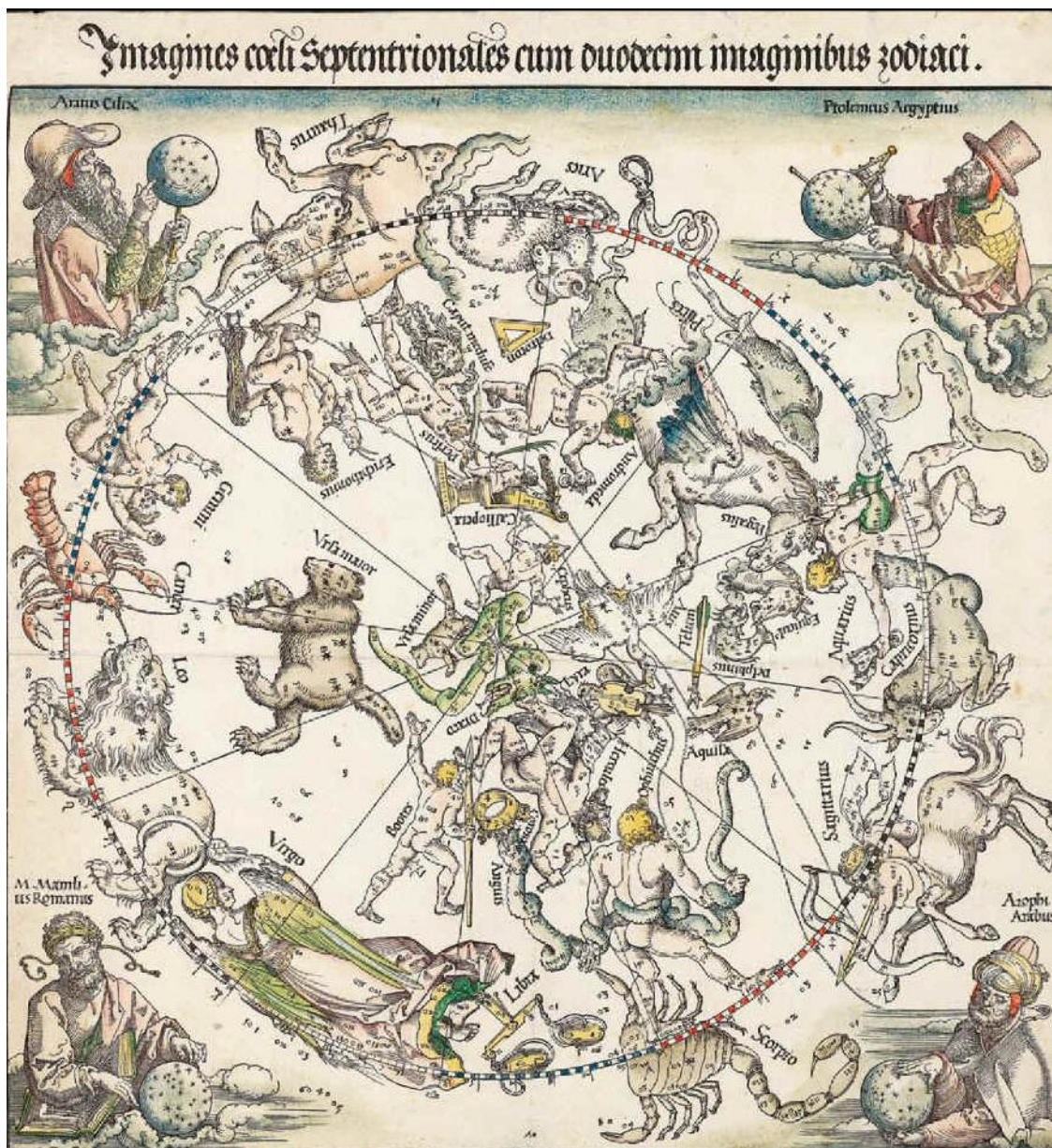
⁵⁹ *Sul Carso triestino, la più antica delle mappe celesti*, <https://www.media.inaf.it/2023/12/22/>; *La più antica mappa celeste incisa su una pietra del Carso*, https://www.ansa.it/canale/scienza/notizie/spazio_astronomia/2023/12/29/; *World's oldest star chart may be 2,300 years old and from China*; <https://www.livescience.com/archaeology>; *Scoperta una mappa stellare cinese di 2300 anni fa che riscrive la storia*, <https://tech.everyeye.it/notizie/> ecc.

stesso tipo, ma è dieci volte più antica di queste, risalendo a circa trentacinque mila anni fa; il che ci permette di definirla senza dubbio, non solo la prima testimonianza relativa alla storia dell'astronomia, ma anche e di gran lunga il primo esempio di mitopoiesi celeste, e, forse, in assoluto il più antico documento di pensiero astratto e di osservazione scientifica: cioè uno dei più importanti lasciti della storia culturale umana.

Se le cose stanno così, ciò significa che, tutto sommato, le affermazioni di Aristotele e dei sapienti mesopotamici circa la favolosa antichità delle speculazioni celesti erano in sostanza fondate, e a ben vedere anche questo non può stupire troppo. In assenza di inquinamento atmosferico e luminoso, e nell'atmosfera fredda e cristallina delle glaciazioni, la volta celeste che i nostri antenati contemplarono aveva certo uno splendore inimmaginabile per noi, e dovette spontaneamente imporsi al loro pensiero come qualcosa di totalmente diverso rispetto alla sanguinolenta, polverosa violenza della loro povera vita, mostrandosi come un mondo meravigliosamente lucido e sereno, in cui vigevano un'ordine e una regolarità perfetti. La contrapposizione tra cielo e terra, tra il regolare, armonioso e immutabile movimento degli astri e la violenza crudele e necessaria della vita di ogni giorno, deve essere stata una delle prime acquisizioni della consapevolezza dei nostri progenitori paleolitici. Ma così come il mondo animale da cui erano circondati, filtrato dall'immaginazione mitopoietica, aveva generato la schiera degli antropoidi zoocefali, il mondo celeste che li sovrastava, interpretato e ordinato da questa stessa incoercibile tendenza dell'intelletto, deve aver dato luogo in loro sin da tempi remotissimi a una trama di disegni significativi: quelle costellazioni che per millenni hanno costituito la prima libreria dell'immaginario, il punto esatto in cui la natura celeste iniziò a farsi cultura.

Sostanziata dall'osservazione attenta e solerte della volta celeste, e protratta per i tempi immensamente lunghi della preistoria, ma priva del sussidio della scrittura e della forza del numero, questa aurorale riflessione cosmica dovette fissarsi sin dai primi albori della civiltà umana in quella lingua simbolica fatta di figure stellari, di immagini, di nomi e di miti che ancora ritroviamo perfettamente viva in carte celesti come quella, bellissima, che Albrecht Dürer stampò a Norimberga nel 1515 [F18]⁶⁰.

⁶⁰ La tavola, secondo la tradizione tolemaica, presenta le costellazioni in proiezione convessa, come se fossero viste dall'esterno del cielo.



F18 La carta celeste - Albrecht Dürer, *Imagines coeli Septentrionales cum duodecim imaginibus zodiaci*, Nürnberg, 1515.

O, meglio: la decorazione di La Baume-Latrone, *mutatis mutandis*, deve essere stata qualcosa di esattamente analogo alla tavola di Dürer, in quanto, come cercherò di dimostrare, raffigura in sostanza tutta la parte centrale dell'emisfero boreale, da Perseus a Ophiucus, ma la lingua in cui sono state espresse queste prime speculazioni celesti non è più da millenni quella della carta rinascimentale, e per cominciare ad avvezzarci al suo strano e desueto linguaggio non sarà inutile fermarsi a riflettere un poco sulla natura di questo tipo di documenti.

Carte come questa di Dürer, in età storica, sono infatti il frutto di una evoluzione culturale antica e imponente che in sostanza, per quanto riguarda la tradizione occidentale, nacque tutta dal più importante testo poetico sul cielo del mondo Alessandrino, i *Phaenomena* (Φαινόμενα) di Arato di Soli (315-240 a. C.). Ma

già il testo di Arato, per quanto aurorale, celava in sé una stratificazione letteralmente millenaria, che ha lasciato tracce evidenti, giacché, come hanno dimostrato Ovenden e Roy⁶¹, esso si basa su osservazioni che dovettero rimontare circa al 2000 a. C. Questo ci consente di fissare un primo, saldo punto di partenza: il cielo del mito astronomico è un insieme di cristallizzazioni tradizionali che tendono a trasmettersi, immutate, per tempi lunghissimi. Di tempo in tempo, però, si verificano dei mutamenti nel codice. Tutte le figure che vediamo nella tavola di Norimberga lo abitano infatti da tempo immemorabile, ma già ai tempi stessi di Arato avevano una lunghissima storia alle loro spalle, tanto che di alcune di esse non si sapeva ormai più nulla, indizio certo del fatto che appartenevano a un'altra età, più antica e già largamente obliata. È quel che accade, per esempio, a una grande costellazione boreale che Arato descrive così:

«Nessuno con chiarezza sa chiamarlo, né a quale patimento sia inchiodato, ma lo dicono "Engonasi", "in ginocchio", perché somiglia a uno che si piega sulle ginocchia per la sofferenza. Dalle spalle s'innalzano le mani per la misura d'una tesa, aperta, da una parte e dall'altra. Poggia dall'alto il piede destro in punta nel mezzo della testa del sinuoso drago.»⁶²

Le costellazioni caratterizzate da questa sfocatura sono parecchie, e non delle minori: Orion, per esempio, è disegnato nel cielo con meravigliosa nettezza, ma resta una specie di indistinto fantasma mitico, e lo stesso si può dire dell'enorme Hydra, su cui si narrarono solo leggende contraddittorie e malcerte. A riempire queste lacune memoriali prodotte dal tempo e dall'oblio, ci pensò sempre la tradizione mitopoietica, che con più o meno fortuna periodicamente sostituì figure più note a quelle cancellate dalla dimenticanza e divenute ormai incomprensibili. Così, appena una generazione dopo Arato, Eratostene (276-194 a. C. ca.) nei suoi *Catasterismi*, trattando di Engonasin la identificò con Ercole, reinterprestandola di conseguenza: «Costui, dicono, è Ercole che sta sopra al Serpente: sta combattendo, brandisce la clava e indossa la pelle di leone...»⁶³. Da allora, ed è ancora così per noi, quel gruppo di stelle è appunto Hercules, e così la sua figura compare, nuda e armata di clava, nell'incisione di Dürer, proprio sotto il grande Draco che occupa da padrone il centro del cielo.

Questo minimo esempio permette di avere un'idea del processo a tre stadi che deve aver portato, diciamo così, alla trascrizione mitopoietica della realtà celeste. All'inizio di tutto ci sono dei raggruppamenti di stelle che, non sappiamo quando, vennero per la prima volta percepiti dall'uomo come figure significative,

⁶¹ OVENDEN 1966 e ROY 1984; cfr. GURSHTEIN 1995, p. 248, il quale osserva che «the Aratus stellar constellation list is the most crucial source to disclose archaic astronomical notions.»

⁶² Arato di Soli, *Fenomeni*, a cura di V. Gigante Lanzara, Milano, Garzanti, 2018, vv. 63-70, p. 11.

⁶³ Eratostene, *Epitome dei Catasterismi*, a cura di A. Santoni, Pisa, ETS, 2009, 4, p. 71.

cioè generarono immagini, poiché l'uomo ha in sé una spontanea propensione alla pareidolia, ovvero possiede la capacità di raggruppare insiemi disordinati secondo schemi altrimenti noti – è per esempio ciò che ci fa percepire :-)) come una faccina sorridente – e il cosmo trapunto di stelle costituisce davvero la lavagna ideale per il gioco di unire i puntini, creando figure dotate di senso. Non mi pare che raggruppare gli astri in disegni tradizionali sia stato compreso tra gli universali umani nei lavori di Brown, Antweiler o Pinker⁶⁴, ma credo si possa dare per scontato che sempre e comunque, dacché alziamo gli occhi al cielo, abbiamo avuto la tendenza a riconoscere in esso dei disegni caratteristici i quali, lo sottolineo, *non* sono puramente soggettivi e non sono neppure esclusivi delle singole culture, giacché l'illusione pareidolitica è un fenomeno universalmente umano, al pari di tutti i tipi di illusione ottica⁶⁵. In un secondo stadio, queste figure sono divenute tradizionali all'interno delle varie aree culturali – pensiamo per esempio alle ombre sulla superficie lunare, che a Babilonia erano un uomo intento a uccidere un leone, in Oriente sono un coniglio, mentre nel nord Europa diventano un uomo con un cane – e in quanto tali non solo vennero tramandate di generazione in generazione, ma acquisirono anche dei nomi propri, appunto come Engonasi (έν γόνασιν) o Hercules.

Infine, a questi nomi e a queste figure vennero connesse delle storie, cioè dei miti esplicativi, i quali, riflettendosi a loro volta sulle immagini che li avevano generati, le hanno arricchite di particolari caratteristici, come accadde con la clava e la *leonté* nel caso di Hercules.

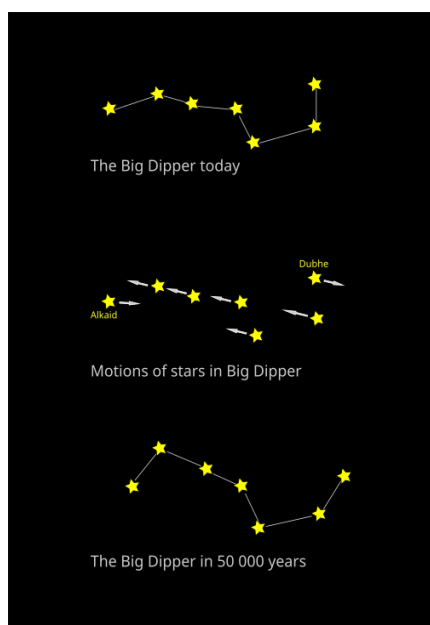
Questi diversi stadi, ovviamente, non hanno la stessa densità. I miti possono perdersi, o sussistere in molteplici versioni alternative, e così, più raramente, può accadere ai nomi; le immagini sono invece decisamente più tenaci, giacché sono fermamente ancorate agli schemi stellari i quali poi, almeno sulla scala di durata delle culture umane umana, rimangono stabili. Per questo appunto il cielo del mito è pieno di figure che perdurano, ma presenta anche di veri e propri buchi memoriali, e appare nell'insieme come un palinsesto, più e più volte non solo riscritto, ma reinterpretato. Così, per non fare che un ultimo esempio, Ophiucus, che nella xilografia di Dürer vediamo calpestare Scorpius, per Arato è un personaggio indeterminato in perpetua lotta con un serpente, per Eratostene conserva il suo nome, ma diviene figura di Asclepio, che semplicemente tiene fra le mani il suo animale araldico, mentre Iginio, passando dottamente in rassegna un gran numero di testi, lo identifica via via con Carnabonte re dei Geti, che lotta contro il serpente aggiunto al carro di Trittolemo, con Ercole che uccide un serpente in Lidia, con

⁶⁴ BROWN 1991; ANTWEILER 2016; cfr. in particolare la lista degli universali in PINKER 2002, pp. 435-440.

⁶⁵ Il problema viene affrontato in numerosi studi recenti: v. per es. DRY-NAVARRO-LEE 2009, KEMP ET AL. 2022A, KEMP ET AL. 2022B., BUCUR 2022, BUCUR 2023, BUCUR 2024.

Triopa che, avendo offeso Cerere, viene ucciso da un serpente per ordine della dea, con Forbante che uccide un grande serpente a Rodi, e così via.

Il punto è, in sintesi, che il cielo non soltanto nasce da una complessa stratificazione culturale, ma soprattutto che questo processo ha senz'altro avuto inizio in tempi davvero remotissimi. Non sappiamo quando gli uomini abbiamo cominciato a dare un ordine artificiale agli astri, distribuendoli in schemi fissi, riconoscendo in essi personaggi (come Aquarius o Virgo) o animali (come Taurus o Leo), e attribuendo loro un nome proprio e delle storie mitiche, ma in qualche rara occasione siamo in grado di dimostrare che sin dal Paleolitico superiore gli uomini devono aver ravvisato in alcuni gruppi di stelle esattamente le stesse immagini che continuiamo a vedere oggi: per esempio Taurus, la costellazione del Toro, potrebbe essere stata riconosciuta come tale già intorno al 20.000 B. P.⁶⁶, mentre per Ursa Major si sono proposte anche datazioni più remote⁶⁷.



F19 Trasformazioni del Grande Carro
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Big_Dipper_star_Movements.svg.

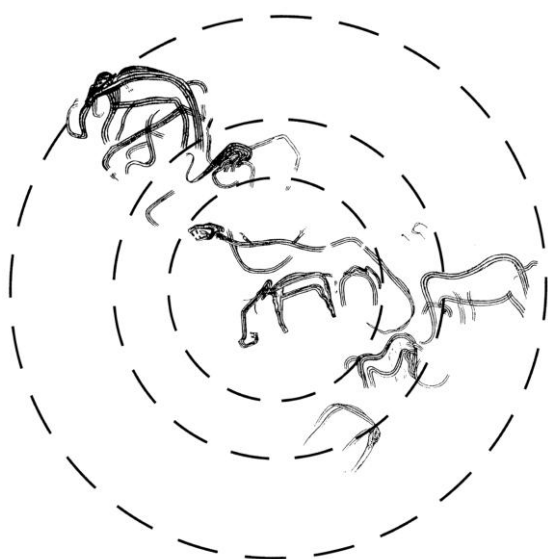
Orbene, io credo che la decorazione della grotta di La Baume-Latrone ci permetta di *dimostrare* che sin da prima del 35.000 B. P. esisteva un nutrito gruppo di costellazioni fisse. Ovviamente in questo caso i due ultimi stadi (nomi e miti) sono fatalmente perduti, e ci restano solo le immagini, che sono, altrettanto ovviamente, molto diverse dalle nostre, ma restano tuttavia riconoscibili, in quanto sono chiaramente correlabili agli asterismi: cosa, peraltro, non sempre facile a farsi neppure nelle nostre mappe celesti, come dimostra già quella di Dürer, dove stelle e figure non sempre vanno d'accordo. Non essendo un astronomo, e non disponendo di dati affidabili in proposito, utilizzerò a tal fine le immagini delle costellazioni attuali. Il che, va detto chiaramente, è scientificamente scorretto, in quanto in 30.000 anni l'aspetto del cielo ha

certamente subito cambiamenti rilevanti. Purtroppo, non ho alternative, e confido nel fatto che su larga scala configurazioni stellari siano comunque rimaste a un dipresso le medesime, o per lo meno pur essendo mutate, permangano grosso modo riconoscibili, come accadrà per esempio al Grande Carro tra 50.000 anni [F1.9].

⁶⁶ RAPPENGLÜCK 2008, DONÀ 2023.

⁶⁷ Su Ursa v. almeno ANTONELLO 2009, GIBBON 1964 e BEREZKIN 2005.

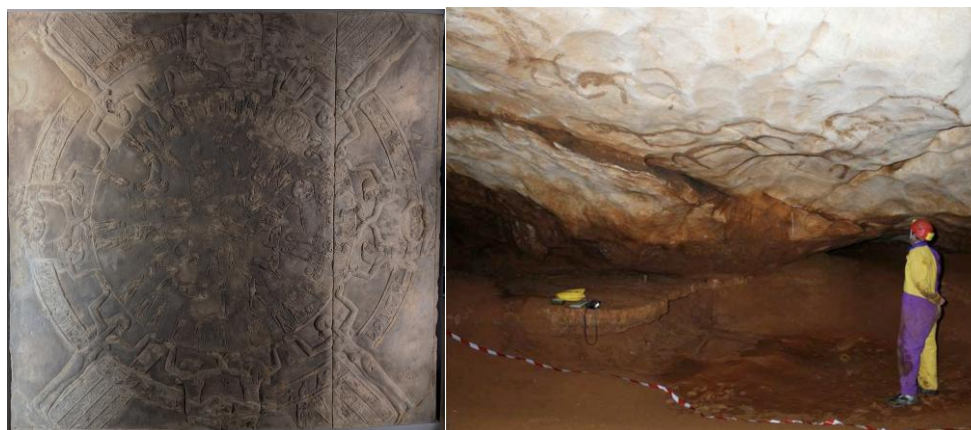
Ciò premesso, possiamo fissare altri due punti importanti. *In primis*, deve essere ben chiaro che l'artista o gli artisti che hanno tracciato i loro disegni sul soffitto della Salle Bégoüen non avevano limiti stringenti imposti loro dalla conformazione del luogo. La foto dell'ambiente [F21c] mostra che disponevano ancora di molto spazio utile e quindi, volendo, avrebbero potuto ampliare *ad libitum* il numero dei disegni. Non lo hanno fatto, e pertanto dobbiamo presumere che le immagini che hanno tracciato fossero tutte quelle che erano necessarie a conseguire i loro fini.



F20 Schemi circolari - a) Schema della decorazione di La Baume Latrone, da AZÉMA 2015, fig. 21, p. 276. b) Schema del cosmo, Germanicus, *Aratea*, Limoges, ca. 1000, da un codice miscelaneo di testi astronomici, A Aberystwyth, National Library of Wales, MS 735 c, fol. 10 v. <https://www.library.wales/discover-learn/digital-exhibitions/manuscripts/the-middle-ages/medieval-astronomy/>.

In secondo luogo, la raffigurazione è chiaramente suddivisa in tre aree: una zona centrale (nn. 9, 4, 5), dominata dal mostruoso rettile serpentiforme con le fauci spalancate, una parte sovrastante, (nn. 1, 2, 3) organizzata in verticale; e una parte sottostante (nn. 6, 7, 8) che ha invece una disposizione orizzontale. Lo ha ben compreso Marc Azéma, che ha avuto la brillante idea di disporre le figure in uno spazio circolare [F20a], e con ciò mi ha offerto lo spunto iniziale per la mia lettura. Infatti, per chiunque abbia un minimo di consuetudine con le illustrazioni dei manoscritti astronomici, disposta in uno schema circolare la raffigurazione di La Baume-Latrone assume un'aria familiare: ricorda da vicino i planisferi celesti [F20b, F18], che sono, ovviamente, egualmente rotondi, e proprio come la rappresentazione aurignaziana, hanno sempre un gran serpente che si avvolge nel loro centro, Draco, l'enorme costellazione che circonda il polo dell'eclittica. La somiglianza tra le due strutture potrebbe essere frutto di una pura coincidenza, e quindi il tentativo di interpretare l'una alla luce dell'altra potrebbe rappresentare semplicemente un caso di quella innata tendenza a ravvisare nel caos che ci circonda

un inesistente ordine nascosto che gli psicologi chiamano apofenia⁶⁸. Io tendo tuttavia a prestare una certa fede a queste sensazioni, in quanto, da darwiniano convinto, accetto l'eventualità che possano derivare non solo dall'analogia ma anche dall'omologia. Partirò dunque dall'ipotesi che il soffitto della Salle Bégouën vada considerato un remoto antecedente aurignaziano di opere come l'affresco della Sala del Mappamondo a Caprarola [F21a], o, per restare a tempi almeno un poco più vicini a quelli del nostro oggetto, il grande Zodiaco di Dendera [F21b].



F21 Soffitti astrali – a) Giovanni de' Vecchi e Raffaellino da Reggio, Soffitto della Sala del Mappamondo, Caprarola, Villa Farnese, ca. 1570. b) Soffitto della cappella di Osiride nel tempio di Hathor a Dendera, 50 a. C.? c) Interno della sala centrale di Baume Latrone, da AZÉMA et al. 2012b, fig. 12, p. 17.

Il confronto con questo genere di decorazioni non è affatto gratuito, e va attentamente meditato, giacché sia pure *ex post*, giustifica pienamente il fatto che il soffitto della grotta riporti figurazioni celesti. Una tradizione millenaria, infatti, assimila il cosmo a una grotta, e le grotte al cosmo: noi la conosciamo soprattutto

⁶⁸ M. R. ENDSLEY, *Situation Awareness: progress and directions* in Aa. VV., *A Cognitive Approach to Situation Awareness: Theory and Application*, S. Banbury, S. Tremblay edd., London, Routledge 2004, p. 333: «We often see what we expect to see, we interpret the world through our own personal lens. Thus we are extraordinarily open to the trap of apophenia».

attraverso il racconto platonico della caverna, ma come sempre accade in Platone, al di sotto della sua rilettura filosofica esiste una robusta sostanza mitica di natura tradizionale.

«I cieli superiori sono di pietra *luludānitu*, di Anu. [...] I cieli intermedi sono di pietra *saggilmut*, degli Igigi. Bel, assiso là sull'alto palco nella camera di lapislazzuli, accese un lume di pietra *elmēšu*. I cieli inferiori sono di diaspro, delle stelle. Egli tracciò qui le costellazioni degli dèi.»⁶⁹

«Nel creare il cielo, gli dèi lo fabbricarono di roccia, ma quando la volta celeste fu ultimata, gli uomini incominciarono a temere che potesse crollare loro addosso; perciò, gli dèi soffiaronò il loro alito al di sotto di essa in modo che l'aria, così formatasi, celasse le rocce allo sguardo degli esseri umani.»⁷⁰

«Gli antichi consacravano davvero opportunamente antri e caverne al cosmo, considerato nella sua totalità o nelle sue parti, poiché facevano della terra il simbolo della materia di cui il cosmo è costituito [...] e d'altra parte gli antri rappresentavano per loro il cosmo che si forma dalla materia. [...] Anche i Persiani danno il nome di antro al luogo in cui durante i riti introducono l'iniziato al mistero della discesa delle anime sulla terra e della loro risalita da qui. Eubulo testimonia che fu Zoroastro il primo a consacrare a Mitra, padre e artefice di tutte le cose, un antro naturale [...]. L'antro per lui recava l'immagine del cosmo di cui Mitra è demiurgo, e le cose situate nell'antro a intervalli calcolati erano simboli degli elementi cosmici e delle regioni del cielo. Dopo Zoroastro prevalse anche presso gli altri l'uso di celebrare riti iniziatici in antri e caverne, sia naturali sia costruiti artificialmente.»⁷¹

La tradizione che assimila le grotte al cosmo è chiaramente antichissima, e trae probabilmente origine da un fatto concreto: vedendo cadere dal cielo meteoriti che una volta raggiunto il terreno si rivelavano composti da solida pietra, i nostri antenati devono averne ragionevolmente dedotto che questa era appunto la materia di cui era fatta la volta celeste. All'opposto, l'antro doveva apparire loro un perfetto simbolo del cosmo, contenendo nella volta l'immagine del cielo, e nel suolo quella della terra. A partire da qui, possiamo comprendere quella diffusissima sacralizzazione uranica delle grotte di cui tratta il brano di Porfirio, e che si esprime anche in modi indiretti: così, per non fare che un paio di esempi, Zeus è un dio celeste e abita alla sommità della montagna cosmica, ma nasce in una grotta del monte Dicte, esattamente come nella nostra tradizione, il Padre «sta nei cieli», ma il Figlio nasce

⁶⁹ KAR 307, obv. 30 ss., cit. in W. G. LAMBERT, *La cosmologia dei sumeri e dei babilonesi*, in *Antiche cosmologie*, a cura di C. Blacker e M. Loewe, Roma, Ubaldini, 1978, p. 48.

⁷⁰ Mito tunguso cit. da U. HARVA, *L'albero della vita. Appunti di storia delle religioni*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2023, pp. 70-71.

⁷¹ Porphyrius, *De anthro Nympharum*, 5-7 = Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, L. Simonini ed., pp. 42-47. Il testo fondamentale sul valore religioso delle grotte è il bellissimo USTINOVA 2009.

nella grotta di Betlemme. Ma soprattutto a partire da qui possiamo comprendere buona parte dell'architettura templare: perché la consuetudine che Porfirio ricorda nelle ultime righe del brano che ho citato si è radicata, conservandosi assolutamente intatta, ed è ormai divenuta per noi così abituale da farsi ovvia, e così diffusa da riuscire inavvertibile. Il tempio, evoluzione culturale della grotta sacra, è infatti sempre, e probabilmente ovunque, una rappresentazione del cosmo, e di conseguenza sempre, e probabilmente ovunque, il suo soffitto è assimilato al cielo⁷².

Questa tradizione decorativa è per noi così usuale che abbiamo finito per non notarla più, perché l'abitudine impedisce di rendersi conto delle cose, ma è di densissimo significato simbolico, in quanto si connette con una soteriologia inestricabilmente legata all'alto (e al viaggio celeste dell'anima, *post mortem* o in estasi), e ha senz'altro origini preistoriche: e tutto sommato non è affatto improbabile che la raffigurazione di La Baume-Latrone rappresenti, per noi, il primo esempio di queste concezioni.

Altrettanto si può dire per la consuetudine di popolare il cielo di animali reali o fantastici: non c'è dubbio che anch'essa sia di origine preistorica, visto che la ritroviamo pressoché in tutte le culture umane (quest'uso giustifica, per esempio, il termine Zodiaco, ζῳδιακός, che deriva da ζῳον 'animale'), né che, se accettiamo la mia ipotesi, la Salle Bégouën sia di gran lunga la prima attestazione che la documenta. Quanto alla fondamentale importanza di questa idea, è dimostrata anche solo dal fatto che, pur senza rendercene troppo conto, continuiamo imperterriti a perpetuarla, almeno come abitudine onomastica. Per noi, beninteso, Taurus o Leo, Pisces o Cygnus non sono che pure etichette di configurazioni stellari, ma in origine le cose dovevano andare diversamente: è lecito, infatti, supporre che anticamente tutte queste costellazioni fossero percepite come una sorta di archetipi celesti colmi di una vita imperitura e divina che rispecchiava puntualmente l'animale raffigurato⁷³. Lo dimostra, per esempio, la meravigliosa *Epopèa di Gilgameš*, allorché narra come l'eroe e il suo compagno Enkidu debbano lottare contro il terribile Toro celeste, che Ištar ha fatto scendere dalle altitudini sideree sulla terra per punirli della loro villania, ma lo dimostrano, indirettamente, anche i numerosissimi miti di catasterizzazione, che descrivono il trasferimento in cielo come accesso a una vita perenne e perfetta.

⁷² È quasi superfluo rinviare ai tanti studiosi che hanno discusso a fondo di questa fondamentale caratteristica delle strutture templari, da Coomaraswamy a Corbin, da Stella Kramrisch a Louis Hauteceœur.

⁷³ Cfr. per es. HAGAR 1904, p. 330, che riferisce come gli antichi Peruviani ritenessero che ogni essere vivente sulla terra avesse un archetipo celeste detto 'Madre' «...and if, in a certain portion of the sky, a stellar group was observed to suggest the form of some terrestrial object, it was explained as due to the predominant influence of the mama of that object in that portion of the sky.» La stessa idea, secondo Hagar, si trova tra le tribù del bacino amazzonico e, meno definita, nella cultura tradizionale di diverse tribù del Nord America.

Dunque, non solo non possiamo stupirci né del fatto che il fondo oscuro di una caverna, al termine di un budello di 240 metri, possa essere stato decorato da disegni ispirati dal cielo, né che le costellazioni che in esso vengono raffigurate vi appaiano in forma di animali, ma allo stato attuale della documentazione in entrambi i casi abbiamo tutti i diritti di ritenere la grotta di La Baume-Latrone letteralmente all'origine di tradizioni che dal paleolitico in poi perdureranno per sempre, almeno in Occidente, entrando a far parte del retaggio permanente della nostra cultura.

Quanto al quadro intellettuale in cui andrà collocata questa raffigurazione, basterà limitarsi a rinviare, qui, ai notevolissimi risultati delle indagini di David Lewis-Williams e di Jean Clottes⁷⁴, che pur essendo per lo più relative a un periodo successivo a quello della nostra grotta, permettono di comprendere le ragioni di questa decorazione. Non è questo il luogo per sunteggiare le complesse argomentazioni di questi studiosi né per sfiorare l'acceso dibattito che esse hanno suscitato: basti dire che essi sostengono, persuasivamente a mio avviso, che le decorazioni parietali delle caverne paleolitiche sono collegate a una cultura in senso lato sciamanica, cioè fondata su esperienze estatiche: esperienze che sempre e ovunque sembrano aver a che fare con il tema fondamentale del viaggio celeste dell'anima. Essendo una mappa del cielo, mi sembra pressoché certo che il soffitto decorato della nostra grotta descrivesse una strada e volesse insegnare una via; non sappiamo, naturalmente, se l'itinerario qui tracciato fosse percorribile solo dopo la morte, o anche in particolari esperienze estatiche, ma di norma le due possibilità coesistono e si sostengono vicendevolmente.

5. Immagini aurignaziane e configurazioni stellari

Ignoro cosa sapessero nell'Aurignaziano del cielo e dei movimenti celesti (parecchio, suppongo), ma c'è almeno una caratteristica preminente che gli uomini di allora sicuramente *non* potevano ignorare: il fatto che il cielo nel suo complesso sembra essere una sfera che ruota, il che vuol dire che esso appare come uno spazio anisotropo, dal momento che nella volta celeste c'è un luogo privilegiato, che è costituito dal Polo, che pare subordinare ad esso tutti gli altri punti della volta, restando maestosamente immoto [F22a] mentre questi sono in perpetuo movimento, e rappresentando quindi il centro quieto dell'assiduo moto circolare del cielo: si tratta di una caratteristica così fondamentale che non a torto si è supposto che da essa possa essere stata derivata la prima idea del divino. Tuttavia, l'immobilità del Polo è solo apparente, perché per effetto della precessione degli

⁷⁴ Faccio riferimento soprattutto a CLOTTES-LEWIS-WILLIAMS 1996, LEWIS-WILLIAMS 2002e a e CLOTTES 2001.

equinozi, esso si sposta con estrema lentezza, e per quanto ne sappiamo, nell'Aurignaziano era forse situato tra le due Orse [F22b]⁷⁵.



F22 Il Polo – a) Rotazione celeste intorno al Polo in una foto a lunga esposizione. b) Il 'Polo' e le costellazioni circospecie nel 28.000 BP. da ANTONELLO 2016, fig. 1

Questo spostamento, in sintesi, avviene perché l'asse di rotazione che determina il Polo stesso traccia un circolo intorno all'asse di rivoluzione, che resta al contrario virtualmente immobile. Ora, almeno nella tradizione astronomica occidentale, l'asse di rivoluzione è circondato appunto da Draco, la costellazione in cui si ravvisa un lungo serpente che distende la sua immensa mole tra le due Orse: per dirla con Virgilio «*maximus hic flexu sinuoso elabitur Anguis / circum perque duas in morem fluminis Arctos*»⁷⁶.



F1.23 Draco - a) Sommità di Kururru con Sole, Venere e Luna all'interno di un serpente, seconda dinastia di Isin, 1157-1025 a. C., California Museum of Ancient Art. b) La presumibile area del Polo nel soffitto della grotta di La Baume-Latrone.

⁷⁵ E. ANTONELLO, *Sky Simulations for the Paleolithic epoch*, in AA. VV., *SEAC Conference 2016 Rome*, ed. by V. F. Polcaro, *Mediterranean Archaeology & Archaeometry*, DOI: 10.5281/zenodo.220954, p. 3.

⁷⁶Georg. I, 244-45

In sostanza, dunque, possiamo dire che almeno per noi il cosmo ruota intorno a un serpente: cosa che si vede con particolare chiarezza in quelle antiche carte celesti che sono i kudurru di epoca cassita (XVI-XII sec. a. C.), i quali raffigurano spesso al centro della volta un appunto un serpente arrotolato che è forse il simbolo della rotazione stessa [F23a]⁷⁷.

Premesso tutto ciò, a questo punto possiamo cercare di dipanare punto per punto, o meglio figura per figura, l'enigma della nostra raffigurazione confrontando le immagini paleolitiche con i dati della carta celeste.

1) Se il soffitto della grotta è una mappa celeste, è pressoché certo che in qualche modo doveva raffigurare il Polo, che costituisce davvero il centro del cielo, e verosimilmente lo avrà collocato al centro della raffigurazione. A partire da queste due ipotesi, proporrei di ravvisare il Polo nella cavità rotonda contrassegnata da un mammut minuscolo ed esilissimo (n. 5), e, a giudicare dalle foto precedenti al restauro, da una sorta di evidenziazione scura [F23b] che i recenti restauri sembrano aver sciaguratamente rimosso [F16a]. Anche nelle nostre carte moderne, del resto, il Polo è segnato con un cerchio o con un punto, situato all'estremità della coda di Ursa Minor; nella grotta potrebbe essere stata dunque la cavità annerita a contrassegnarlo: e se le cose stanno così, si tratta di un elemento di per sé simbolicamente significativo, dal momento che in parecchie tradizioni mitiche, e in particolare nelle culture sciamaniche, il Polo viene regolarmente descritto come 'il buco del cielo' o 'la porta del cielo', cioè il varco che consente di passare dal mondo alle dimensioni sopramondane. Inoltre, questa cavità si trova esattamente al punto giusto: cioè al centro del più compatto addensamento di figure: è davvero un *medium coeli* [F24a]. La stessa situazione, sia detto per inciso, sembra presentarsi anche a Lascaux dove, proprio nel bel mezzo del soffitto della grande sala, troviamo una profonda cavità che sembra orientare l'insieme della decorazione [F24b]⁷⁸.



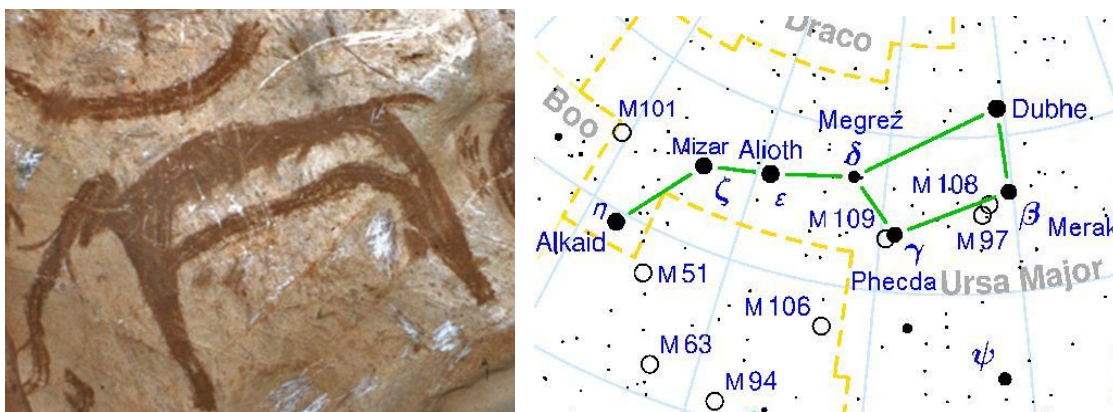
F1.24 Analogie polari – a) Il Polo a La Baume Latrone? b) Il Polo a Lascaux?

⁷⁷ Ho trattato l'argomento in DONÀ 2024.

⁷⁸ Cfr. DONÀ 2023.

A margine, credo vada notata la stranezza dell'immagine del piccolo proboscidato, che sembra quasi generarsi dalla depressione che circonda col suo corpo. Molti miti affermano che i beni terrestri – frutta, semi, animali – nascono dall'albero cosmico, che è ovviamente l'asse di rotazione del cosmo e quindi coincide alla sua estremità col polo. Qui sembra quasi che abbiamo la raffigurazione di un mitema di questo genere; non ho ovviamente modo alcuno di sostenere questa ipotesi, ma si tratta comunque di una suggestione che converrà tener presente.

2) Come dicevo, noi sappiamo che ai tempi di Baume Latrone il Polo era verosimilmente situato tra le due Orse [F22b]⁷⁹, e poiché non c'è costellazione più chiaramente identificabile del Grande Carro, è probabile che, se effettivamente la rientranza rappresenta il Polo come ipotizzo, almeno una delle figure che la circondano sia identificabile con questo asterismo. Il grande mammut a sinistra (n. 4 = F25a) sembra rispondere perfettamente alle caratteristiche richieste, in quanto morfologicamente ricorda molto da vicino il Ramaiolo (Big Dipper) o i Septem Triones che costituiscono la più nota parte di Ursa Major [F25b].



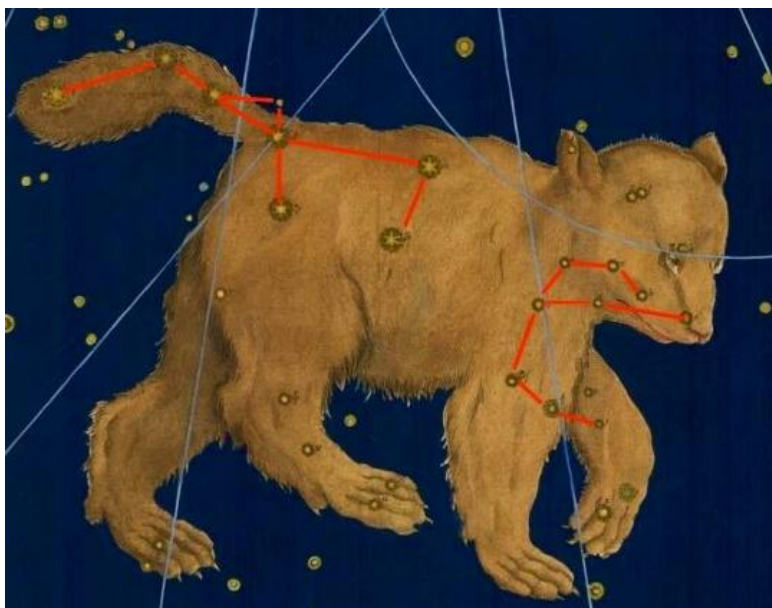
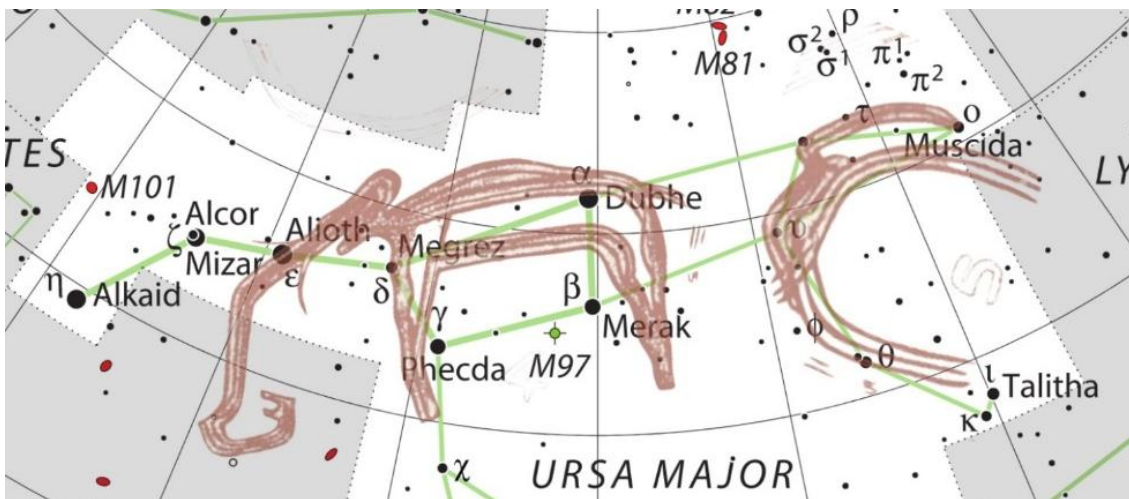
F25 Il Grande Carro - a) Il disegno della grotta. b) Lo schema stellare attuale.

Il corpo del pachiderma corrisponde infatti bene al rettangolo del Carro, con Dubhe e Merak che segnano il posteriore dell'animale, mentre la lunga proboscide, opportunamente ricurva, disegna chiaramente la propaggine formata da Alkaid, Miza e Alioth. Nei 30.000 anni che ci dividono dai tempi del disegno la posizione reciproca delle stelle che formano la più nota tra le costellazioni boreali sarà senza dubbio in parte mutata, ma il disegno complessivo della costellazione deve essere rimasto riconoscibile. Va aggiunto, inoltre, che l'identificazione del Grande Carro con un mammut appare particolarmente ben fondata dal punto di vista della storia culturale, giacché in moltissime culture diverse, dall'Europa all'Asia e all'America, questo asterismo è stato interpretato come un quadrupede di grandi dimensioni

⁷⁹ ANTONELLO 2016, p. 331.

(orso, caribù, cammello); tuttavia come pachiderma dalla lunga proboscide esso sembra davvero trovare la sua resa animalistica più perfetta e immediata.

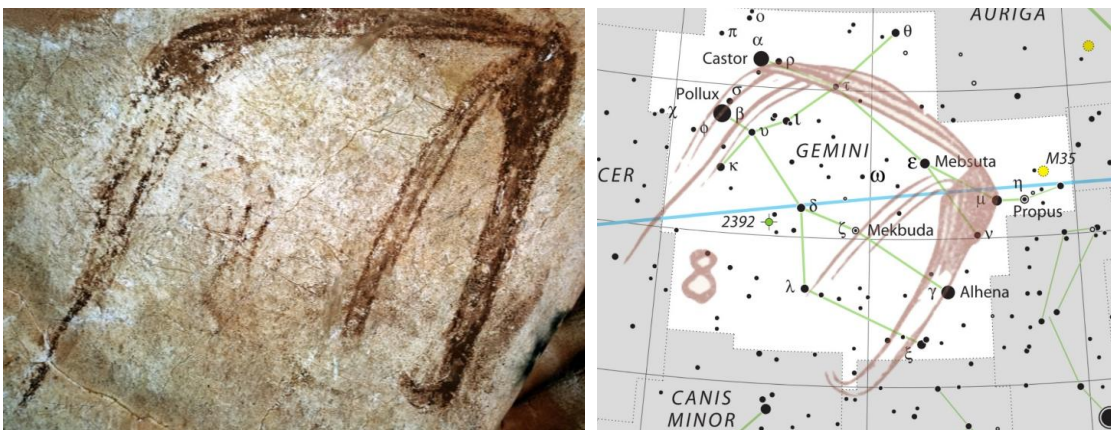
3) Ma se il mammut n. 4, (che, lo ricordo, è una femmina), appare identificabile con il Carro, si può supporre che il mammut n. 5, che gli sta vicinissimo, circonda il Polo, e come abbiamo visto potrebbe essergli connesso, rappresentando il suo piccolo, possa sostanzialmente coincidere con un'altra parte di Ursa major. E in effetti, se guardiamo lo schema moderno della costellazione, troviamo che dietro al Carro, c'è il gruppo di stelle che formano il muso e le zampe anteriori dell'Orsa, disegnando un arco che, senza bisogno di alcuno sforzo di fantasia, può dare perfettamente ragione del curioso aspetto del nostro piccolo mammut, soprattutto se lo incliniamo leggermente. La prova della sostanziale correttezza dell'ipotesi, si ha semplicemente sovrapponendo il tracciato delle due figure aurignaziane a quello della costellazione stessa [F26a] L'ho fatto, e mi pare che il risultato sia del tutto soddisfacente, tanto più se teniamo nel debito conto le condizioni in cui l'artista paleolitico dovette lavorare.



F26 Mammut e Orsa
Sopra: a) I due mammut sovrapposti alla costellazione di Ursa major.
A fianco: b) Grafi dei due proboscidati sovrapposti alla raffigurazione dell'Orsa nell'*Uranographia* di Bayer.

Se infatti collochiamo il mammut maggiore con la testa in corrispondenza di Alioth, la sua proboscide viene ad essere formata da Mizar, Alcor e Alcaid e il corpo appare costituito dal rettangolo di Dubhe, Merak, Phecta e Megrez. Quanto al mammut minore, se lo incliniamo leggermente corrisponde perfettamente all'arco che parte da Thalita e giunge a Muscida. Ho anche provato a tracciare i due grafi dei mammut sulla bella immagine della costellazione fornita dall'*Uranographia* di Bayer [F26b], e mi pare che il risultato testimoni la precisione dell'artista preistorico: non solo i tracciati dei due asterismi ricordano molto da vicino le sue figure, ma nel complesso esse sembrano riprodurre la posizione delle stelle assai più fedelmente di quanto non accade nei disegni moderni delle carte celesti.

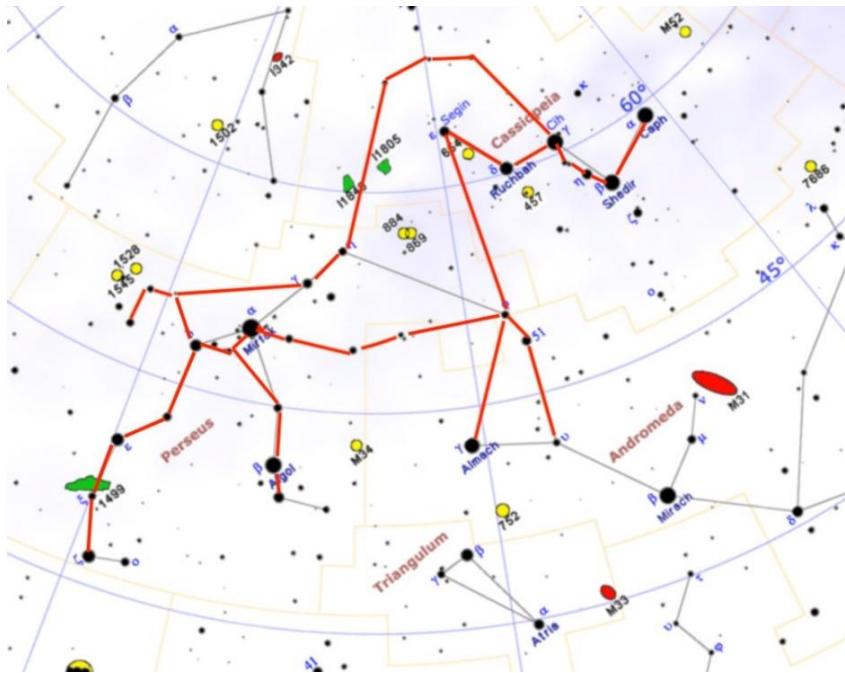
4) Anche il riconoscimento del mammut particolarmente smilzo posto più in basso che ho definito evanescente (n. 8 = F27a) riesce immediato e del tutto agevole. Se prendiamo una qualsiasi carta celeste, possiamo infatti discernere un gruppo particolarmente notevole di stelle che, a patto di liberarci dalle nostre abitudini intellettuali, appare subito morfologicamente simile a questo disegno e si trova esattamente nella posizione giusta. Si tratta del gruppo dei Gemini, che essendo uno dei segni zodiacali si trova sull'eclittica, cioè sul percorso annuo del Sole. Per noi la costellazione rappresenta due uomini, le cui teste sono contrassegnate da Castor e Pollux, ma se sovrapponiamo all'asterismo il disegno paleolitico [F27b], vediamo che anche in questo caso esso si adatta alla disposizione delle stelle davvero perfettamente. Castor, Pollux, e le altre stelle più settentrionali dei Gemini contrassegnano con precisione la parte posteriore dell'animale, mentre Propus, Alhena, μ , ν , e ξ Geminorum disegnano con chiarezza il capo e la lunga proboscide del nostro mammut, infine, Meksuta, Mekbuda e λ Geminorum tracciano, con sorprendente esattezza, la zampa anteriore.



F27 Il mammut evanescente - a) Il disegno della grotta e b) l'asterismo da cui deriva.

5) Più in basso al centro troviamo quindi un disegno di non facile lettura (n. 7 = F11a = F28a), che, come dicevo più sopra, oggi, su suggerimento di Azéma viene per lo più interpretato come un rinoceronte, per influsso delle raffigurazioni di Chauvet, mentre io lo interpreto come un cavallo, supponendo che l'appendice

curvilinea tangente al muso rappresenti un boomerang che lo colpisce, a somiglianza di quel che spesso accade altrove nelle caverne paleolitiche con lance e dardi [F11d]. Se accogliamo questa interpretazione, anche in questo caso la carta celeste ci consente di proporre una identificazione precisa, ragionevole e soprattutto perfettamente collocata per questo insieme.



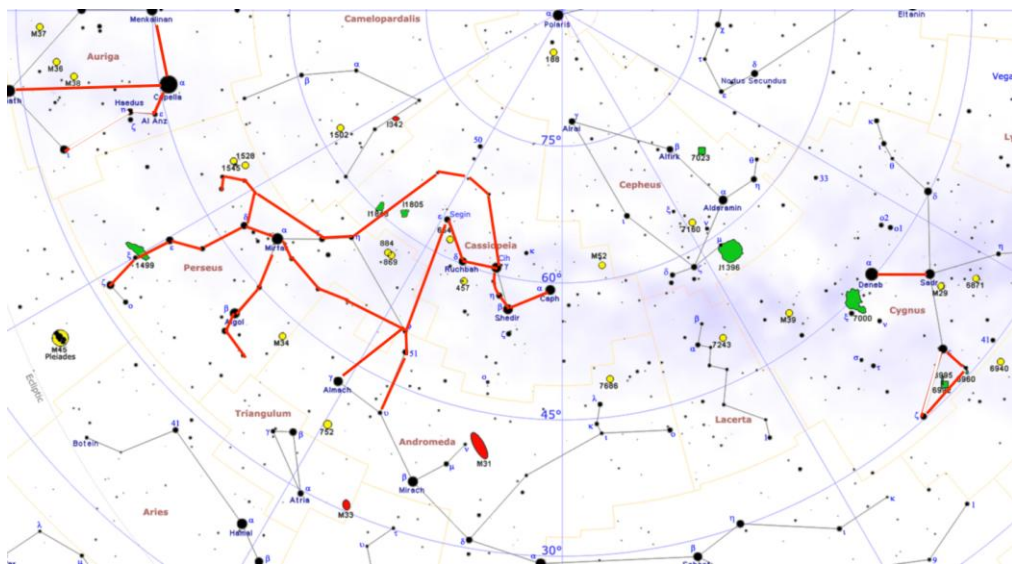
F28 Il cavallo e il boomerang -
Sopra: a) Il cavallo aurignaziano.
b). Perseus e Cassiopeia.
A fianco: c) Ricostruzione della costellazione paleolitica.

Si tratterebbe infatti, a mio avviso, di un asterismo ottenuto giustapponendo l'attuale costellazione di Perseus, che è stata interpretata con ottima approssimazione come la parte posteriore di un equide, alla contigua costellazione di Cassiopeia, una metà della quale disegna il capo del cavallo, mentre l'altra rappresenta l'arco posto sotto il muso, e quindi il boomerang che colpisce la bestia sul naso; è inoltre possibile che un ramo di un'altra costellazione della zona, Andromeda, abbia fornito l'ispirazione per le zampe anteriori. L'insieme che ne risulta è insolitamente complesso, ma corrisponde con ottima approssimazione al disegno paleolitico. Tre immagini dovrebbero chiarire a sufficienza la situazione. La prima prima [F28a], un particolare del disegno originale, permette di comprendere abbastanza chiaramente che in realtà il muso dell'animale e l'arco sono tangenti, ma

distinti; la seconda [F28b], mostra i rapporti spaziali sussistenti tra le tre costellazioni, e in particolare tra Perseus e Cassiopeia. La terza immagine [F28c], infine, è un grafo rivisto e corretto della costellazione. Ho 'unito i puntini' e disegnato in rosso quel che si ottiene seguendo le indicazioni del disegno paleolitico.

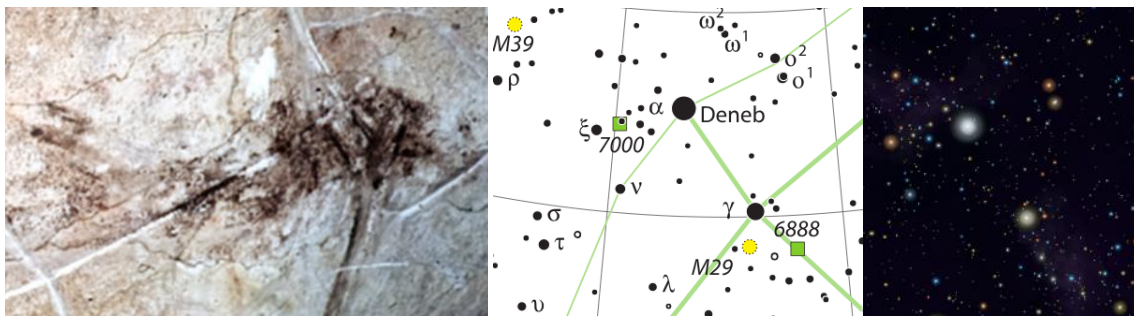
Come si vede, nel complesso la resa formale è precisa ed estremamente puntuale: le zampe posteriori, la coda, le due zampe anteriori, il bacino stretto e il torace possente, il muso massiccio e l'arco giustapposto ad esso emergono, direi, con perfetta riconoscibilità e senza minimamente forzare i dati reali. Infine, e soprattutto, anche in questo caso la costellazione si colloca proprio al posto giusto: la posizione che ha nell'insieme paleolitico è infatti a un dipresso quella che le costellazioni su cui esso è esemplato occupano nella realtà cosmica.

6) Abbiamo inoltre due o tre particolari importanti che mi sembrano confermare l'esattezza delle identificazioni sin qui proposte, e più in generale la fondatezza del metodo decifratario che sto utilizzando.



F1.29 Capella e Cygnus - a) nel disegno di La Baume-Latrone e b) in una carta celeste.

A fianco del nostro cavallo si trovano infatti due segni piuttosto indistinti [F29a], che non sono stati listati da Glory nel suo diagramma. Quello a sinistra assomiglia a una L rovesciata, quello a destra appare come una sorta di fiocco allungato, forse seguito da un arco di cerchio. Ebbene, anche questi segni secondari sembrano avere un riscontro puntuale nella realtà celeste [F29b]. Nel primo si può riconoscere senza troppe esitazioni quella che è oggi la parte terminale della costellazione dell'Auriga, situata proprio di fianco a Perseo dal lato opposto rispetto a Cassiopeia. L'asterismo è particolarmente importante in quanto, contiene Capella, α Aurigae, che è la sesta stella più luminosa del cielo notturno, tra α e δ Aurigae. Quanto al segno a destra [F30a], data la sua forma poco definita è più difficile ravvisarlo: ma per me non ho troppi dubbi sul fatto che corrisponda alla stella più luminosa di Cygnus, Deneb (α Cygni), forse raffigurata insieme Sadr (γ Cygni) [F30b]. Sono entrambe stelle brillanti, facilmente distinguibili nel cielo, e fanno parte di una costellazione che è tradizionalmente identificata con un volatile: in Grecia era semplicemente ὄρνιθος, "l'uccello", nell'astronomia araba è una gallina, mentre in quella latina diviene un più nobile cigno. Ora, Deneb in particolare rappresenta la coda di questo volatile, tanto che il suo nome deriva dall'arabo Dhanab al-Dajājah "Coda della gallina": espressione che perfettamente si adatta alla forma del disegno aurignaziano che pare concludersi con un mazzo di penne, ma, se non mi inganno, ha anche un esatto correlativo oggettivo in quanto vicino alla stella troviamo uno spolvero di astri minori, che potrebbero benissimo evocare qualcosa di molteplice e sfrangiato [F1.30c].

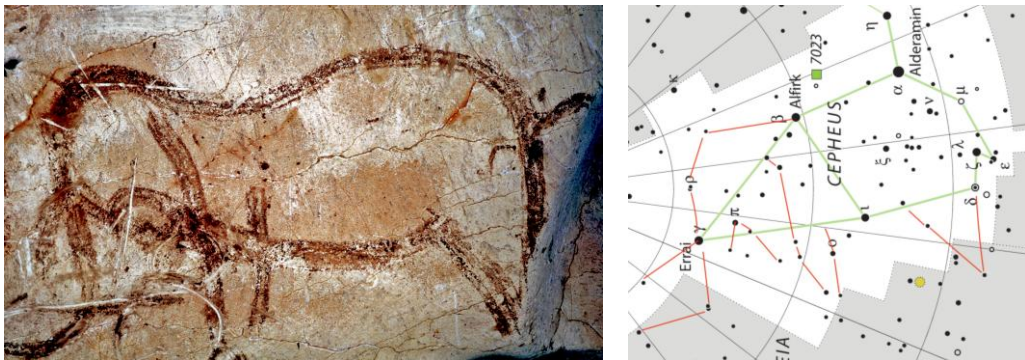


F30 Deneb (e Sadr?) – a) A La Baume-Latrone, b) in una carta celeste e c) nel cielo notturno

Anche il segno curvo che troviamo all'estrema destra potrebbe essere infine una parte di Cygnus mentre l'agglomerato di punti che si distinguono sotto il corpo del cavallo sono forse riferibili alle Pleiadi; in entrambi i casi, tuttavia, data la vaghezza dei raffronti possibili (e la cattiva qualità delle immagini di cui dispongo) non è il caso di prestare troppa attenzione a queste analogie.

7) Vale invece la pena di soffermarsi un poco sul massiccio quadrupede (n. 6 = **F14a** = **F31a**) di difficilissima identificazione che si trova a destra del cavallino-Perseus. Al pari di quel che accade nei casi del mammut curvilineo (n. 5) e di quello evanescente (n. 8), è legittimo chiedersi le ragioni della sua forma goffa e approssimativa: e come si ricorderà, io ho proposto, dubitativamente, di vedere in

esso un elefante deformato dall'efisema cadaverico, perché se lo immaginiamo come una carcassa in decomposizione possiamo giustificare sia l'informe gonfiore del corpo e del capo, che il disassamento delle zanne. Ma nei casi dell'elefantino (n. 5) e del pachiderma evanescente (n. 8), la ragione prima del loro curioso aspetto era da ricercare nell'asterismo che li ha ispirati, perché come abbiamo visto entrambi seguono da presso la disposizione delle stelle che rappresentano. Anche in questa occasione, ritengo, quale che fosse il significato che gli va attribuito, la stranezza del disegno si giustifica pienamente non con l'inesperienza dell'artista, sempre dotato di una capacità espressiva potente e sintetica, in quanto riesce anche con una estrema economia di mezzi a creare figure vivaci e a loro modo precise, ma piuttosto col desiderio di riprodurre con accuratezza la forma della costellazione di riferimento [F31b]. Infatti, per la posizione che occupa nell'insieme del soffitto della Salle Bégouën, questa costellazione non può che essere Cepheus, il quale una volta di più è situato proprio al posto giusto in quanto confina con Draco e Cassiopeia, ed è opposto al Grande Carro rispetto al Polo (che, lo ripeto, a causa del movimento di precessione non era dove lo collochiamo noi, ma si trovava probabilmente tra l'attuale Polare e Ursa Major). La forma poligonale tozza e squadrata di Cepheus è riconoscibile nel disegno assai chiaramente, e con estremo scrupolo è riportata persino la 'coda', cioè l'appendice posteriore, formata oggi da ζ ed ϵ *Cephei*.



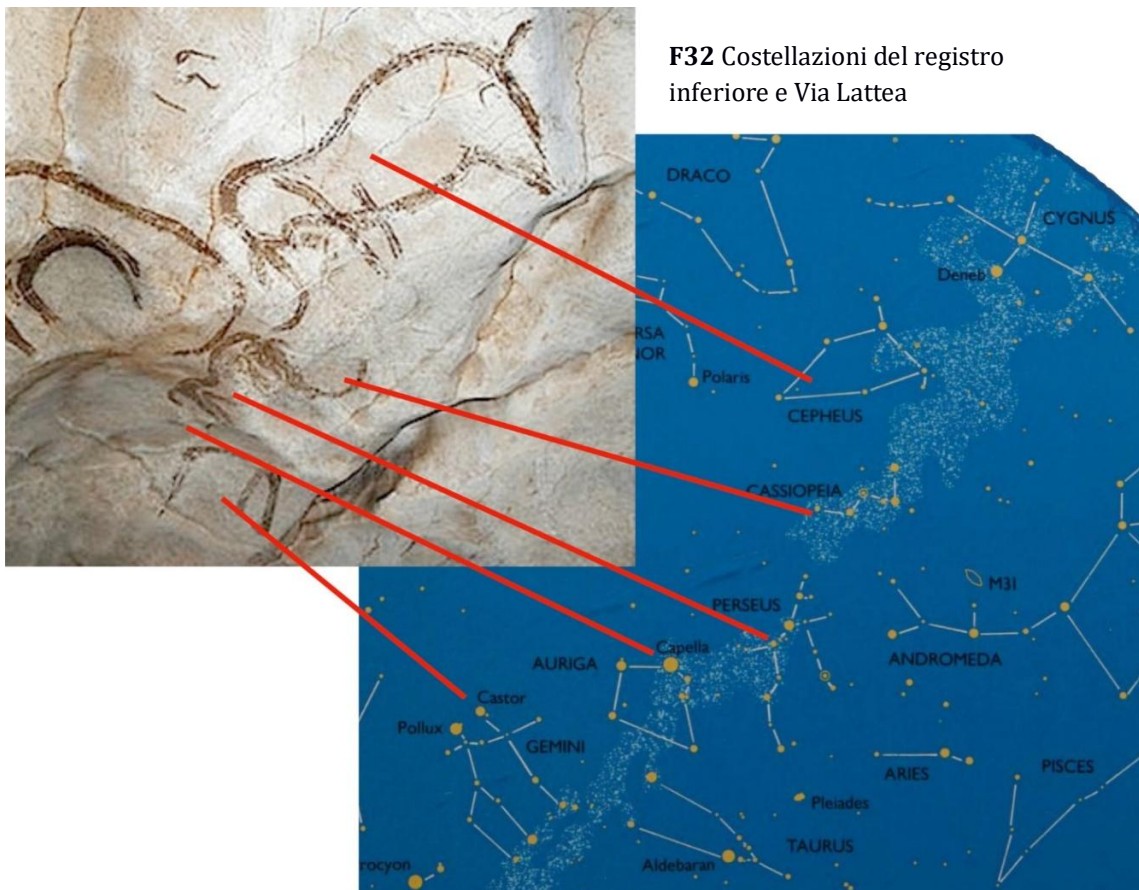
F31 Il 'Mammuto morto' di La Baume-Latrone - a) L'immagine della grotta. **b)** Cepheus: in verde la costellazione attuale, in rosso i completamenti necessari per avvicinarsi al disegno aurignaziano.



c) Sovrapposizione tra disegno e schema stellare. **d)** Cepheus nell'*Uranographia* di Bayer.

Altrettanto chiaramente delineabili sono i tozzi arti posteriori dalla curiosa forma triangolare. Decisamente meno riconoscibile, sia nel disegno paleolitico sia nella realtà celeste, appare invece la parte anteriore dell'animale: ma se proviamo a fare una volta di più il gioco di unire i puntini, a partire dalla carta stellare e dell'immagine odierna della costellazione (in verde), e tentiamo di completarla sulla scorta delle indicazioni del disegno paleolitico, otteniamo mi sembra, ancora e con facilità, un risultato estremamente preciso. E come definitiva controprova basta sovrapporre il disegno paleolitico al tracciato della costellazione [F31c] per rendersi conto di come esso si adatti davvero quasi perfettamente alla disposizione degli astri: anzi, un confronto con un'immagine moderna della costellazione dimostra che la raffigurazione paleolitica è decisamente molto più fedele allo schema stellare di quanto non siano i nostri atlanti celesti [F31d].

Al termine dell'esame delle figure situate nella parte inferiore della decorazione, ci sono tre punti importanti che vale la pena di sottolineare, e che possiamo mettere a fuoco semplicemente confrontando il disegno paleolitico con una carta celeste [F32]. In questa fascia sono rappresentate *tutte* le costellazioni di un determinato spicchio di cielo – Gemini, Capella, Perseus, Cassiopeia e Cygnus –, esse vengono rappresentate *esattamente* nel loro ordine, e infine sono *tutte* puntualmente situate sulla Via Lattea, che lambisce Gemini dove si trovano Castor e Pollux, e quindi si dispiega come un fiume celeste attraverso ognuna di loro.



F32 Costellazioni del registro inferiore e Via Lattea

Fatto estremamente rilevante, nella decorazione della Salle Bégouën comincia dunque a emergere un preciso schema d'ordine, e si rivela una corrispondenza così regolare e precisa tra il disegno paleolitico e la mappa stellare che ogni gioco del caso mi sembra essere davvero fuori discussione.

8) Al di sopra del Polo si distende la gran mole del mostro serpentiforme (n. 9 = **F33b**), che, essendo immediatamente riconoscibile, presenta una situazione nuova rispetto ai raggruppamenti stellari che abbiamo esaminato sin qui. Mentre infatti le costellazioni che abbiamo riconosciuto sino ad ora, dal mammut evanescente che corrisponde al nostro Gemini alla carcassa gonfia in cui riconosciamo Cepheus, sono versioni specificamente aurignaziane di asterismi che riconosciamo anche noi (con la sola eccezione del cavallo che ingloba due costellazioni che noi distinguiamo), ma in cui noi vediamo figure diverse, il mostro che occupa la parte centrale della raffigurazione è identificabile subito e senza senza esitazioni con il nostro Draco, l'enorme costellazione boreale (coi suoi 1083 gradi quadrati, è l'ottava costellazione in ordine di grandezza) che come abbiamo visto occupa in cielo una posizione chiave, in quanto circonda quello che è il vero e immutabile centro del cielo, cioè il polo dell'eclittica. Per questo Draco è posto di norma al centro delle carte celesti, come dimostra quella di Dürer [**F18**], e proprio la corrispondenza tra questa sua posizione privilegiata nella realtà e la posizione centrale che il drago occupa nel disegno aurignaziano, come si ricorderà, ha fornito il punto di partenza per la mia ipotesi.

Sappiamo che appunto in virtù di questa sua particolare posizione, che possiamo apprezzare bene attraverso la bella tavola dell'*Uranometria* di Bayer [**F33a**], in cui sono chiaramente segnati sia il polo di rotazione che quello dell'eclittica, la costellazione era ben nota sin da una remota antichità. La sua identificazione risale infatti sicuramente a un periodo precedente, e di molto, la grande stagione dell'astronomia greca⁸⁰, verosimilmente proprio perché contrassegnava un luogo di estrema importanza: pur non contenendo, in sé, astri particolarmente rilevanti, Draco è un fondamentale *space mark*⁸¹, e, secondo Rogers, solo a questo dovette la sua esistenza, appartenendo a un gruppo di costellazioni di origine non strettamente mesopotamica precocemente «devised for the navigator of ships» quando, circa 5000 anni fa, il Polo si trovava nell'ultima stella della sua coda, Tubhan⁸². In effetti Draco potrebbe essere stata effigiata già su una conchiglia

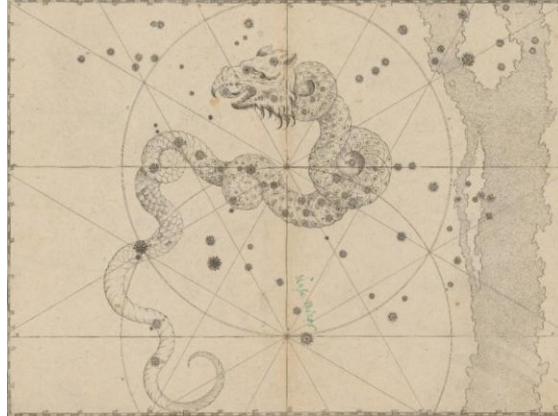
⁸⁰ Contra A. LE BŒUFFLE 1996, secondo cui «La constellation du Dragon est très ancienne, mais pourtant elle et un peu postérieure à ses voisins immédiates.», p. 53.

⁸¹ Cfr. GURSHTAIN 1993, p. 173, che sottolinea come «...ancient observers had been trying to solve not only the problem of uniting bright starry groups into the constellations (starry pictures) but also the problem of fixing certain important areas of celestial sphere (space marks).»

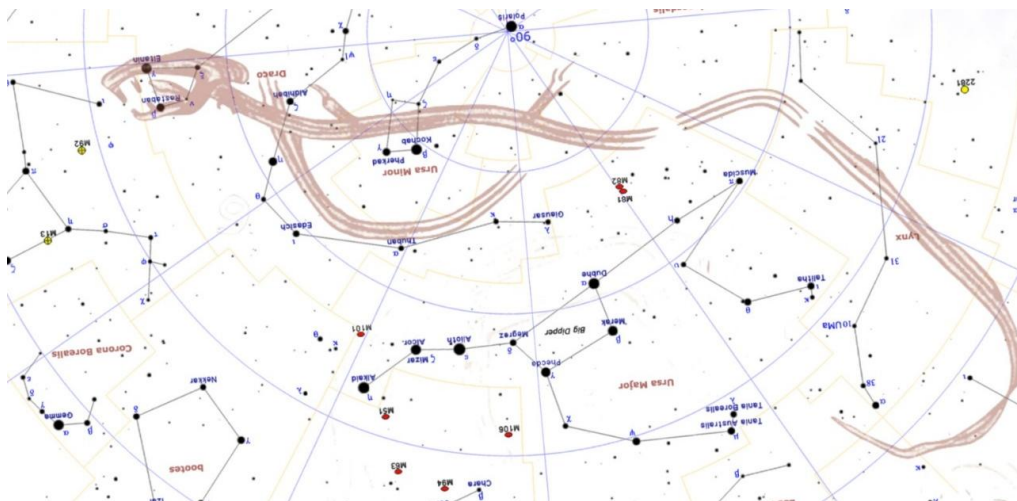
⁸² ROGERS 1998, pp. 83-84: «The only possible reason for forming this random scatter of mediocre stars into a Dragon seems to be that it marked the two poles, the North Ecliptic Pole which is fixed

incisa con immagini astrali appartenente alla cultura di Vinča, e risalente circa al 5.500 a. C.⁸³, e sin da tempi molto remoti la troviamo, riconoscibilissima, in un ventaglio di culture che va almeno dalla Scandinavia alla Cina⁸⁴.

Fig. 33 Draco – **A fianco:** a) Draco da Joannis Bayeri Rhainani *Uranometria*, Ulmae, sumptibus Iohannis Görlini, 1661, tav. 3.



Sotto: b) Draco a La Baume-Latrone. c) Prova di sovrapposizione tra il disegno aurignaziano e l'attuale tracciato della costellazione.



(in the middle of its coils), and the North Celestial Pole of ~ 2800 BC (Thuban, which is in its tail). (A date of 1000 years would also fit the configuration).»

⁸³ SZÜK-CSILLIK 2021, pp. 120-122.

⁸⁴ Mi sono occupato del problema in DONÀ 2024.

Se dunque nel mostro serpentiforme di Baume Latrone potessimo riconoscere con sicurezza l'antenato remoto ma diretto del nostro Draco potremmo comprendere le ragioni di questa disseminazione tanto vasta quanto antica, e saremmo di fronte a un caso davvero unico di continuità culturale di lunghissima durata, perché avremmo la prova che da 35.000 anni almeno gli uomini vedono al centro della volta celeste quello stesso drago che, come afferma, tra VI e VII secolo d. C., il *Sefer Yeşirah* «sta nel mondo come un re sul suo trono»⁸⁵. Certo, un conto è supporre che Draco possa essere stata identificata qualche secolo o persino qualche decina di secoli prima di Arato o di Ipparco, un conto ben diverso pensare che la sua immagine possa essere stata conosciuta qualcosa come 35.000 anni or sono. Ma prima di rifiutare senza appello questa ipotesi considerandola prodotto di un delirio tradizionalista, è opportuno riflettere sul fatto che abbiamo altri casi di continuità culturali altrettanto protratte, per esempio relativamente ai due zoomorfi di Hohlenstein-Stadel [F1b] e di Fumane [F1c], che, pur essendo probabilmente più antichi dei petroglifi di Baume Latrone di qualche migliaio di anni, hanno inaugurato due tipi iconici, rispettivamente quelli dell'antropoide leontocefalo e taurocefalo, che da allora hanno continuato a vivere di una vita continua, florida e ininterrotta.

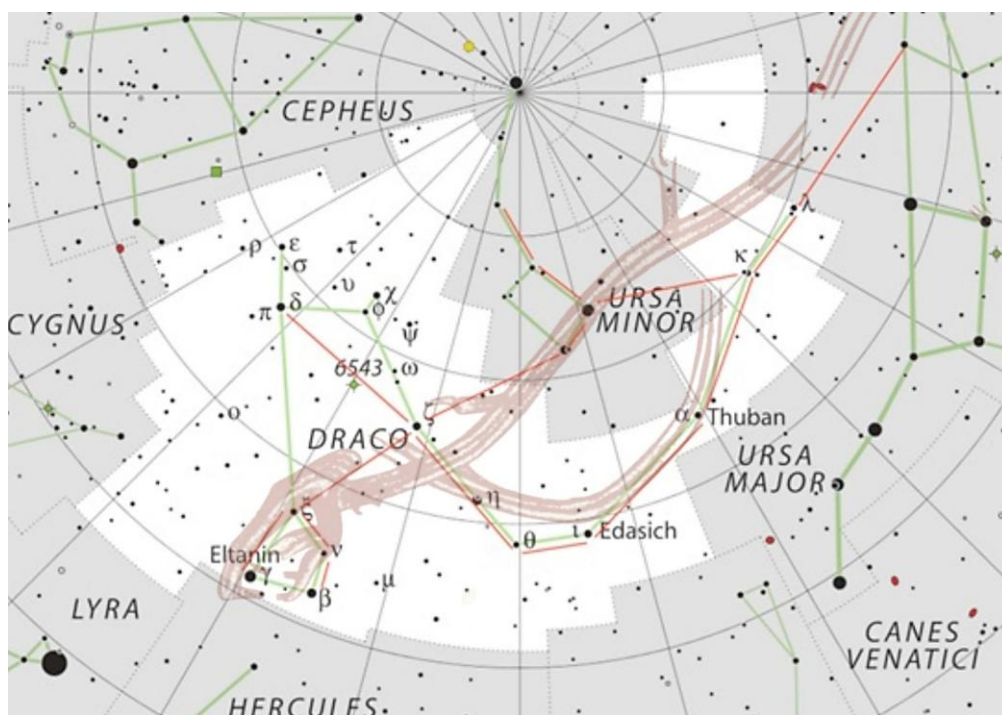
Accade lo stesso anche con il nostro drago di Baume Latrone? È solo il primo affioramento noto di un archetipo psicologico, quello del drago serpentiforme, che ci portiamo dentro sin dalle nostre origini preumane, o più concretamente l'archetipo in senso filologico di una tradizione culturale ininterrotta e plurimillennaria specificamente relativa alla costellazione del Drago? Francamente non posso saperlo di preciso, ma non vedo perché le due ipotesi non possano procedere di pari passo, e in entrambi i casi tenderei a rispondere senz'altro di sì.

Del resto, se proviamo, di nuovo, a sovrapporre il disegno aurignaziano alla mappa celeste a partire dalla testa [F33c], dove compaiono le due stelle più visibili del gruppo, Eltanin (γ Draconis) e Rastaban (β Draconis), i risultati sono per più ragioni sorprendenti, e per quanto mi riguarda ogni dubbio in proposito scompare.

Beninteso, le due figure sono in parte diverse, perché si ha la netta impressione che il Draco di allora inglobasse la nostra Ursa Minor, e acquisisse per questa via quel ventre smisuratamente ampio che tanto lo caratterizza: e in questo caso l'appendice che fuoriesce dalla schiena sarebbe una parte del Piccolo Carro. Ma il fatto che il Draco paleolitico non seguisse perfettamente il tracciato del nostro non deve stupire troppo visto che le stelle che compongono il corpo del serpente sono assai poco luminose. Quanto alla lunghissima coda, essa sembra seguire all'incirca il tracciato delle stelle che oggi raggruppiamo nella costellazione di Linx. Quel che conta, tuttavia, è che, in primo luogo, la costellazione così situata, si trova, di nuovo,

⁸⁵ *Sefer Yeşirah – Il libro della formazione*, § 59, in G. BUSI, E. LOEWENTHAL, *Mistica ebraica. I testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 44.

nei giusti rapporti con tutte le altre costellazioni identificate sino ad ora: i due asterismi di Ursa major circondati dalla coda, Gemini, Capella, Perseus e Cassiopeia al di sotto, e un po' spostata rispetto alla posizione che ha nel disegno parietale, la tozza mole di Ophiucus. In secondo luogo, e soprattutto, conta che, se proviamo a ipotizzare che per gli uomini dell'aurignaziano, ζ ed ϵ Draconis fossero collegate direttamente – per cui viene meno l'ultima tortuosa spira del mostro, ma si giustifica la presenza della seconda appendice, che si ottiene collegando ζ e δ Draconis –, la corrispondenza tra il disegno paleolitico e il tracciato stellare appare così perfetta da essere davvero stupefacente.

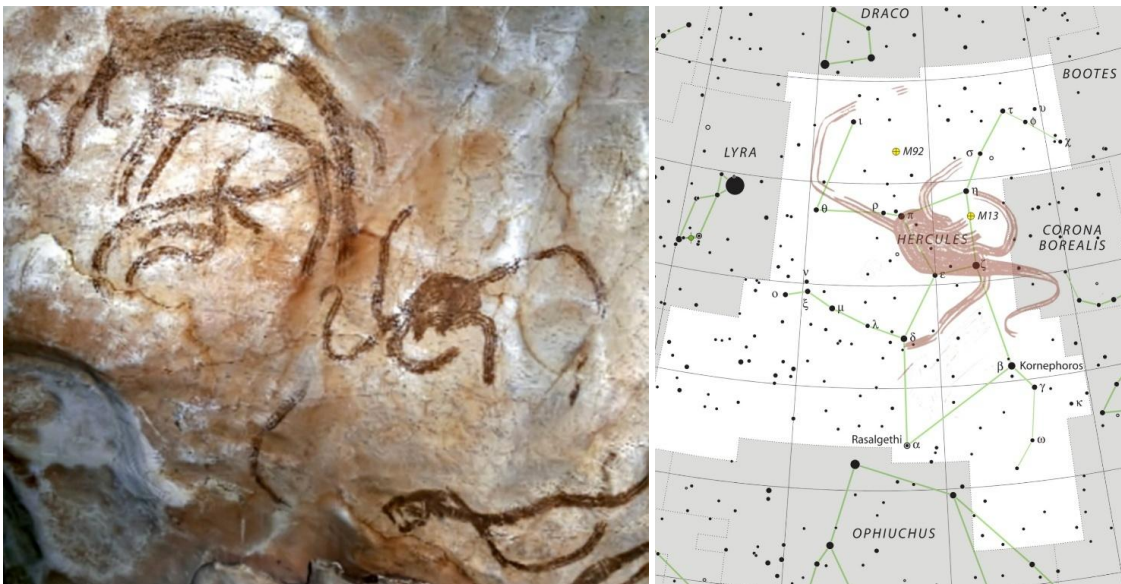


F34 - Draco aurignaziano e Draco moderno, particolare. In verde il tracciato della costellazione attuale, in rosso, quello della costellazione paleolitica.

Ho provato ancora una volta a segnare in rosso il nuovo tracciato, mentre in verde compare la costellazione odierna, e a sovrapporre al tutto il disegno della grotta [F34], e il risultato mi pare di sorprendente precisione: davvero la maestria di questo remotissimo artefice, che dipingeva con le mani, nella profondità di una grotta, e non poteva ovviamente controllare dal vero i suoi risultati, non può che stupire. Mi sembra chiaro, a questo punto, che il drago della nostra grotta è effettivamente e senza dubbio il Draco astronomico, per la posizione, per i rapporti di grandezza con le costellazioni circostanti, ma anche, e soprattutto, per la sua forma, e che di conseguenza possiamo considerare dimostrato che la tradizione che lo riguarda si è protratta per oltre trentacinque millenni.

9) Subito sopra Draco si trova quel curioso animale a forma di polpo a cinque tentacoli (n. 3 = F10a = F35a) che gli studiosi, contro ogni verosimiglianza, hanno voluto identificare ancora una volta con un mammut e in cui io ho proposto di

ravvisare invece un ofiuride, cioè una stella di mare serpentina, fatto che non deve stupire troppo visto che un artropode, Scorpius, è pur sempre la più vasta delle costellazioni zodiacali. Sia come sia, anche in questo caso a me pare chiarissimo che, per forma, grandezza e rapporti con le figure circostanti, l'artista paleolitico volle senza dubbio raffigurare con questa echinoderma la costellazione che è contigua a Draco, Hercules-Engonasin, che, proprio come il disegno della grotta, è fondamentalmente un quadrilatero, che costituisce un asterismo chiamato Chiave di volta, da cui spuntano lunghe braccia contorte. Anche in questa occorrenza, l'identificazione tra il disegno aurignaziano e la costellazione moderna si fonda su una analogia morfologica di fondo che letteralmente salta agli occhi, e se ancora una volta proviamo a sovrapporre i due tracciati, s'intende senza variare arbitrariamente la loro posizione originaria, si può constatare che essi coincidono con ottima approssimazione.

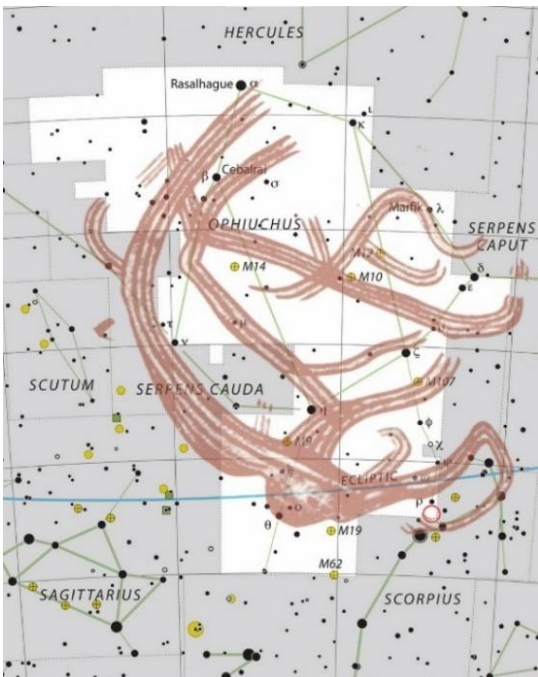
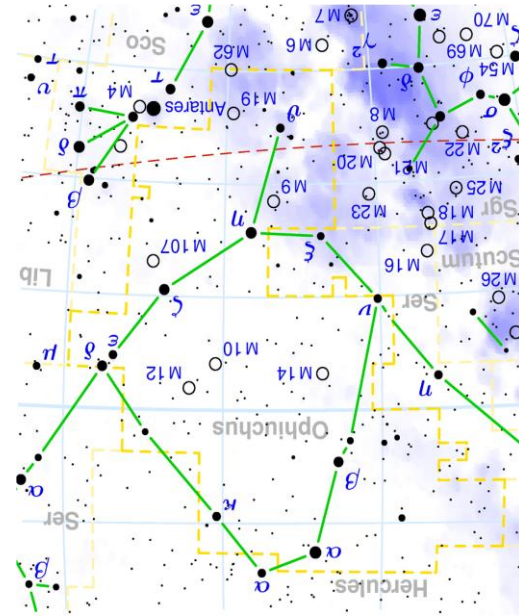


F1.35 L'ofiura - a) L'ofiuroide di Baume Latrone nel contesto b) L'odierna costellazione di Engonasin-Hercules e il disegno paleolitico.

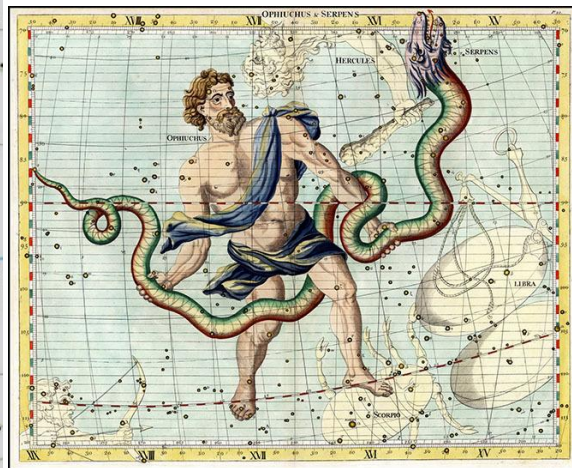
Lo vediamo in [F35b] (in cui ho dovuto capovolgere verticalmente la figura paleolitica per rispettare l'orientamento della mappa celeste: cfr. F35a): il corpo dell'ofiuride occupa la maggior parte della Chiave di volta, ed è definito in sostanza da π , ζ , ed ϵ Her, mentre i tentacoli terminano tutti in corrispondenza di altre stelle (rispettivamente λ , σ , β , e δ Her). Come negli altri casi, inoltre, l'identificazione è resa certa dalla perfetta posizione del disegno nell'insieme, e in particolare dalla sua collocazione rispetto al drago.

10) L'ultima immagine della nostra serie, come abbiamo visto, raffigura ancora un mammut, probabilmente itifallico [F36a], ma presenta un problema particolare in quanto lo associa a qualcosa di indefinibile, e caso unico nell'insieme della raffigurazione, sembra rappresentare l'animale in movimento o intento a fare qualcosa. Come in tutti i casi precedenti, credo non ci possa essere alcun dubbio circa

il fatto che la *silhouette* del pachiderma corrisponde per la massima parte alla costellazione che sovrasta immediatamente Hercules, Ophiucus [F36b]. Di nuovo, la somiglianza tra il disegno e la costellazione come noi la conosciamo salta immediatamente agli occhi: identica è nei due casi la disposizione curvilinea, lo schema generale, e perfino la coda.



F36 Ophiucus – Sopra: a) Il disegno del grande pachiderma (n. 1). b) Schema della costellazione di Ophiucus. **A fianco:** c) sovrapposizione del disegno e dello schema. **Sotto:** d) Ophiucus da John Flamsteed, *Atlas Coelestis*, London, 1729.



Una sovrapposizione tra il grafo di Ophiucus e la raffigurazione paleolitica (rovesciata, come nel caso precedente, per rispettare la disposizione della carta celeste) [F36c] rivela una volta ancora l'eccezionale precisione con cui sono stati resi i particolari, ma mostra al tempo stesso che, come accade per il Drago o per il Cavallo, la costellazione aurignaziana aveva confini diversi da quelli attuali. La testa

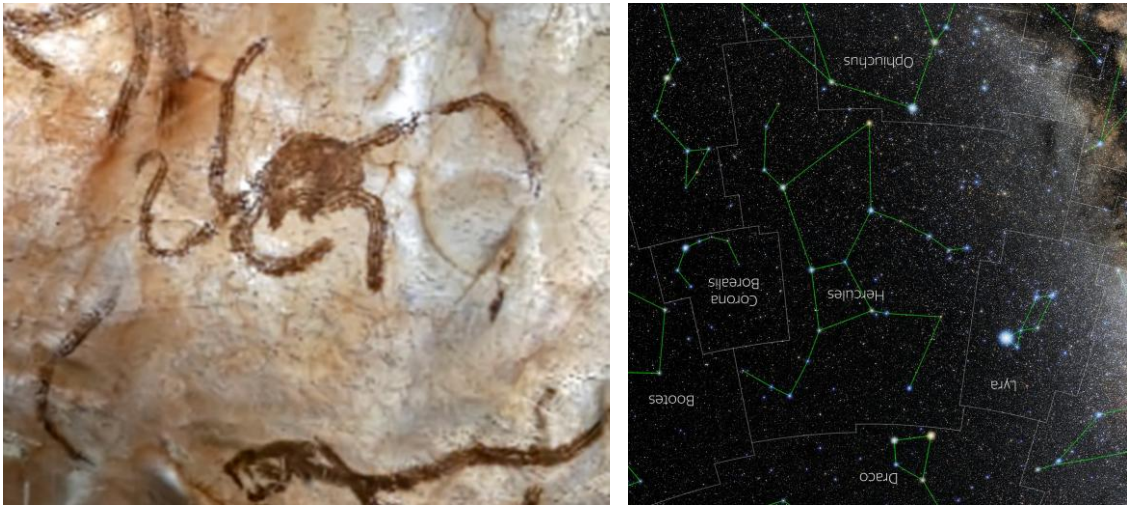
dell'animale corrisponde infatti esattamente al triangolo formato da Yed Posterior (ϵ Oph), Sabik (η Oph) e θ Oph, il corpo e le gambe delineano con precisione la curva che va da Rasalhague (α Oph) a Sabik (η Oph) e Han (ζ Oph), cioè collega le tre stelle più luminose della costellazione, mentre il pene eretto del pachiderma si distende tra le due stelle che formano il Serpens Caput con Cebalrai (β Oph): e che le cose stiano proprio così, sembrerebbe dimostrarlo il fatto che l'estremità curva della linea si spezza, come per mettere in risalto Unukalhai (α Ser), che è in effetti la stella più visibile di tutta la costellazione. Quanto alla proboscide e alle zanne, escono dai limiti della costellazione moderna, rappresentando Graffias (β Sco), Dchubba (δ Sco) e π Sco, che formano l'asterismo di Scorpius detto "Grande Uncino"; la proboscide, infine, termina con Antares (α Sco), la stella più luminosa dello Scorpione.

Decisamente più problematico è invece il disegno inferiore (n. 2 dello schema di Glory). Anche questo strano disegno, formato da una sorta di S con due protuberanze sembra tutto sommato ben definito dalle stelle della zona, ma come ho detto più sopra, non capisco bene cosa rappresenti. Sappiamo però che varie specie di uccelli, come gli Aironi Guardiabuoi, vivono in stretta vicinanza con gli elefanti, e tutto sommato il disegno potrebbe effettivamente raffigurare un uccello molto stilizzato con lunga coda e ali aperte. Va sottolineato, inoltre, ancora un punto importante. È piuttosto curioso il fatto che per noi Ophiucus è una costellazione doppia, composta dal Serpentario vero e proprio e dal serpente che egli tiene in mano (Serpens caput + Serpens cauda), e che doppia questa costellazione fosse già evidentemente nel cosmo aurignaziano, comprendendo il pachiderma e la curiosa appendice in basso. L'orientamento della costellazione moderna e di quella aurignaziana è opposto [F36d], ma identica la loro duplicità, e non è impossibile che si tratti di un elemento di continuità tradizionale.

11) Prima di concludere, varrà infine la pena di soffermarsi un poco anche sui segni minori, perché, esattamente come accadeva nei dintorni della figura del cavallo colpito, anche in questa zona abbiamo quattro elementi aggiuntivi che confermano l'esattezza dell'identificazione rendendola a mio avviso indiscutibile e certa.

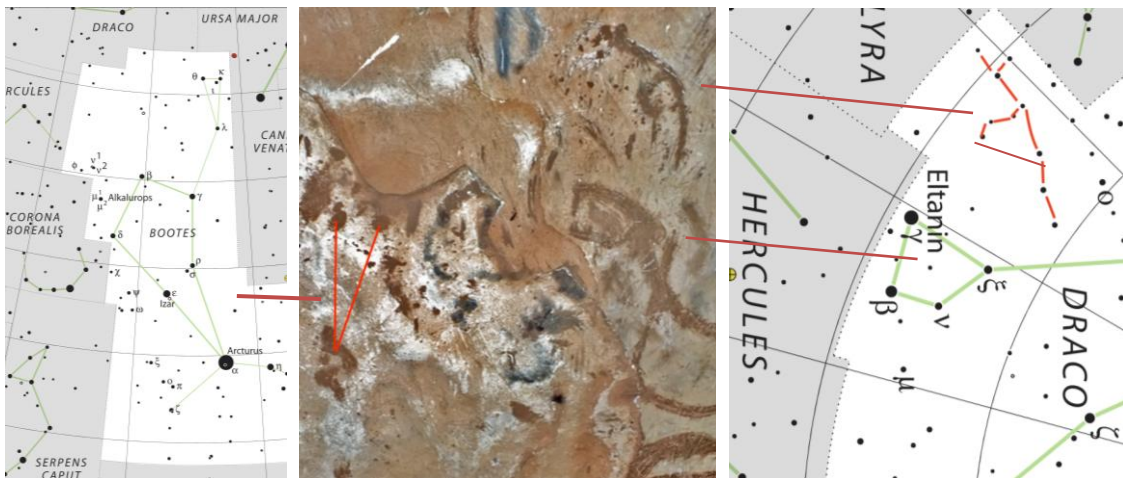
In primo luogo, nel disegno paleolitico [F37a] a sinistra della stella marina serpentina e sopra Draco troviamo un segno lunato, che interpreterei di nuovo come un boomerang, mentre a destra, sotto il lungo tentacolo ricurvo, compaiono due punti. Ancora una volta il ricorso a una mappa celeste [F37b] si rivela immediatamente chiarificatore: il segno lunato è senza dubbio alcuno Corona Borealis, che, *ça va sans dire*, ha la giusta forma, e si trova esattamente là dove dovrebbe essere, a lato di Hercules e sopra Draco. Quanto ai due punti suggerisco con qualche esitazione che potrebbero corrispondere alla nostra Lyra, costellazione di piccole dimensioni, ma particolarmente notevole, in quanto contiene Vega, che è

in assoluto una delle più luminose stelle della volta celeste (per l'esattezza la seconda dell'emisfero boreale).



F37- a) L'ofiuroide con i segni vicini. **b)** Hercules tra Corona Borealis e Lyra.

In secondo luogo, delle vecchie foto [F38b] mostrano intorno a Draco alcuni segni che sembrano essere scomparsi a seguito del restauro. Nella struttura in basso a sinistra, formata da una sorta di Z posta sotto due punti, mi sembra esserci una corrispondenza abbastanza precisa con la parte bassa della costellazione di Bootes, importante perché al suo vertice inferiore troviamo Arcturus, il 'Guardiano dell'Orsa', che è la quarta stella più luminosa del cielo notturno. I tre punti, disposti a V che si trovano sotto Draco e Corona Borealis [F38a], e che io ho evidenziato nella foto con linee rosse sono all'incirca nella posizione giusta, e potrebbero corrispondere con buona approssimazione alla costellazione. Se così fosse, la raffigurazione della Salle Bégouën riporterebbe tutte le tre stelle più luminose dell'emisfero boreale, cioè appunto Arturo, Capella e Vega, ed è ovviamente improbabile che si tratti di una coincidenza.



F38 Arcturus e la Chiocciola - a) Costellazione di Bootes. **b)** Disegni minori nell'area del drago. **c)** L'asterismo della chiocciola. Le linee rosse mettono in rilievo le corrispondenze.

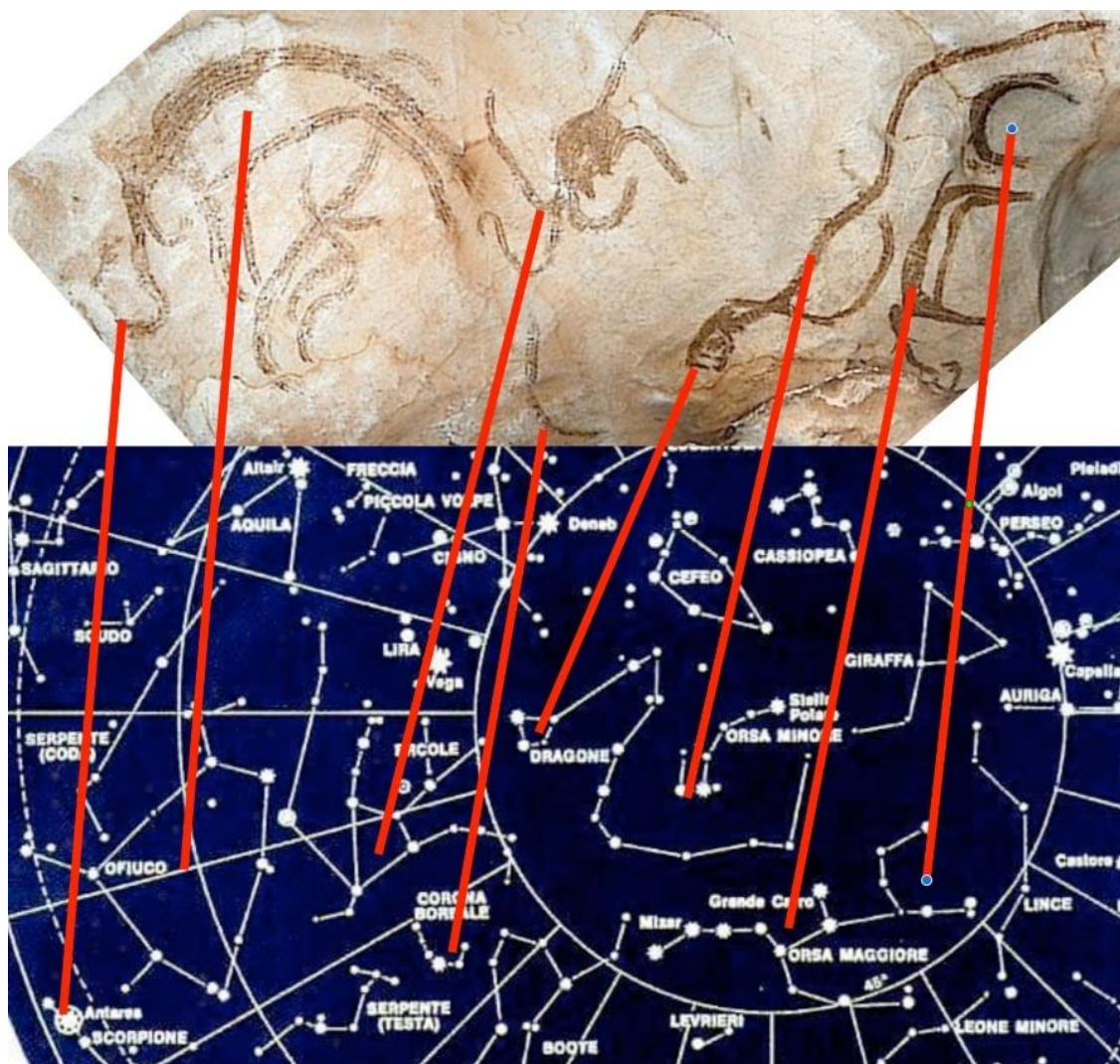
Ancora più evidente è il caso del curioso disegno che si trovava esattamente sopra la testa del drago e sotto l'ofiuira [F38b], e raffigurava, con grande eleganza, quel che sembra essere una chiocciola, con la sua conchiglia e gli occhi che spuntano dal capo. Ebbene, proprio al di sopra della testa di Draco e sotto Hercules si trova un asterismo, per quel che ne so privo di un nome specifico⁸⁶, che ha *esattamente* la forma di questo disegno: l'ho tracciato in rosso in [F38c], e mi pare sia ovvia la relazione di omologia sussistente tra la chiocciola della nostra caverna e questo gruppo di stelle: distinguiamo chiaramente il corpo allungato, il guscio (dalla parte giusta rispetto a Draco), la testa, e le due appendici oculari. Quel che stupisce, è il fatto che un insieme di astri visivamente assai poco notevoli abbia ottenuto un così grande risalto: ma evidentemente la cosa sarà stata giustificata, al tempo, da una loro particolare rilevanza mitica: chissà quali storie, 35.000 anni fa si raccontavano della chiocciolina che striscia sopra la testa del terribile dragone! Ancor più stupisce, però l'eccezionale perizia del nostro artista aurignaziano, e la quasi incredibile precisione che una volta di più la sua mappa rivela.

Con il grande pachiderma itifallico e queste figure minori, ma non meno significative, si conclude anche l'esame delle immagini poste nella parte superiore dell'insieme. Abbiamo visto [F32] come tutte le immagini della zona inferiore siano disposte in una successione del tutto ordinata e perfettamente corrispondente a quella delle costellazioni a cui si riferiscono; esattamente lo stesso accade alle immagini della zona superiore, dal piccolo mammut intento a defecare al grande maschio eccitato che apre (o conclude) la serie. Come dimostra il confronto tra il disegno paleolitico e la carta stellare [F39], anche in questo caso abbiamo una corrispondenza assoluta tra l'insieme delle figure e la successione delle costellazioni, anche in questo caso la serie delle corrispondenze non ha lacune, e anche in questo caso, la costellazione posta all'estremità, non soltanto si colloca sull'eclittica, ma come si può vedere da [F37c] viene lambita dalla Via Lattea.

Inoltre, come è avvenuto nel precedente caso di Capella e Cygnus, l'ipotesi da cui sono partito ha dimostrato la sua tenuta riuscendo a spiegare perfettamente i numerosi dettagli secondari del complesso decorativo paleolitico, dettagli che erano stati del tutto trascurati nelle letture sin qui tentate, e forse sono stati ormai cancellati da un restauro che, a giudicare dalle immagini in mio possesso, sembra essere stato piuttosto scriteriato. E, aggiungo una volta di più, questi particolari permettono di misurare fino in fondo da un lato l'estrosa fantasia dell'artista, capace di ottenere effetti brillanti con un minimo di segni (pensiamo alla chiocciolina), dall'altro e soprattutto la diligentissima completezza della sua mappa, che non si

⁸⁶ Sarebbe interessante, tuttavia, cercare nei depositi della memoria popolare, per vedere se una qualche tradizione folklorica possiede qualche chiocciola celeste, e, nel caso, dove la colloca.

limita a riprodurre le costellazioni di questa fetta di cielo, ma le accompagna con l'indicazione delle stelle più brillanti.



F39 - Corrispondenze tra la parte superiore della decorazione di La Baume-Latrone e la carta celeste.

6. Messaggi criptici

Giunti così finalmente alla fine dell'esame delle varie figure della nostra grotta, possiamo tirare qualche somma, e, per concludere, tentare di allargare la prospettiva, inserendo la rappresentazione paleolitica di La Baume-Latrone in un contesto adeguato. Ovviamente, visto che si tratta di un documento aurorale e isolato, non sarà possibile istituire dei raffronti che siano in alcun modo probanti, ma sarà comunque utile raccogliere qualche suggestione che aiuti a orientare la comprensione dell'insieme.

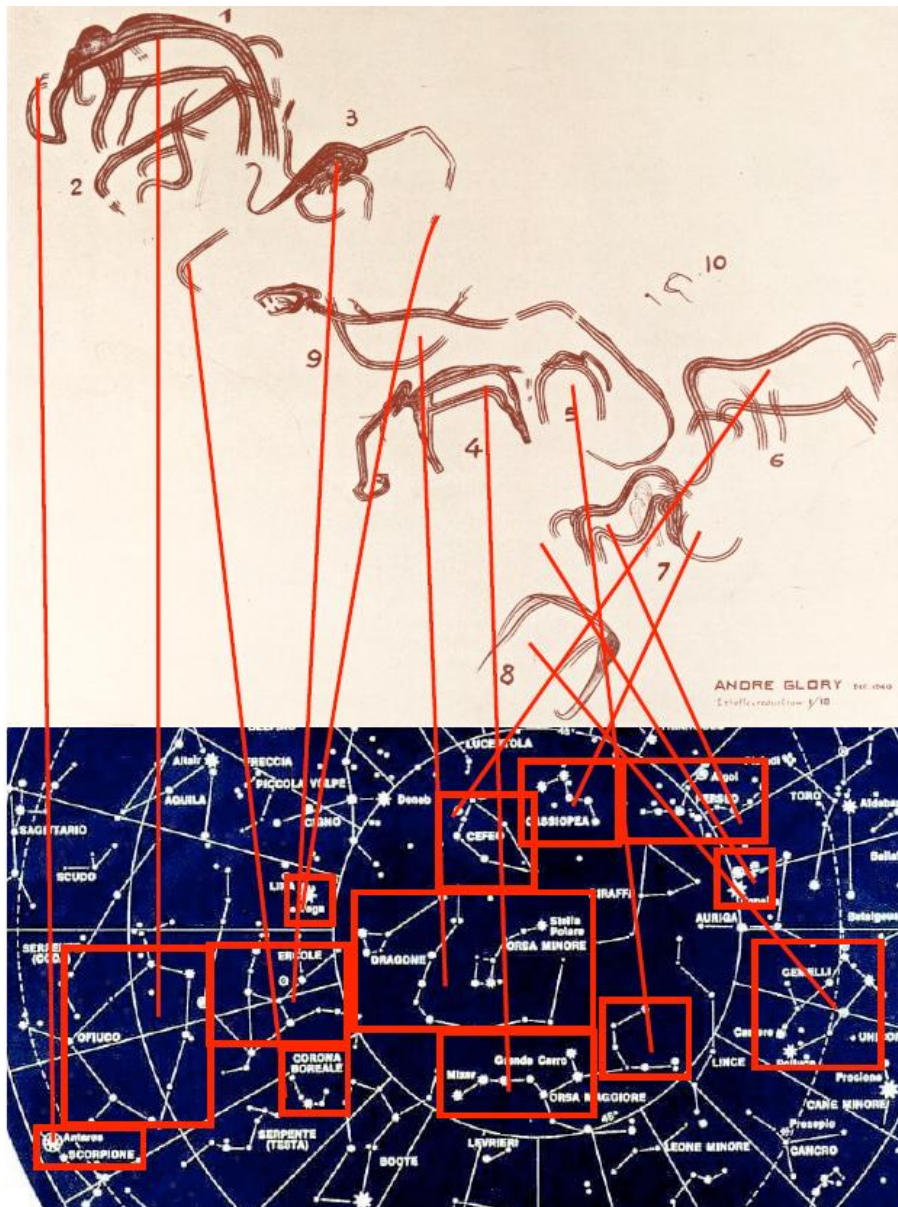
In greco antico il verbo κρύπτω (*krýptō*), di probabile derivazione pre-indoeuropea, significa 'nascondere', 'celare', 'coprire', 'seppellire', 'tenere segreto'; ha dato origine all'aggettivo 'criptico' 'che tende a nascondere, misterioso, segreto, incomprensibile', e a 'criptare' che vale 'scrivere un messaggio in codice', ma è anche

etimologicamente legato a κρυπτή (krypté), che vale ‘cella sotterranea, luogo nascosto, sotterraneo, segreto’. E da κρυπτή nascono sia, per via dotta, il nostro ‘cripta’, che indica un ‘complesso di ambienti sotterranei, per lo più a carattere sacro o cimiteriale’, e viene utilizzato soprattutto per designare l’ambiente sotterraneo contenente le spoglie del santo posto sotto il presbiterio delle chiese, sia, attraverso il latino volgare, il nostro ‘grotta’, cioè il termine con cui usualmente designiamo le cavità che si aprono nel suolo. L’insieme dei significati di questa famiglia di parola mi sembra definire al meglio ciò che troviamo nella grotta di La Baume-Latrone: una cripta, ovvero un luogo sommamente sacro nascosto nelle profondità della terra, cioè in una grotta, in cui è stato vergato un messaggio estremamente criptico, ma scritto in un codice che è stato possibile almeno in parte a decrittare, perché ne condividiamo ancora pienamente i fondamenti, ossia il fatto di raffigurare le costellazioni con forme animali, e di tracciare con esse delle mappe che corrispondono al cielo. Entro questo quadro, l’ipotesi di lettura da cui sono partito mi sembra essere a questo punto ampiamente e solidamente confermata. Non possono esserci dubbi, per me, sul fatto che nel suo insieme la decorazione della Salle Bégouën fosse destinata a fornire una mappa celeste delle costellazioni che vanno da Gemini a Ophiucus: cioè che tracciano una linea precisa che, partendo dall’eclittica, all’eclittica ritorna passando per il Polo. Lo confermano almeno quattro diversi ordini di prove.

1) Innanzitutto, l’ipotesi che la decorazione di La Baume-Latrone riproduca una precisa zona del cielo è dimostrata dalla straordinaria esattezza delle singole omologie, cioè dall’estrema precisione con cui ciascuna figura paleolitica riprende lo schema della configurazione stellare corrispondente, riuscendo con fantasia e immediatezza a trasformare gli asterismi in immagini. Non so come abbia potuto concretamente lavorare l’ignoto astronomo che ideò questa mappa – immagino che abbia rielaborato degli schizzi presi dal vero che aveva portato con sé nel fondo della grotta, magari tracciati col carbone su un pezzo di pelle o di corteccia, o che conoscesse a tal punto il cielo da ricordarne perfettamente le configurazioni. In ogni caso, considerando i suoi risultati, e le difficoltà oggettive che deve aver affrontato nel tracciare i disegni con le mani, alla malcerta luce di una fiaccola, non possiamo che ammirare la magistrale abilità che ha dimostrato nel trasportare sul soffitto della sala i suoi appunti o i suoi ricordi. Perché la maggior parte delle figure che ci ha lasciato sono davvero perfette: e come emerge dai confronti con le immagini degli atlanti celesti (**F26a-b**; **F31c-d**; **F35a-b**; **F36c-d**), esse sono in genere incomparabilmente superiori a quelle di epoca moderna per l’accuratezza con cui rendono gli schemi stellari. L’abilità dimostrata da questo remoto pittore paleolitico è tale che non ritengo esagerato supporre che la secca essenzialità stilistica che caratterizza il complesso a paragone della coeva decorazione di Chauvet nasca in effetti non da limiti tecnici dell’esecutore, ma piuttosto da una sua precisa scelta

‘didattica’, cioè possa essere stata voluta, proprio per garantire al suo pubblico l'immediatezza del riconoscimento delle strutture stellari soggiacenti alle figure.

2) In secondo luogo, e soprattutto, l'ipotesi da cui sono partito mi pare dimostrata dal fatto che le varie figure sono situate in una successione rigorosamente *ordinata*, per cui ogni immagine si trova esattamente nel posto che occupa la costellazione corrispondente. Ciò significa che non solo c'è una puntuale omologia morfologica tra le singole figure e le costellazioni a cui si riferiscono, ma anche una puntuale corrispondenza *strutturale* tra l'insieme di queste figure e l'insieme della zona celeste che esse riproducono. Lo abbiamo visto per quanto concerne le immagini della zona inferiore in [F32], e per quelle della zona superiore in [F39], ma non sarà inutile, a questo punto, mettere insieme i dati, per rendersi conto a colpo d'occhio della situazione complessiva [F40].



F40 – Schema complessivo delle corrispondenze fra disegno aurignaziano e costellazioni

Come si vede, *tutto* l'insieme è perfettamente ordinato, e a modo suo descrive in modo esaustivo un settore di cielo ben determinato, che parte e termina sull'eclittica, passa dal Polo ed è lambito all'inizio e alla fine dalla Via Lattea.

Supporre che si tratti di un caso il fatto che nella decorazione si sia scelto come punto di partenza Gemini e di arrivo Ophiucus, cioè due costellazioni in cui la luminosa scia della galassia interseca la strada del Sole, stante la eccezionale densità mitica di entrambe queste vie celesti, è assurdo. Del pari, non sarà un caso se lo spicchio di cielo effigiato nella nostra grotta considera *tutte* le costellazioni anticamente note della zona raffigurata. Da un lato, infatti, tutte le costellazioni paleolitiche hanno una puntuale corrispondenza nelle costellazioni descritte da Arato prima, e da Eratostene e Tolomeo poi; dall'altro lato, le costellazioni segnate sulla carta celeste [F40] che sono interne alla sezione raffigurata ma sembrano non essere presenti nel soffitto della grotta - sostanzialmente Linx, Camelopardalis e Leo Minor - sono di creazione moderna (XVII secolo), ma andrebbero comunque considerate nel nostro novero, in quanto il confronto dimostra che nel disegno aurignaziano evidentemente contrassegnavano la lunga e ritorta coda del drago

3) In terzo luogo, a me sembra che l'ipotesi di partenza sia *a fortiori* confermata dalla sua elevata capacità esplicativa, dal momento che grazie ad essa siamo in grado di dare senso e ragione a tutta una serie di enigmatiche peculiarità della raffigurazione paleolitica. Ne ricordo quattro in particolare.

- Le figure di La Baume-Latrone sono reciprocamente fuori scala semplicemente perché cercano di rispettare i variabili rapporti di grandezza che sussistono fra le diverse costellazioni rappresentate - proprio come accade nella carta di Dürer dove, poniamo, Ophiucus è molto più grande di Perseus. Questo conferma che l'artefice aurignaziano volle innanzitutto creare un serraglio in cui fossero immediatamente riconoscibili le forme degli asterismi a cui si riferiva, e appunto per questo in alcuni casi l'accuratezza della resa naturalistica può sembrare approssimativa.

- Ciò riguarda, più in particolare, la resa grafica dei diversi proboscidati, che appaiono molto diversi l'uno dall'altro non solo perché raffigurano tipi diversi di animali (un piccolo, una femmina, un grosso maschio e, forse, una carcassa e un animale gonfio per la decomposizione), ma anche e soprattutto perché la forma degli animali rappresentati riesce a seguire con grande abilità quella degli asterismi che essi raffigurano, proprio come è accaduto da sempre nelle antiche carte celesti. Così, poniamo, il n. 4 ha una lunga proboscide ricurva perché il Grande Carro ha un lungo timone, e un corpo spesso perché le stelle del Carro stesso disegnano un rettangolo. All'opposto il mammut n 8 ha una forma semplice e cava perché Gemini si presenta come un rettangolo di stelle brillanti che inquadrano uno spazio interno relativamente vuoto.

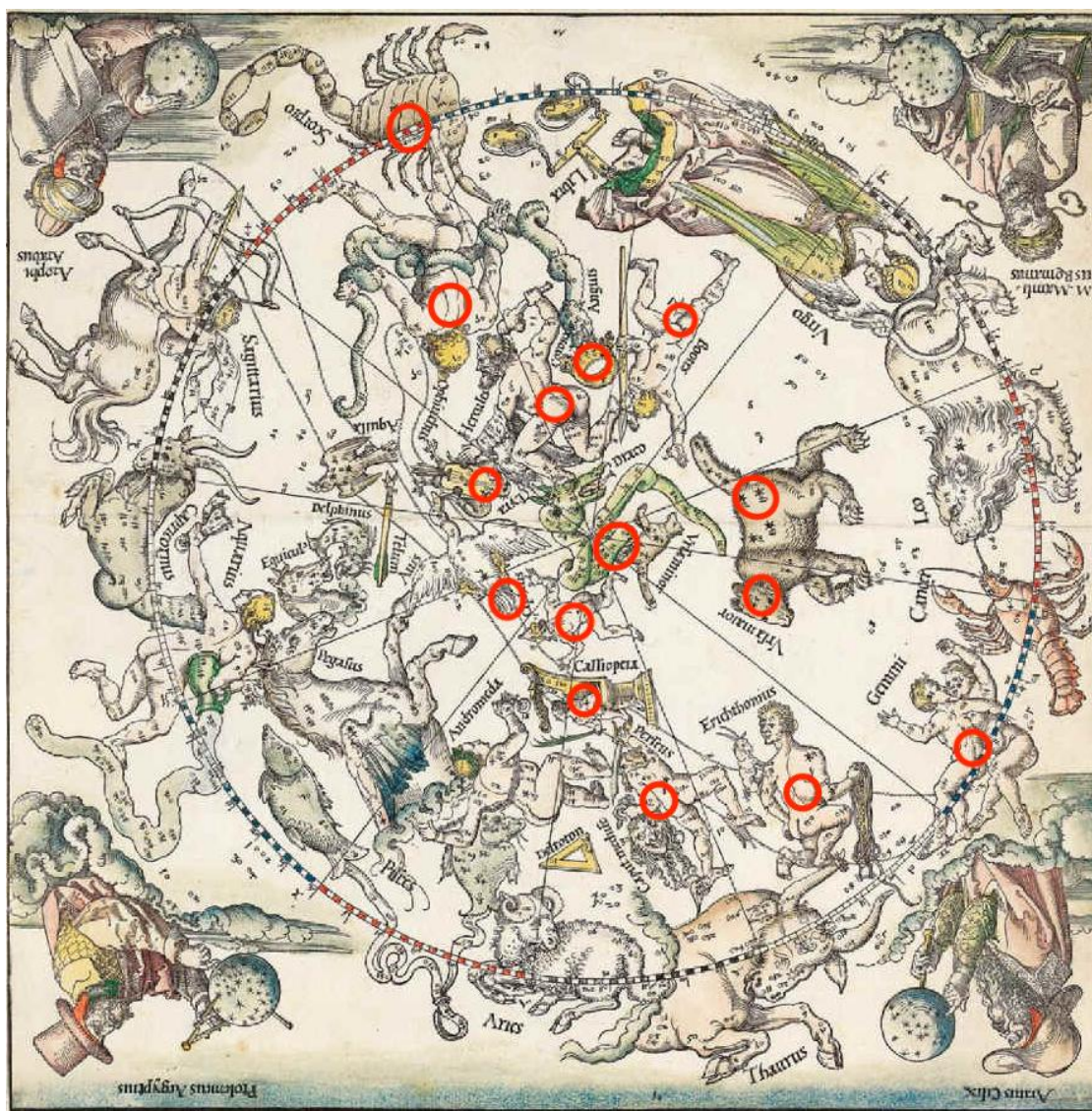
- Le figure enigmatiche del cavallo a cui è giustapposto un arco di cerchio (n. 7), del quadrupede gonfio e irriconoscibile (n. 6) e del mostro politentacolare (n. 3) trovano tutte una perfetta giustificazione a partire dalla forma degli asterismi che raffigurano, cioè, nell'ordine Perseus + Cassiopeia, Cepheus e Hercules. In tutti questi casi è ovviamente del tutto opinabile l'interpretazione personale che io ne ho dato – rispettivamente un cavallo colpito da un boomerang (n. 7), una carcassa di elefante decomposta (n. 6) e un ofiuride (n. 3) – ma mi sembra difficile negare la rigorosa analogia morfologica che lega a prescindere i disegni paleolitici e i relativi schemi stellari.

- Una serie di segni minori, apparentemente irrelati dal contesto, che sono stati per questo del tutto ignorati anche dalle analisi degli studiosi precedenti (sono in particolare assenti dallo schema di Glory) e, sospetto, appunto per questa ragione sono stati in parte eliminati dal restauro, forse perché considerati (a torto) delle superfetazioni, trovano una ragion d'essere concreta e coerente se li correliamo alla carta celeste, come nel caso di Corona Borealis, Vega, Cygnus, Capella o la graziosa chiocciola senza nome. Con scrupolo davvero scientifico, e con una sorta di amorevole cura, l'ignoto autore aurignaziano di questo ciclo ha voluto contrassegnare il suo cielo di pietra non solo con le grandi costellazioni, ma anche con le massime evidenze stellari: proprio come fa di norma una carta celeste moderna.

Determinato così il senso complessivo della decorazione della Salla Bégouën, resta ancora aperto il problema di precisarne la funzione, cioè di comprendere perché mai un artista vissuto più di trentamila anni fa si sia preso la pena di lasciare memoria delle costellazioni che vedeva nel bel mezzo del cielo proprio sulla volta di una grotta sepolta nelle profondità della terra. Abbiamo visto che, ammettendo l'esistenza di continuità culturali di lunghissima durata, ciò si può in parte giustificare alla luce dell'idea che la caverna rappresenti un'immagine del cosmo, che questa immagine è a sua volta comprensibile soprattutto perché si è spesso supposto che i cieli fossero di pietra, e infine che la cripta cosmica è all'origine di una certa idea di tempio: termine che di per sé parla chiaro, in quanto, come insegna Varrone, significa in sostanza "parte di cielo". Questo mi sembra più o meno tutto quel che si può dire in merito, perché di certo, non conosceremo mai, purtroppo, i miti che ispirarono questo complesso paleolitico, né mai potremmo determinare con qualche esattezza le funzioni rituali e il senso sacrale che ebbe questo ambiente.

Possiamo tuttavia avanzare ancora qualche ragionevole ipotesi in proposito a partire da altri due elementi che sembrano anch'essi tradire, a valle del nostro complesso, la sussistenza di una lunghissima tradizione culturale: il fatto che a partire dal II millennio emergono ambienti in cui appaiono raffigurazioni di costellazioni, e il dato, tanto enigmatico quanto incontrovertibile, che la figura centrale del nostro insieme è rimasta viva, giungendo fino a noi col nome di Draco.

1) A me pare essere abbastanza chiaro, a questo punto, che quella che è stata dipinta a La Baume-Latrone deve in sostanza essere una strada, una via celeste che partendo dal suolo della caverna, cioè dall'esilissimo mammut che raffigura Gemini, giunge sino al massiccio maschio che campeggia sul soffitto e rappresenta Ophiucus più un pezzo di Scorpius: cioè, espressa in termini stellari, una via che da Castor e Pollux arriva sino ad Antares. Per parlare in una lingua mitica equivalente a quella del nostro complesso, possiamo seguire questo itinerario nella carta celeste di Dürer [F41], orientandola opportunamente e tenendo presente che essa, secondo la tradizione tolemaica, presenta le costellazioni in proiezione convessa, come se fossero viste dall'esterno del cielo, ed è dunque speculare rispetto alla decorazione della grotta. Contrassegnando con un cerchio rosso le costellazioni che sono rappresentate per intero o in parte (come Bootes che è presente solo con Arcturus) il risultato è chiaramente una fascia distesa tra due punti quasi contrapposti dell'eclittica che attraversa tutto il centro della volta.



F41 La via celeste – La mappa di Dürer con l'indicazione delle costellazioni presenti a La Baume-Latrone (cerchio rosso).

2) Perché si segna questa strada stellare? E chi deve percorrerla, e in quali condizioni? In età storica, percorsi come quello tracciato nel soffitto della Salle Bégouën erano invariabilmente legati alla salvezza *post-mortem* dell'anima, e si trovavano spesso collocati proprio entro ambienti ipogei che simbolicamente rinviavano alla grotta come immagine del cosmo. Il paradigma di questi ambienti si trova nella descrizione dell'antro delle ninfe nei cui pressi approda Odisseo quando torna a Itaca, al termine del viaggio nettamente oltremondano che lo ha portato nel misteriosissimo paese dei Feaci: la caverna è un doppio del cosmo, e in quanto tale «... l'antro ha due porte, / una di Borea, accessibile agli uomini; / l'altra dal Noto, è dei numi e per quella / non passano uomini, degli immortali è la via» (*Od.* XIII, 109-112). Porfirio insegna che queste due porte dell'antro cosmico sono le porte solstiziali, che per noi cadono nel Cancro e nel Capricorno e rappresentano i punti estremi del tragitto solare; ma ad esse si affiancano due altri varchi, situati sempre lungo l'eclittica, che contrassegnano invece quei due punti di eccezionale rilevanza astronomica e mitica che sono gli equinozi. Riconosciamo chiaramente tutte e quattro queste porte nel grande mito di Er della *Repubblica* platonica, e significativamente si tratta di porte per cui passano delle teorie di anime.

«Uscita dal corpo, l'anima aveva camminato insieme con molte altre, ed erano arrivate a un luogo meraviglioso dove si aprivano due voragini nella terra, contigue, e di fronte a queste, alte nel cielo, altre due. In mezzo sedevano dei giudici che, dopo il giudizio, invitavano i giusti a prendere la strada di destra che saliva attraverso il cielo, dopo aver loro apposto dinanzi i segni della sentenza, e gli ingiusti invece a prendere la strada di sinistra, in discesa, e anche questi avevano, ma sul dorso, i segni di tutte le loro azioni passate. [...] E lì vedeva le anime che, dopo avere sostenuto il giudizio se ne andavano per una delle due voragini, sia del cielo sia della terra; attraverso le altre due passavano altre anime: dall'una sozze e polverose, quelle che risalivano dalla terra, dall'altra, monde, altre che scendevano dal cielo.»⁸⁷

3) Negli equinozi il cerchio del Sole interseca quello che possiamo chiamare il piano della Terra, cioè l'equatore celeste, e ciò fa sì, in prospettiva mitica, che questi punti siano quelli dove può effettivamente prendere l'avvio, in un senso o nell'altro, un viaggio sidereo che parta dalla terra: è per esempio il caso di Dante, che inizia il suo viaggio il 7-8 aprile, cioè in immediata prossimità del punto vernale perché, come insegna in *Paradiso* I, vv. 37-42

Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci,
con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta; e la mondana cera

⁸⁷ Platone, *La Repubblica*, X, 614B, in *Opere*, vol. VI, Laterza, Bari, 1981, p. 337, trad. F. Sartori

più a suo modo tempera e suggella.

Alla luce di testimonianze di questo genere è legittimo supporre che anche a La Baume-Latrone non sia un frutto del caso il fatto che le due figure estreme (il grande mammut che rappresenta Ophiucus + Antares, nn. 1-2, e quello più piccolo che corrisponde a Gemini, n. 8) si trovino proprio sull'eclittica, cioè appunto sul percorso del sole. Sappiamo infatti che, per effetto della precessione, Gemini, che segna il punto d'inizio della raffigurazione, ha contrassegnato il punto vernale, cioè l'equinozio di primavera, tra il 6000 e il 4500 a. C., ma lo ha fatto anche prima, cioè intorno al 34.000 B.P., che è una data perfettamente accettabile per la decorazione della nostra grotta. Possiamo dedurre che sin da allora, dunque, la particolare posizione sull'eclittica del punto vernale dovette avere una qualche precisa valenza mitica. Nel nostro caso, infatti, la situazione è ancor più particolare, rispetto a quella che descrive Dante, perché ai quattro cerchi che menziona (orizzonte, coluro equinoziale, equatore ed eclittica), in Gemini si aggiunge ancora il grande ponte della Via Lattea. Così parlavano del "Tempo Zero" situato intorno al 5000 a. C., Giorgio de Santillana ed Herta von Dechend:

«Al Tempo Zero, i due 'cardini' equinoziali del mondo erano stati i Gemelli e il Sagittario, tra i quali si estende l'arco della Via Lattea: entrambi erano segni bicorporei (così come lo erano quelli posti agli altri due angoli, i Pesci e la Vergine con la sua spiga di grano), per sottolineare il concetto che la via tra la terra e il cielo (la Via Lattea appunto) era aperta, la via ascendente e la via discendente dove in quell'Età dell'Oro uomini e dèi potevano incontrarsi. [...] La straordinaria virtù dell'Età dell'Oro consisteva proprio nella coincidenza del punto d'incrocio tra eclittica ed equatore con quello tra eclittica e Galassia, il che avveniva nelle costellazioni dei Gemelli e del Sagittario, che "stavano salde" a due dei quattro angoli della terra quadrangolare. "In cima", nel punto centrale sovrastante il piano "emerso" dell'equatore, c'era la Polare, mentre agli antipodi, sulla cima opposta, o meglio, nelle profondità delle acque inferiori, c'era, invisibile dalle nostre latitudini, il polo meridionale, che si pensava fosse Canopo...»⁸⁸

Il soffitto della grotta di La Baume-Latrone, tuttavia, prova che ci deve essere stato un altro Tempo Zero, nel ciclo precessionale precedente, e appunto qui si colloca, a mio avviso, la decorazione della nostra grotta.

4) Non possiamo sapere se, come in Platone, ciò fosse già connesso a una qualche idea di rinascita o di salvezza *post-mortem*, ma è evidente che si tratta di temi non estranei al complesso di La Baume-Latrone. Come ho detto, infatti, la parte inferiore della decorazione a me sembra essere tutta pervasa dal tema della morte.

⁸⁸ DE SANTILLANA VON DECHEND, p. 1993.

Le figure di questa sezione sono infatti situate tutte lungo la linea della galassia, e la Via Lattea di per sé ha quasi ovunque nel mondo una stretta connessione coi defunti, rappresentando tradizionalmente il fiume del cielo, la strada dei morti, la via degli spiriti e così via.

Inoltre, se non mi inganno, in queste figure il tema della morte sembra essere declinato nelle sue varie articolazioni: il primo proboscidato (n. 6) è un incorporeo fantasma; la figura centrale di questa serie, quella del cavallo colpito dal boomerang (n.7) presenta esplicitamente il tema della caccia, cioè della morte (della preda) che dà la vita (al predatore); e quanto alla figura immediatamente successiva, come si ricorderà, ho voluto interpretarlo come la raffigurazione di un elefante morto (n. 8), gonfio per l'efisema putrefattivo. A questo punto, però, bruscamente, il tema cambia.

A sinistra di questa strana figura, infatti si distende la coda del grande drago, che sembra costituire un netto spartiacque tematico [F42], in quanto dall'altra parte di questa linea, simmetrica ed improvvisa emerge, per così dire, la nota della vita: troviamo infatti quel misterioso foro in cui io ho proposto di ravvisare il polo, ma che potrebbe essere anche altro - per esempio l'analogo aurignaziano dell'uovo primordiale - e attorno ad esso il cucciolo che defeca e l'elefantessa intenta a nutrirsi.

Non so se la mia lettura sia fondata e condivisibile; ma almeno a livello morfologico la contrapposizione tra l'informe figura n. 8, e le svelte, vivacissime silhouette dei due proboscidati che stanno dall'altro lato della coda (nn. 5 e 4), entrambi colti nel pieno delle attività vitali, mi sembra essere netta, e a tal punto ben definita da lasciar legittimamente ritenere che essa possa riflettere anche una soggiacente contrapposizione semantica.



F42 Temi contrapposti - Drago ed elefanti contrapposti.

5) Questa stessa contrapposizione, peraltro, sembra essere insita anche nella figura stessa del drago, animale che da tutti i punti di vista costituisce il centro della nostra raffigurazione, e sembra incarnare in sé una duplice e contrapposta natura non solo nella giustapposizione tra testa di felino e corpo di serpente, ma anche nelle funzioni: le fauci spalancate e temibili lo caratterizzano chiaramente come un

mostro divoratore, ma il grande ventre rigonfio è pieno di cibo, o piuttosto pregno di una nuova vita? Considerando le due immagini che stanno sotto di lui non solo il dubbio è più che lecito, ma la seconda opzione appare nettamente preferibile.

Ma questa compresenza ossimorica di vita e morte che ritroviamo nel gran mostro di La Baume-Latrone è appunto tipica del drago in sé: che in prima battuta è ovviamente un apportatore di morte, ma tradizionalmente controlla (e spesso imprigiona) l'acqua che è fonte di vita. Su questa antinomia si impernia quello che è in assoluto dei uno dei più antichi temi epici attestati, un vero e proprio archetipo, sia a livello narrativo che psicologico, presente già in un inno del *Rgveda* che deve aver preso forma nel corso del secondo millennio a. C., rielaborando materiali sicuramente molto, ma molto, più antichi, e da allora rimasto sempre presente nella tradizione, evidentemente perché si riteneva convogliasse un significato a qualche titolo esemplare.

«1. Io voglio proclamare le prodezze di Indra, che prima ha compiuto l'armato del fulmine: uccise il Serpe, disserrò le acque, fendette i ventri dei monti. 2. Uccise il Serpe, che giaceva sulla montagna. Tvaṣṭar il sonante fulmine gli aveva fatto. Come vacche muggenti correndo, le acque dritto giù al mare fluirono. [...] 4. Quando, o Indra, uccidesti il primo nato dei serpi e poi sventasti le malie dei maliardi, generando così il sole, il cielo, l'aurora, allora non hai trovato davvero inimico. [...] 10. In mezzo ai corsi (d'acqua) che non stanno mai né sostano, è posto il cadavere, le acque attraversano da ogni parte il (luogo) segreto di Vṛtrá. In lunga oscurità giacque egli, cui fu nemico Indra. Per marito un *dāsa* ['demone], per guardiano avendo un serpente, rimasero le acque rinchiuso, come da Paṇi le vacche. La caverna delle acque che era ostruita l'aperse (Indra) dopo aver ucciso Vṛtrá...»⁸⁹

«Volendo sacrificare la vacca ad Atena, Cadmo manda alcuni dei suoi uomini ad attingere acqua alla fonte di Ares; la fonte era custodita da un serpente [δράκων] - che, a detta di alcuni, era nato da Ares - il quale uccise la maggior parte degli uomini mandati da Cadmo. Irato, Cadmo uccide il serpente, e per consiglio di Atena, ne semina i denti. Dai denti seminati spuntarono dalla terra degli uomini armati...»⁹⁰

«Nelle vicinanze di quella città vi era uno stagno grande quanto il mare, in cui si nascondeva un drago pestifero. Più di una volta aveva messo in fuga la popolazione che gli era andata incontro armata, e quando si avvicinava alle mura della città, uccideva tutti con il suo fiato...»⁹¹

⁸⁹ *Rg-veda*, I, 32 = *Inni del Rg-veda*, a cura di V. Papesso, Roma, Ubaldini, s. a., pp. 75-76.

⁹⁰ Apollodorus, *Bibliotheca*, III, 4, 1 = Apollodoro, *I miti greci*, a cura di V. Scarpi, Milano, Mondadori-Lorenzo Valla, 1996, pp. 198-99.

⁹¹ Iacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, cap. LVIII = Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, A. e L. Vitale Brovarone ed., Torino, Einaudi, 1995, pp. 325-26.

Questi testi, e innumerevoli altri di analogo tenore, insegnano che il drago è insieme un avaro dispensatore di vita e un feroce datore di morte: un'immagine che possiamo agevolmente completare con gli altri tratti tradizionali di questa figura. Abitatore delle profondità ctonie o acquatiche, e in particolare di antri e grotte, il drago è di solito un insonne guardiano di tesori e un micidiale avversario, che bisogna superare per salvare le sue prede, o le sue prigioniere, che sono sempre di sesso femminile. Nella tradizione indiana Vṛtrá (propriamente 'l'Avviluppatore') segrega all'interno di un monte coloro che possono essere descritte indifferentemente come Acque, Ninfe o Vacche: cioè, in tre forme sinonimiche, le datrici femminili della vita. Nella tradizione occidentale, sin dai tempi di Andromeda, colei che è destinata al drago è la figlia del Re, cioè la bellissima principessa che concede la sovranità. Ignoro se anche a La Baume-Latrone il mostro condividesse qualcuno di questi caratteri, ma è certo, comunque, che, al di sopra di esso, il tema della vita si presenta con subitaneo ed evidente vigore: prima nell'immagine del quasi immortale ofiuride, e infine e soprattutto in quella, dinamica e davvero potente (in tutti i sensi) dell'elefante maschio, che vigorosamente si contrappone al pallido e inerte proboscidato che in basso apre la raffigurazione.

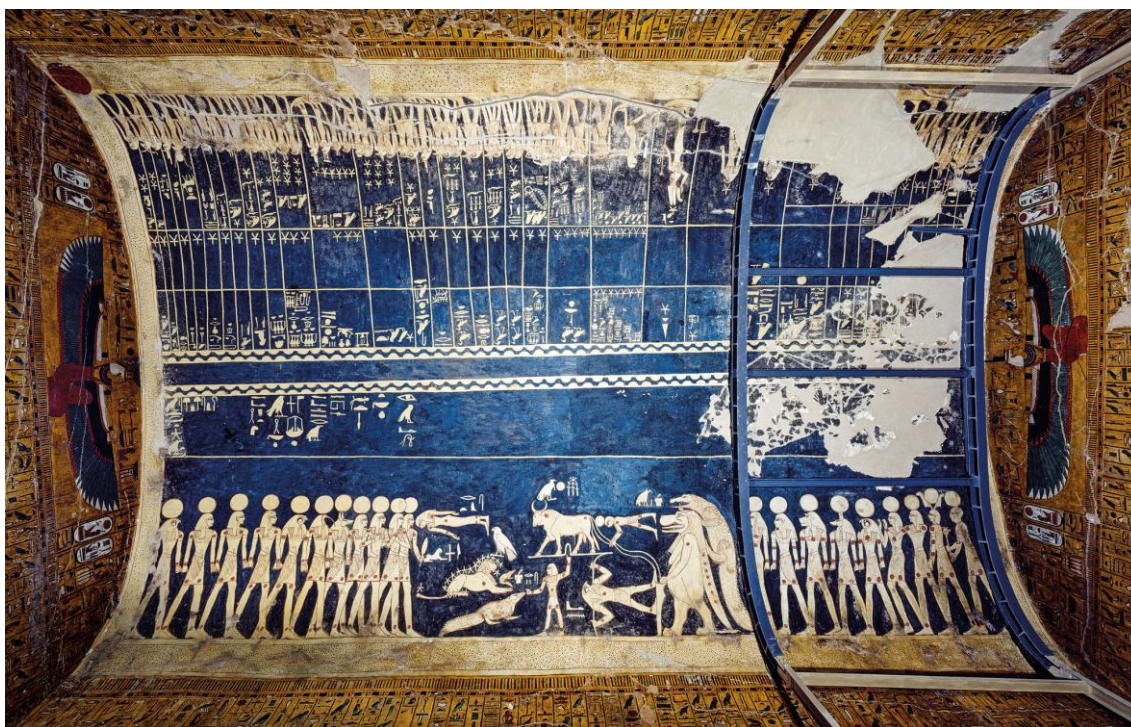
6) La compresenza dei due temi antitetici della vita e della morte, intersecantesi nella figura del drago insieme divoratore e gravido, e il fatto che la decorazione prenda l'avvio in quello che, al momento della sua creazione, doveva essere il punto vernale, mi sembrano conferire alla raffigurazione nel suo complesso una chiara sfumatura soteriologica. Il fatto che nell'Aurignaziano esistessero già rituali funebri, in qualche caso straordinariamente fastosi, come accade nelle tombe di Sungir, risalenti circa al 32.000 B.P., dimostra di per sé che già allora si contrapponeva al soma, cioè al corpo fisico, un'essenza interiore che doveva in qualche modo continuare a vivere anche oltre il decesso.

Le laminette orfiche insegnano che l'uomo è un essere doppio, figlio della Terra e del Cielo, e al momento della morte deve ricordare bene questa sua origine, perché il suo destino, ridato il corpo alla Terra, è quello di tornare alla sua patria siderea, evitando di prendere la strada sbagliata che lo riporterebbe nel mondo della carne e del dolore.

«Troverai alla sinistra delle case di Ade una fonte,
e accanto a esse un bianco cipresso diritto:
a questa fonte non accostarti neppure, da presso.
E troverai un'altra, fredda acqua che scorre
dalla palude di Mnemosine: e davanti stanno i custodi.
Di' loro: Sono figlio di Terra e di Cielo stellante,
inoltre, la mia stirpe è celeste: e questo sapete anche voi.
Sono riarsa di sete e muoio: ma date, subito,
fredda acqua che scorre dalla palude di Mnemosine.
Ed essi ti lasceranno bere alla fonte divina.

E in seguito tu regnerai assieme agli altri eroi.
Di Mnemosine è questo sepolcro...»⁹²

Mnemosine, la dea della memoria, cioè la capacità di ricordare, non a caso è anch'essa figlia di Urano, il Cielo stellato, e di Gaia, la Terra: perché quello che bisogna ricordare, persino dopo la morte, come insegna l'ultimo verso, è la propria genesi composta ma soprattutto il fatto di essere di «stirpe celeste» (in Grecia la discendenza è patrilineare) e la giusta strada da percorrere per ritornare a casa. Per questo, le laminette venivano appese al collo del defunto. Qualcosa di analogo avveniva anche nelle tombe egiziane del secondo millennio a. C., dal momento che il corredo funebre comprendeva qualcuno di quei trattati che avevano lo scopo di insegnare al mondo le vie dell'Altro Mondo, celesti o ipoctonie che fossero. Fatto particolarmente degno di nota, alcuni di questi ambienti funebri - sepolcri, cenotafi o templi - riportano insieme ai testi delle stupefacenti mappe celesti che non possono non ricordare piuttosto da vicino il soffitto della nostra grotta⁹³.



F43 - Tomba di Seti I, Tebe, Valle dei Re, c. 1280 a. C.

È per esempio il caso della meravigliosa tomba di Seti I (1324-1279), nella Valle dei Re, costruita come una caverna artificiale che penetra profondamente nelle viscere della terra (si addentra per 136 metri), articolandosi in diciassette sale (per l'esattezza, sette corridoi e dieci camere) splendidamente decorate, in cui sono

⁹² Laminetta aurea trovata a Petelia, DK 4[A63] = *La sapienza greca*, vol. I, G. Colli ed., Milano, Adelphi 1977, pp. 174-177.

⁹³ I testi astronomici sono discussi in M. CLAGETT, *Ancient Egyptian Science, I, Knowledge and Order*, American Philosophical Society, 1989, pp. 263 ss.,

riportati i testi relativi al viaggio oltremondano (*Litanie di Ra, Libro dei morti, Amduat*), per terminare infine in un misteriosissimo sotterraneo, che discende ulteriormente molto a lungo nelle profondità della montagna e sembra inaspettatamente finire nel nulla⁹⁴. I soffitti delle varie sale sono quasi tutti trapunti di stelle, ma l'ultima sala, l'unica con un soffitto voltato, è ornata da una mappa celeste di straordinaria bellezza [F43], che aveva evidentemente lo scopo di guidare il cammino oltremondano del faraone. Rispetto alla nostra mappa paleolitica, queste carte egiziane sono tuttavia molto più imprecise ed ambigue, e lo testimonia già il fatto che non c'è alcun accordo tra gli studiosi circa l'identificazione delle varie figure. Erano comunque importanti soprattutto le stelle dell'area circumpolare, considerate dèi e dette "Stelle imperiture" dal momento che non tramontano mai al di sotto dell'orizzonte: qui, appunto, doveva recarsi l'anima del faraone per ottenere la vita eterna. I *Testi delle piramidi*, risalenti alla fine dell'Antico Regno (ca. 2400 a. C.) insistono molto su questo punto⁹⁵: il faraone defunto diviene una stella (un tema che nell'antichità risuona spesso, come prova il *Somnium Scipionis*), ma per potersi trasformare deve conoscere la strada che lo porta al posto giusto.

Esempi di questo genere si potrebbero moltiplicare *ad libitum*, ma sarebbe superfluo farlo, perché i dati raccolti sono già sufficienti, credo, per circoscrivere quella sorta di ossessione uranica che costituisce uno dei tratti più tipici del nostro essere nel mondo. Il fatto che nella nostra grotta sia stato raffigurato uno spicchio di cielo suggerisce infatti chiaramente che già nel Paleolitico si avvertì un'esigenza analoga a quella che ritroviamo nella tomba di Seti o nelle laminette auree: gli uomini che concepirono La Baume-Latrone, dovettero sentirsi anche loro, in qualche modo, "figli della Terra e del Cielo Stellato", come gli Egizi del terzo e del secondo millennio a. C., gli orfici, o Scipione nel *De republica*, e anche loro dovettero avvertire, per una qualche ragione, l'esigenza di conoscere un percorso ultraterreno che portava da un capo all'altro della volta celeste. Che percorso era mai questo? Una strada uranica di salvezza dopo la morte? Una via di ascesa al cielo per gli estatici? O forse semplicemente un'immagine del cosmo mitico abitato da esseri divini in forma animale? Ognuna di queste risposte è ragionevole, e altre se ne potrebbero proporre. Nell'impossibilità di decidere in qualche modo la questione, contentiamoci della constatazione che già nell'aurignaziano si concepì la sfera del cielo come una specie di arazzo in cui le stelle disegnavano le figure del mito: e che

⁹⁴ Si può effettuare una visita virtuale della tomba a https://www.highres.factum-arte.org/SETI_VR/index.html, <https://thebanmappingproject.com/tombs/kv-17-sety-i>

⁹⁵ Cfr. per es. 147: «Quando le Stelle imperiture ti avranno innalzato, il popolo ti acclamerà» (ALLEN 2005, p. 31); 206: «Quindi, siediti sulla tua sedia di metallo, evoca quelli della notte e dirigi le Stelle Imperiture» (ALLEN 2005, p. 84); 313 b: «Oh, tu, elevato tra le stelle, tra le Stelle imperiture non morirai per l'eternità» (ALLEN 2005, p. 122) e così via.

quest'idea sia stata formulata sin da allora, e si sia poi mantenuta viva per decine di migliaia di anni, non è comunque poco.

Se a questo punto, dopo questa lunga disamina, accettiamo l'ipotesi di partenza, suffragata dalle molte prove di vario ordine che ho allineato in queste pagine, e dunque se effettivamente, liberandoci dai preconcetti correnti, riconosciamo nel soffitto della Salle Bégouën una mappa uranica estremamente precisa e puntuale, dobbiamo però anche trarne le debite conseguenze.

Relativamente all'arte paleolitica, innanzitutto, perché la grotta di La Baume-Latrone diviene *eo ipso facto* la prima (e per quanto ne so la sola) delle grandi caverne decorate preistoriche che ha trovato una spiegazione esauriente sia per ciascuna delle parti del ciclo decorativo che per il suo insieme. Ma anche relativamente alle nostre idee correnti sul Paleolitico in generale, e sulle origini del mito astronomico in particolare. Non spetta a me farlo, almeno in questa sede, ma non mi sembra esagerato concluderne che la grotta di La Baume-Latrone è per molti aspetti qualcosa di assolutamente originale e unico, un sito che, come la «pietra scartata dai costruttori» (Ps. 118 (117), 22) di biblica memoria, può divenire la «pietra d'angolo» su cui fondare una nuova e più profonda comprensione non solo delle caverne decorate paleolitiche, ma più in generale dell'avventura intellettuale dell'umanità intera.

Riferimenti bibliografici

- AA. Vv. 2015 Aa. Vv., *Aurignacian Genius. Art, Technology and Society of the First Modern Humans in Europe*, Proceeding of the International Symposium, New York University, 8-10 aprile 2013, R. White, R. Bourillon edd., "Palethnology. Bilingual Review of Prehistory", 7 (2015), <https://doi.org/10.4000/palethnologie.670>
- ALLEN 2005 J. P. ALLEN (ed.), *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2005
- ANTONELLO 2009 E. ANTONELLO, *Arcturus and the Bears*, in J.A. Rubiño-Martin, J.A. Belmonte, F. Prada, A. Alberdi (eds.), *Cosmology across cultures*, Astron. Soc. of the Pacific Conf. Series, Vol. 409, 157-159
- ANTONELLO 2016 E. ANTONELLO, *Sky Simulations for the Paleolithic epoch*, in AA. VV., *SEAC Conference 2016 Rome*, "Mediterranean Archaeology & Archaeometry" 16/4 (2016), pp. 329-334, DOI: 10.5281/zenodo.220954
- ANTWEILER 2016 Ch. ANTWEILER, *Our Common Denominator. Human Universals Revisited*, New York- Oxford, Berghahn, 2016
- AZÉMA 2013 M. AZÉMA, *La grotte Chauvet-Pont d'Arc et La Baume-Latrone: Les plus anciens récits graphiques*, "Les Dossiers d'archéologie" n. 358 (2013) pp. 6-13
- AZÉMA 2015 M. AZÉMA, *Animation and Graphic Narration in the Aurignacian*, in AA. Vv. 2015, pp. 256-279, <https://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/2015-15-Azema>
- AZÉMA ET AL. 2012B M. AZÉMA et al. *La grotte ornée paléolithique de Baume Latrone (France, Gard) : la 3D remonte le temps...* in *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, J. Clottes ed., "Palethnologie", LXV-LXVI/ 5 (2012), pp. 1222-1238, <https://doi.org/10.4000/palethnologie.4644>
- AZÉMA- GÉLY- M. AZÉMA, B. GÉLY, R. BOURILLON, PH. GALANT, *L'art BOURILLON-GALANT paléolithique de La Baume Latrone (France, Gard): nouveaux éléments de datation une histoire mouvementée*, "Science", 336 (2012), pp. 6-12
- AZÉMA-RIVÈRE 2012 M. AZÉMA, F. RIVÈRE, *Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema*, "Antiquity" 86.332 (2012), pp. 316-324
- BEDNARIK 1986 R.G. BEDNARIK, *Parietal finger markings in Europe and Australia*, "Rock Art Research", 3 (1986), p. 30-61, 159-170

- BÉGOUEN-ASTRE-GLORY 1941 H. BÉGOUËN, *La grotte de La Baume Latrone à Russan-Sainte-Anastasié (Gard)*, "Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France", XX (1941), pp. 101-121; G. ASTRE, *Animaux de la caverne de Baume Latrone*, ivi, pp. 122-127; A. GLORY, *Description de la grotte*, ivi, pp. 128-130
- BEREZKIN 2005 Y. BERZKIN, *The cosmic hunt: Variants of a Siberian-North American myth*, "Folklore: Electronic Journal of Folklore", 31 (2005)pp. 79-100
- BOURILLON-WHITE 2013 R. BOURILLON, R. WHITE, *Early Aurignacian Graphic Arts in the Vézère Valley: In Search of an Identity?*, in AA. Vv. 2015, pp. 118-137
- BROGLIO ET. AL. 2007 A. BROGLIO, G. GIACHI, F. GURIOLI, P. PALLECCHI, *Les peintures aurignaciennes de la grotte de Fumane (Italie)*. In: Floss H, Rouquerol N. edd., *Les chemins de l'Art aurignacien en Europe*, Musée-forum Aurignac; 2007. p. 157-70
- BROWN 1991 D. E. BROWN, *Human Universals*, Boston, McGraw-Hill 1991
- BRUET 2023 M. BRUET, *L'art des cavernes. Géométries et territoires*, Paris, L'Harmattan, 2023
- CLOTTES 2011 J. CLOTTES, *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris, Gallimard, 2011
- CLOTTES-LEWIS-WILLIAMS 1996 J. CLOTTES, D. LEWIS-WILLIAMS, *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996
- COMBIER, DROUOT, HUCHARD 1958 J. COMBIER, E. DROUOT, P. HUCHARD, *Les grottes solutréennes à gravures pariétales du Cayon inférieur de l'Ardèche*, "Mémoires de la Société Préhistorique Française", 5 (1958) p. 61-117
- COMETA 2024 M. COMETA, *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*, Milano, Cortina, 2024
- CONARD 2003 N. J.CONARD, *Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art*, "Nature"2003;426(6968):830-2.
<https://doi.org/10.1038/nature02186>
- COULSON-STAUSET-WALKER 2011 S. COULSON, S. STAUSET, N. WALKER, *Ritualized behavior in the middle stone age: evidence from Rhino Cave, Tsodilo Hills, Botswana*, "PaleoAnthropology" 2011 (2011), pp. 18-61
- DE SANTILLANA – VON DECHEND 1983 G.DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 1983
- DONÀ 2023 DONÀ, *Il cielo sopra Lascaux. Quattro digressioni sul tema del viaggio celeste*, in Aa. Vv., *Via nova. Emergenze dell'Oltre da Lascaux a oggi. Emergences of the Beyond from Lascaux to*

- Today*, a cura di D. Boccassini, Roma, Write Up (Quaderni di Studi Indo-mediterranei, n. 14), 2023, pp. 39-86
- DONÀ 2024 C. DONÀ, *I draghi del cielo*, in Aa. Vv., *Draghi: simboli, miti, iconografie*, a cura di A. Grossato, Roma, WriteUp (Quaderni di Studi Indo-mediterranei, n. 15), 2024, pp. 29-88
- DONÀ 2024B C. DONÀ, *Tempo degli uomini e tempi dei cieli*, in Aa. Vv., *La terra e i viventi. Genealogie di un rapporto necessario*, a cura di G. Giordano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024, pp. 26-43
- DROUOT 1953 E. DROUOT, *Les peintures de la grotte Bayol à Collias (Gard) et l'art pariétal en Languedoc méditerranéen*, "Bulletin de la Société préhistorique de France", 50/ 7-8 (1953), pp. 392-405; <https://doi.org/10.3406/bspf.1953.5147>
- DROUOT 1953 E. DROUOT. "L'art paléolithique à La Baume Latrone, in "Cahiers ligures de préhistoire et et d'archéologie". 2 première partie; Nimes, 1953, pp. 13-46
- DROUOT 1953B E. DROUOT, *Les peintures de la grotte Bayol à Collias (Gard) et l'art pariétal en Languedoc méditerranéen*, in: "Bulletin de la Société préhistorique de France", tome 50, n°7-8, 1953, pp. 392-405
- DROUOT 1984 E. DROUOT, *Grotte de la Baume-Latrone*, in *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques Françaises* Paris, Ed Imprimerie nationale, pp. 333-339
- DRY ET AL. 2009 M. J. DRY, , D. J. NAVARROPREISS, K. M. D. LEE, *The perceptual organization of point constellations* in Proceedings of the 31st Annual Meeting of the Cognitive Science Society, <https://escholarship.org/uc/cognitivesciencesociety/31/31> (2009), pp. 1151-1156
- EVERS, VALDE - NOWAK 1994 D. EVERS, P. VALDE-NOWAK, *Wurfversuche mit dem jungpaläolithischen Wurfgerät aus der Obłazowa Höhle in der polnischen Karpaten*, "Archäologisches Korrespondenzblatt", 24 (1994), pp. 157-66
- GIBBON 1964 W. B. GIBBON, *Asiatic parallels in North American star lore: Ursa Major*. "The Journal of American Folklore", 77 (305) (1964), pp. 236-250
- GIEDION 2023 S. GIEDION, *The Eternal Present*, vol. I, *The Beginnings of Art*, Princeton, Princeton UP 2023
- GLORY 1964 A. GLORY. *L'énigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des Ongones ?*, "Revue des Sciences Religieuses", 38/ 4, (1964), pp. 337-388 <https://doi.org/10.3406/rscir.1964.2395>

- GURSHTein 1993 A. A. GURSHTein, *On the origin of the zodiacal constellations*, "Vistas in Astronomy", 36 (1993), pp. 171-190
- GURSHTein 1995 A. A. GURSHTein, *Prehistory of Zodiac Dating: Three Strata of Upper Paleolithic Constellations*, "Vistas in Astronomy", 39 (1995), pp. 341-362, 1
- GUTHRIE 2005 D. GUTHRIE, *The Nature of Paleolithic art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005
- KELLEY MILONE 2011 D. H. KELLEY, E. F. MILONE, *Exploring ancient skies: A survey of ancient and cultural astronomy*, New York, Springer Science & Business Media, 2011
- KEMP ET AL 2022A C. KEMP et al., *Perceptual grouping explains similarities in constellations across cultures*, arXiv:2010.06108v3 [physics.hist-ph] 23 Feb 2022
- KEMP ET AL. 2022B C. KEMP et al., *Comparing Constellations across Cultures*, arXiv:2203.16649v1 [physics.hist-ph] 30 Mar 2022
- KRUPP 2000 E. C. KRUPP, *Night gallery: The function, origin, and evolution of constellations*. "Archaeoastronomy", (2000a) 15:43.
- KUZMIN 2001 A. V. KUZMIN, *The celestial map: The symbolism of historical eras and reflection of the world model*, "Astronomical & Astrophysical Transactions", 20:6 (2001), pp. 1045 – 1064, DOI: 10.1080/10556790108221609
- LE BŒUFFLE 1996 A. LE BŒUFFLE, *Autour du Dragon : astronomie et mythologie*, in Aa. Vv., *Les astres. Actes du Colloque international de Montpellier*, t. I, *Les astres et les Mythes. La description du Ciel*, Université Paul Valéry, Montpellier, Séminaire d'étude des mentalités antiques, 1996, pp. 53-68
- LEROI-GOURHAM 1958 A. LEROI-GOURHAM, *Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique*, "Bulletin de la Société préhistorique de France", 55/9 (1958), pp. 515-528, <https://doi.org/10.3406/bspf.1958.3692>
- LEROI-GOURHAN 1967 A. LEROI-GOURHAN, *Treasure of Prehistoric Art*, New York, Abrams, 1967
- LEWIS-WILLIAMS 2004 D. LEWIS-WILLIAMS, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, London, Thames and Hudson, 2004
- MUNDKUR 1983 B. MUNDKUR, *The Cult of the Serpent*, New York, State University of the New York Press, 1983
- NAZARI 2021 V. NAZARI, *Lepidoptera in upper palaeolithic art*, "Antenna" 45/2 (2021), pp. 66-72
- OVENDEN 1966 M.W. OVENDEN, *The Origin of the Constellations*, "The Philosophical Journal", 3/1 (1966), pp.1-18

- PETROGNANI 2015 S. PETROGNANI, *Early Upper Paleolithic Parietal Art: Shared Characteristic and Different Symbolic Traditions*, in in Aa. Vv. 2015, *Aurignacian Genius: Art, Technology and Society of the First Modern Humans in Europe*, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, "Palethnology" 7 (2015), pp.222-235
- PIGEAUD 2005 R. PIGEAUD, *Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques*, in *In Restituer la vie quotidienne au Paléolithique supérieur*, Lyon, 16-18 mars 2005, <https://shs.hal.science/halshs-00350622v1>
- PIGEAUD 2013 R. PIGEAUD, *Grotte de La Baume Latrone. Aux racines de l'art préhistorique*, "Archeologia", 508 (15 / 3 / 2013), pp. 52-61
- PIGEAUD- BERROUET-BOUGARD 2016 R. PIGEAUD, F. BERROUET, E. BOUGARD *Les constructions symboliques : l'art préhistorique comme support de communication*, in Aa. Vv., *Signes et communication dans les civilisations de la parole*, O. Buchsenschutz et. al. edd., Paris, Édition électronique du CTHS (Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques), 2016
- PINCHON 1947 R. P. PINCHON, *A propos des Proboscidiens de «La Baume de Latrone» (Gard)*, "Bulletin de la Société préhistorique de France", 44.3/4 (1947), pp. 83-86
- PINKER 2002 S. PINKER, *The Blanck Slade. The Modern Denial of Human Nature*, New York, Penguin, 2002
- PLASSARD 2018 F. PLASSARD, *Le mammoth dans l'art des grottes*, in *Mémoire de Mammoth* [Exposition Musée national de Préhistoire. Les Eyzies-de-Tayac, 29 juin–12 novembre 2018],–Les Eyziesde-Tayac, Musée national de Préhistoire, 2018
- RAPPENGLÜCK 2008 M. RAPPENGLÜCK, 'Astronomische Ikonografie' im Jüngerem Paläolithikum (35.000- 9.000 BP), "Acta Praehistorica et Archaeologica", 40 (2008), pp. 179-203
- RIGAL 2022 G. RIGAL, *Il tempo sacro delle caverne. Da Chauvet a Lascaux, le ipotesi della scienza*, Milano, Adelphi, 2022
- ROBBINS ET AL. L. H. ROBBINS, LAWRENCE H., et al., *World's oldest ritual site? The 'Python Cave' at Tsodillo Hills world heritage site, Botswana*, "Nyame Akuma", 67 (2007), pp. 2-6
- ROGERS 1998 J. ROGERS, *Origins of the Ancient Constellations: II. The Mediterranean Tradition*, "Journal of the British Astronomical Association", vol.108/1 (1998), p.79-89:
- ROY 1984 A. E. ROY, *The Origin of the Constellations*, "Vistas in Astronomy", 27 (1984), pp. 171-197

- SWEATMAN COOMBS 2018 M. B. SWEATMAN, A. COOMBS *Decoding European Palaeolithic Art: Extremely Ancient knowledge of Precession of the Equinoxes*, "Athens Journal of History" 5/1 (2018), pp. 1-30 <https://doi.org/10.48550/arXiv.1806.00046>
- SZÜK-CSILLIK 2021 I. SZÜK-CSILLIK, *The Message of Some Ancient Astronomical Symbols from the Oldest Neolithic Vinča civilization (Mostonga, Tărtăria, Turdaş and Parţa)*, "Romanian Astronomical Journal", 31/2 (2021), p. 115–132
- TALAMO ET AL. 2025 S. TALAMO , N. CASACCIA, M. P. RICHARDS et al., *Boomerang and bones: Refining the chronology of the Early Upper Paleolithic at Obłazowa Cave, Poland*. "PLoS One" 20/6 (2025): e0324911. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0324911>
- USTINOVA 2009 Y. USTINOVA, *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending Underground in the Search of Ultimate Truth*, New York, Oxford UP, 2009
- VALDE-NOWAK 2003 P. VALDE-NOWAK, A. NADACHOWSKI, T. MADEYSKA, *Obłazowa Cave: human activity, stratigraphy and palaeoenvironment*, Krakow: Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences. 2003
- VALDE-NOWAK 2009 P. VALDE- NOWAK, *Obłazowa and Hłomcza: Two Paleolithic sites in the North Carpathians province of Southern Poland*, in B. ADAMS, S. BLADES (Eds.), *Lithic Materials and Paleolithic Societies*, New York, Wiley-Blackwel, 2009, pp.196– 207
- VALDE-NOWAK, NADACHOWSKI-WOLSAN 1987 P. VALDE-NOWAK, A. NADACHOWSKI, M. WOLSAN, *Upper Palaeolithic boomerang made of a mammoth tusk in south Poland*. "Nature", 329/ 6138 1(987), pp. 436–8
- VON PETZINGER-NOWELL 2014 G. von PETZINGER, A. NOWELL, *A place in time: Situating Chauvet within the long chronologyof symbolic behavioral development*, "Journal of Human Evolution", 74 (2014), pp. 37-54, <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2014.02.022>
- WIBOWO 2021 A. WIBOWO, *Deciphering cave painting code and ancient celestial map in South East Asia paleolithic cultures dated to 40000 years old*, Preprints 2/1/2021, <https://doi.org/10.20944/preprints202101.0016.v1>