

PASSAGGI CTONI SULLE ROCCE CAMUNE? ALCUNE CONSIDERAZIONI SU BUSTI E INCOMPLETI

Francesco Ghilotti

ABSTRACT

This article presents some considerations (in terms of methodology and content) regarding the so-called "anthropomorphic busts" engraved on the camunian rocks. In particular, the analysis focuses on the "classical" interpretation given by Gaudenzio Ragazzi (1994), who saw in some busts a possible representation of a chthonic passage, shown by cutting the lower part of the body. On the basis of the important work of Claude Bérard, *Anodoi* (1974), the researcher suggested a comparison between the camunian busts and a well established greek iconographic model.

After highlighting the limitations and weaknesses of this interpretation, this article proposes to set the busts back into the articulated but opaque category of the incomplete anthropomorphic figures. Finally, while expecting future articles to more systematically examine single areas, the analysis aims at delineating and introducing the notion of incompleteness, that could be maybe extended from the (anthropomorphic and not anthropomorphic) figures to the scenes.

RIASSUNTO

In questo articolo si esprimono alcune considerazioni, metodologiche e di merito, sui cosiddetti "busti di antropomorfi", elemento figurativo presente in grande quantità sulle rocce camune. L'analisi si sofferma in particolare sull'interpretazione "classica" di Gaudenzio Ragazzi, che vide - in un articolo pubblicato vent'anni fa sul *NAB* - in determinati busti una possibile rappresentazione di passaggio ctonio, reso con troncamento della parte inferiore del corpo. Lo studioso, sulla scorta in particolare dell'importante saggio sulla ceramica attica di Claude Bérard, *Anodoi* (1974), suggeriva un confronto tra i busti camuni ed un modello iconografico ben consolidato in Grecia. Dopo aver messo in luce i limiti e le criticità di questa interpretazione, si proporrà una chiave di lettura alternativa che vede nei busti una variante all'interno dell'articolata quanto opaca categoria degli antropomorfi incompleti. L'analisi si propone infine di delineare ed introdurre, in vista di futuri articoli che approfondiranno più sistematicamente singole aree, il concetto stesso di incompletezza, che si crede possa essere esteso dalle figure (antropomorfe e non) alle scene.

In questa sede si vogliono esprimere alcune considerazioni su un suggestivo articolo pubblicato vent'anni fa sul *NAB*, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno dell'età del Ferro*, di Gaudenzio Ragazzi (RAGAZZI 1994). Le ragioni per cui si ritiene utile ritornare a tale lavoro sono molteplici, e di natura principalmente metodologica. Se l'articolo di Ragazzi, infatti, senza dubbio disciuse nuove prospettive nell'analisi di un particolare elemento figurativo presente sulle rocce camune, la rilevante, sebbene spesso tutt'altro che evidente, influenza che ebbe su ricerche e prospettive successive non è mai stata controblanciata da alcun tentativo di "testare" o approfondire le ipotesi che lì venivano, peraltro succintamente, espresse.

L'articolo in questione fornisce, attraverso un approccio comparativo, un'interpretazione elaborata e puntuale dei cosiddetti "busti di orante"¹ che si trovano incisi in grande quantità sulle rocce camune². Questi busti (o almeno alcuni

1 Termine evidentemente improprio, essendo questi busti a volte raffigurati con armi (cfr. FOSSATI 2011, p. 362), altre volte senza braccia.

2 In particolare, sembrano comparire nella fase IV2 e IV3.



Fig. 1a - R. 15 di Vite, Paspardo. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo in Ragazzi 1994, p. 242

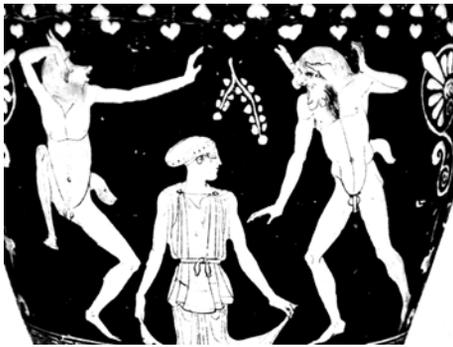


Fig. 1b - Skyphos del pittore di Pentefilea, da Vico Esquense, 460 a.C. ca. Da Bérard 1974, fig. 42

di essi)³, secondo lo studioso, che con un occhio osserva le incisioni, con l'altro la realtà greca, rappresenterebbero personaggi "congelati" nel momento della loro salita dalla terra (*anodos*), o del ritorno sotterraneo (*kathodos*). Per rendere questo movimento, ascensionale o discensionale, la parte inferiore del corpo sarebbe stata, secondo un espediente ben noto agli studiosi di iconografia antica, troncata.

Questa ipotesi, senz'altro interessante, costituisce la parte a mio parere più preziosa di tutto l'articolo, complessivamente dedicato a mettere in luce l'aspetto "ctonio" di alcune particolari manifestazioni iconografiche camune⁴, sulla base di alcuni paralleli col mondo greco ed etrusco, di alcuni studi "classici" di religione ed antropologia del mondo antico (da Kerenyi a Picard, da Ferri a Propp), ed in particolare dell'idea di fondo (ben radicata negli studi antropologici), che vuole la superficie della roccia «percepita come una pellicola esterna che separa fisicamente la realtà umana da quella infera e nello stesso tempo ne consente l'interazione, il trasferimento di energie tra i livelli del

cosmo arcaico giacenti su piani sovrapposti e intercomunicanti» (p. 235).

All'interno di questa "maglia concettuale", più o meno condivisibile, spicca a mio parere il breve capitolo sui passaggi ctoni⁵, per la capacità di affrontare in maniera concreta, sebbene a mo' di semplice accenno, un fenomeno fino a quel momento, da Anati in poi («un être surnaturel, divinité ou esprit, sans doute bénéfique et protecteur»⁶), trattato in maniera estremamente vaga. Occupandomi da tempo dell'immaginario dei passaggi ctoni nel mondo antico⁷ riconosco che leggere il taglio intenzionale di una figura umana all'altezza del bacino come raf-

3 Lo studioso articola le sue osservazioni intorno ai busti dell'età del Ferro «associati alle danze camune».

4 Come appunto la danza armata (rituali funebri), il labirinto (simbolo dell'entrata agli inferi), o la posa gestuale delle figure antropomorfe con braccia piegate ad angolo retto e mani rivolte verso il basso (in particolare ovviamente Ragazzi si sofferma sull'interessante scena della R.12 di Seradina I, con "grandimani" (e "gradipiedi") e fessura nella roccia).

5 RAGAZZI 1994, pp. 241-243 (*Il busto di antropomorfo e le scene di anodos e kathodos*).

6 ANATI 1962, p. 50. Considerazioni che Pace trova «non prive di audacia fantasticante» (PACE 1974, p. 70). In una pubblicazione di due anni successiva Anati è decisamente più cauto: «È molto difficile sapere quale precisamente fosse la loro natura, il loro ruolo e quale concetto rappresentassero» (ANATI 1964, p. 193). Come mette in luce lo stesso RAGAZZI 1994, p. 241 lo studioso passerà in seguito ad interpretare i busti come defunti.

7 Tesi di dottorato in corso. Alcune considerazioni riassuntive sono state espresse lo scorso dicembre nella relazione "Relats i camins de l'Inframón", all'interno del progetto *Seminaris a 4 bandes*, organizzato dal dipartimento di Filologia Greca e dall'IPOA (Institut del Pròxim Orient Antic) dell'Università di Barcellona.

figurazione di *anodos/kathodos* possa essere frutto di un'associazione di idee quasi spontanea in chiunque abbia familiarità con il fondamentale saggio, dedicato in particolare alla ceramica attica, di Claude Bérard del 1974, *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, spesso non a caso citato nell'articolo in questione.

Per esplicitare l'intuizione di Ragazzi, si affianca qui sotto ad una delle immagini di busto da lui interpretate come in *anodos* una delle immagini di *passages chthoniens* "tradizionali", analizzate da Bérard (Figg. 1a⁸ e 1b⁹).

Per quanto seducente possa essere la tentazione d'interpretare la prima immagine ricorrendo alla seconda sono credo necessarie alcune considerazioni, che tengano conto:

- a) delle significative differenze tra i due modelli iconografici;
- b) dell'eventuale connessione dei busti camuni con la più generale categoria degli incompleti.

Queste due linee di lettura, che costituiranno il corpo dei due capitoli principali dell'articolo, vengono precedute da brevi considerazioni metodologiche, nelle quali si mettono in luce alcuni dei tanti limiti insiti in questa ricerca.

CONSIDERAZIONI METODOLOGICHE

Allo stato attuale delle ricerche (e tanto più quando Ragazzi stese il suo articolo) non è possibile avere una visione d'insieme strutturata sui busti, né si può disporre, su larga scala, di quelle informazioni (associazioni, sotto-sovrapposizioni¹⁰, fasi, stile, contesto iconografico, orientamento etc...) che, fatte tra loro interagire, sono essenziali nella ricostruzione dell'evoluzione della figura sulle due linee dello spazio (le aree della Valle) e del tempo (in particolare, le fasi dell'età del Ferro) e in seconda analisi nell'elaborazione di ipotesi interpretative complessive. Troppo ampio è lo scarto esistente tra la quantità, enorme, dei busti noti e quella modesta dei busti studiati, pubblicati, catalogati.

Vent'anni fa Ragazzi non poteva che basare le sue osservazioni su alcuni singoli esempi paradigmatici estrapolati tuttavia da un "testo narrativo" estremamente più complesso. La scelta dello studioso di limitare le sue osservazioni all'insieme più ristretto di busti dell'età del Ferro associati a duelli, e quindi di isolare aprioristicamente un'associazione da altre, rimane a mio parere di dubbia validità metodologica.

Rispetto agli anni '90 si hanno ora a disposizione maggiori strumenti, che non consentono tuttavia uno sguardo esaustivo: in particolare i due cataloghi del Pià d'Ort e di Campanine di Cimbergo, pubblicati da Sansoni e Gavaldo rispettivamente nel 1995 e nel 2009 e i lavori in corso a Seradina II, ma tuttora inediti. Si tratta di sole tre aree, due sul versante occidentale (Pià d'Ort e Seradina), una su quello orientale¹¹, che costituiscono in certo senso una semplice campionatura dell'intera valle, probabilmente più affidabile per quanto riguarda il più uniforme lato levantino che non quello orografico sinistro, ben più variegato.

8 R. 15 di Vite, Paspardo, fine VI, inizio V sec., fase IV 3 nella maglia stilistico-cronologica di Fossati. Sulla figura, si veda anche FOSSATI 2011, pp. 362-363.

9 *Skyphos* del pittore di Penteseilea, da Vico Esquense, 460 a.C. ca. Boston, Museum of Fine Arts, 01.8032. Cfr. LIMC, II, 1, p. 113, n. 1158; BÉRARD 1974, pp. 110-115.

10 Sui concetti di associazione e sovrapposizione rimando all'articolo di ARCÀ 2011.

11 A cui si può aggiungere il ricco caso studio di Arcà sulla roccia del Dos Cüi (ARCÀ 2005).

Può essere utile accennare alla struttura di questi cataloghi, almeno per quanto riguarda la categoria degli antropomorfi, e ad un problema di compatibilità reciproca: in quello di Pià d'Ort e di Seradina II (quest'ultimo modellato sul primo proprio per rendere possibili eventuali confronti) la categoria "antropomorfi", esapartita, è suddivisa in "Armati", "Oranti", "Busti", "Incompleti", "Cavalieri", "Altri". Nel catalogo di Campanine, tuttavia, compare la sottocategoria "Semplici" e scompare quella "Incompleti", quest'ultima modifica vanificando o complicando la possibilità di alcuni confronti e letture sinottiche delle tre aree¹².

La questione dei nomi dati a categorie e sottocategorie, apparentemente marginale, è quanto mai centrale, o meglio fondamentale, proprio per il suo stare alla base della ricerca, il suo offrirsi ai lettori come qualcosa di oggettivo, che sta aldilà, o prima, dell'interpretazione. Le denominazioni dei cataloghi sono frutto di un necessario ed inevitabile quanto dissimulato processo interpretativo, e dettano le regole "sintattiche" attraverso le quali, consapevolmente o meno, il testo narrativo delle incisioni verrà poi letto (filtrato, elaborato, interpretato). Per questa ragione ancora si tornerà su questo aspetto, in particolare riguardo alla problematica busti/incompleti e alla stessa utilità di mantenere, per una così ampia combinazione di figure strutturalmente differente, il generico nome "Busti".

Un ultimo problema metodologico è legato alla riconoscibilità stessa del busto. Il busto di antropomorfo, se privo delle braccia e reso in maniera poco curata, è spesso scarsamente distinguibile (se non, ancora, a priori) da quei multiformi "grumi di colpi" che affollano le rocce della Valcamonica, o da altri elementi iconici, e si presta in modo particolare a non verificabili errori interpretativi, di cui è bene tener conto a livello introduttivo. Un caso emblematico è la figura posta tra i due duellanti della R. 6 di Foppe di Nadro, interpretata come busto, come premio o trofeo¹³ e da ultimo come tamburo¹⁴.

BUSTI E ANODOI

Una prima questione da affrontare è la possibile relazione tra i busti camuni e le scene di *anodos* greche. Ragazzi nel suo articolo non accenna mai ad un'influenza, diretta o mediata, del modello greco su quello camuno, ma questa ipotesi si affaccia facilmente alla mente del lettore. I busti camuni derivano da quelli greci? A mio parere la risposta non può che essere negativa: le differenze sono maggiori e più significative delle somiglianze. Ci si soffermerà in particolare su due aspetti: da una parte la frequente assenza, nei busti camuni, delle braccia, dall'altra il differente contesto iconografico nei quali sono inseriti.

Nel mondo camuno, una gran parte dei busti è raffigurata priva di braccia. Non si tratta di eccezioni o particolarità, ma di un modello diffuso e verosimilmente veicolante un determinato messaggio. Un busto senza braccia si allontana dalle raffigurazioni tradizionali di *anodos*, che prevedono un semplice taglio del corpo

12 Maggiormente elaborata ed implementata informaticamente con il software RAD è la scheda di figura utilizzata dalla Cooperativa Archeologica Le Orme dell'Uomo per la catalogazione, in particolare, della Rupe Magna di Grosio, della Roccia del Dos Cùii e della Roccia 1 di Naquane (cfr. ARCÀ, DAUDRY, FOSSATI, MORELLO, RAITERI 2014, pp. 36-41).

13 Secondo un modello diffuso nell'arte delle situle (cfr. ad es. la situla di Vace, Slovenia). Sul tema del premio si veda anche RAGAZZI 1994, pp. 239-241.

14 FOSSATI 2009a, p. 126. La stessa ambiguità interpretativa è presente con la figura ad "U" rovesciata sormontata da segmento verticale (ad es. la fig. 72 della R. 1A di Seradina II) spesso interpretata come busto perché inserita tra duelli, ma che potrebbe essere, per la stessa ragione, interpretata come premio.

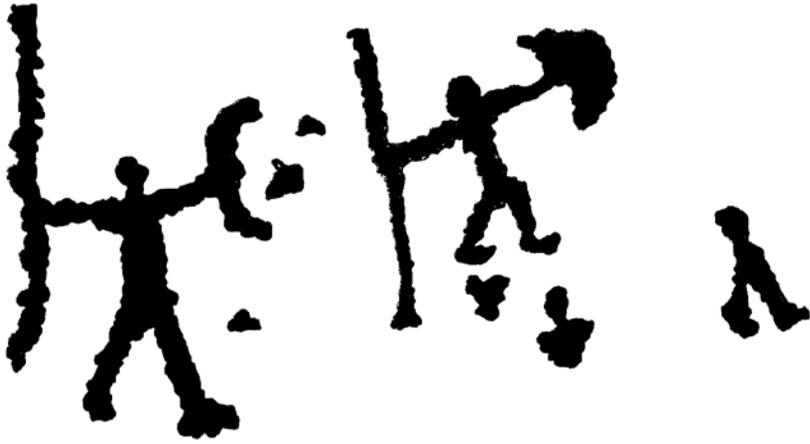


Fig. 2a – R. 5 A di Seradina II. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo di A. Marretta

umano senza alcuna modifica della parte rappresentata. Di per sé, un movimento ascensionale o discensionale non motiva la cancellazione degli arti superiori, a meno che non interagisca con altre credenze e meccanismi iconografici a noi ignoti.

Si potrebbe scomodare un'altra *imagerie* di passaggio ctonio documentata da Bérard (BÉRARD 1974), il *passage chthonien* che lui definiva "culturale", contrapposto a quelli mitologico e rituale (che prevedevano la raffigurazione di un personaggio, umano o divino, appunto "tagliato"¹⁵). In questa macrocategoria la divinità è chiamata (sempre attraverso la percussione – tecnica principale di comunicazione con la sotterraneità) a salire e prendere possesso della sua statua, raffigurata, in genere (cfr. ad es. la bella *Lekythos* della Classe d'Atene dei primi anni del V secolo in Bérard 1974, fig. 17¹⁶), proprio dalla sola testa o busto del dio¹⁷. Ma in questo caso, per rendere esplicito che si trattava di un elemento di culto, le dimensioni del busto sono ingigantite rispetto agli altri personaggi, mentre nel mondo camuno il busto, salvo rare eccezioni¹⁸, è proporzionato rispetto alle altre (eventuali) figure, e scarso rilievo è dato alla testa. L'assenza delle braccia sembra dunque rimanere inspiegabile partendo dalla semplice chiave di lettura del passaggio ctonio.

Altre discordanze col mondo greco appaiono evidenti dall'analisi del contesto figurativo. Si tratta di differenze in parte pacifiche, ovvie, date le evidenti

15 Nelle scene rituali, a cui pensava Ragazzi, gli evocatori sono normalmente satiri, e richiamano un iniziato, che imita la divinità ctonia, battendo mani o piedi per terra o usando altri strumenti (spesso grandi martelli). Nelle scene mitologiche la divinità stessa è richiamata dagli abissi da altre divinità liminari come Ermete (con caduceo rivolto verso il basso) o Ecate (con torce). Cfr. BÉRARD 1974, figg. 31, 32, 50, 63.

16 Lyon, Collection Henri Metzger. Cfr. BÉRARD 1974, pp. 64-66, 81.

17 «Le dieu est appelé à venir dans son sanctuaire, à s'incarner dans l'idole, à manifester son pouvoir et son énergie. [...] Dans l'imagerie, cette animation est exprimée [...] par l'amplification des proportions conduisant à l'exaltation de la tête. Le rituel évocatoire [...] déclenche la descente, ou plutôt, dans les cas des dieux chthoniens localisés à l'étage cosmique inférieur, la montée de l'influx divin dans les statues [...]», BÉRARD 1974, p. 81. A mettere in connessione le divinità dell'anodos e l'elemento culturale della testa, in particolare sotto forma di maschera per la sfera dionisiaco-eleusina e di erma per la sfera legata alla figura psicopompa di Ermete, esistono anche altri studi, a partire dal classico articolo, già citato, di Jean Marcadé (MARCADÉ 1952).

18 Un'interessante eccezione è costituita dal grande busto armato di spada e forse di fulmine di Campanine R. 61E, possibile rappresentazione, secondo l'interpretazione di SANSONI, GAVALDO 2009, pp. 277-279, del dio Taranis.

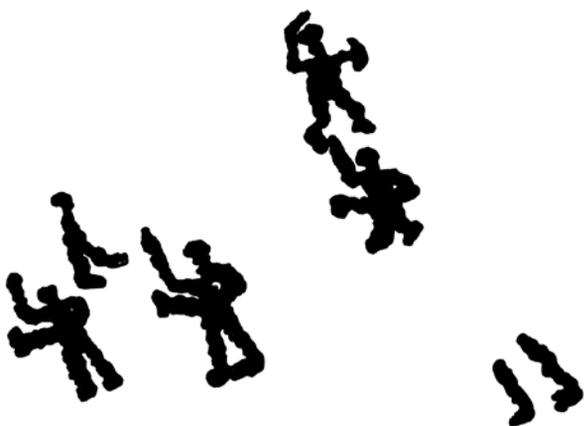


Fig. 2b – R. 1A di Seradina II. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo di A. Marretta

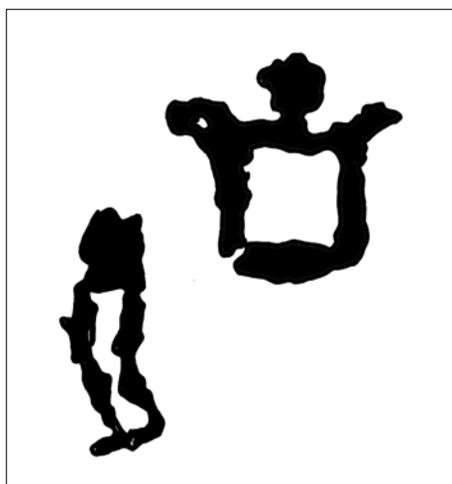


Fig. 2c – R. 28A di Seradina II. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo di A. Marretta

differenze, su diversi livelli, tra le due aree culturali, alla base di inevitabili e potenti reinterpretazioni, in parte tuttavia significative. In Grecia, come già osservava Jean Marcadé più di 60 anni fa in *Hermès doubles*, «presque toutes les anodoi [...] ont lieu en présence de dieux ou de génies divers parmi lesquels les satyres figurent le plus souvent [...]». Se in Grecia il contesto iconografico in cui fiorisce il tema dei passaggi ctoni è quello legato ai misteri (in particolare eleusini e dionisiaci), in Valcamonica è molto più eterogeneo, meno definito. Ragazzi si è focalizzato sui busti connessi con scene di duello (connessione già osservata tre anni prima dell'articolo di Ragazzi da Fossati¹⁹), interpretate (forzatamente?²⁰) come “danze armate”. Ma questa associazione, forse intrinsecamente debole data l'abbondanza di duelli durante tutta l'età del Ferro²¹, non è che una tra tante: i busti appaiono spesso²² (verosimilmente, ancora, in parte per la stessa ragione di forte presenza di armati²³) vicino a figure di armati che nulla hanno a che fare con la danza, spesso vicino ad altri incompleti (affronteremo questa questione in seguito), spesso isolati²⁴.

Il tema della danza armata e del salto richiama indirettamente l'iconografia greca, ma non è sempre applicabile alla realtà camuna: alcuni duelli in cui compare il busto sembrano essere semplicemente duelli²⁵. L'associazione con

19 FOSSATI 1991, p. 43: «Nell'Arte delle situle tra i contendenti è raffigurato spesso un elmo od un vaso come premio per il vincitore, in Valcamonica abbiamo invece una figura non identificabile, assimilabile ai busti d'orante di difficile interpretazione».

20 Dubbioso FOSSATI 2009a, p. 128.

21 A livello statistico, i cataloghi delle tre aree pubblicate mettono in luce che gli armati, esclusi i cavalieri, rappresentano più del 50% degli antropomorfi a Seradina II (56%) e Pià d'Ort (53%) e il 42% a Campanine (figure pre-protostoriche). Nel catalogo di Seradina II, dove si sono isolate le scene, si mette in luce come quasi il 40% degli armati sia in duello.

22 Seguono solo alcune osservazioni, suggestioni: manca ancora, come si è detto sopra, un'analisi dettagliata e sistematica delle associazioni che interessano i busti.

23 Riporto la definizione di “armato” fornita da ARCA 2005, p. 337: «Si intende per armato una figura antropomorfa raffigurata nell'atto o nella posizione di impugnare o di portare uno o più elementi di armamento, quali elmo, scudo, lancia, spada, pugnale, corazza, paraspalle e schinieri».

24 Ad esempio nelle RR. 22C e 54 di Seradina II, o 3A, 5C e 33 di Campanine.

25 Cfr. FOSSATI 2009a, p. 127: «[...] A volte, inoltre, i duellanti adottano tecniche di combattimento ben precise che

guerrieri non richiama, ancora, il modello “tradizionale” di evocazione ctonia: nel mondo greco, per trovare questa associazione dobbiamo ricorrere, più che a “sistemi iconografici” consolidati, a raffigurazioni di vicende mitologiche specifiche, come ad esempio il mito degli Sparti, nati armati dalla terra dai denti di drago sotterrati da Cadmo²⁶ (movimento ascensionale) o quello di Anfiarao, salvificamente precipitato da Zeus nell’Oltretomba durante la sconfitta davanti a Tebe (movimento discensionale). Una bella raffigurazione della catabasi dell’eroe argivo, che effettivamente in parte ricorda alcune immagini camune, è sul famoso cratere attico a volute del Pittore di Bologna 279, della metà del V secolo, trovato nella non lontana Spina etrusca e conservato al Museo Archeologico Nazionale di Ferrara²⁷. Il busto isolato, infine, non trova riscontri significativi nell’iconografia greca dei passaggi ctoni.

Da quanto si è fatto notare, emerge la difficoltà di legare direttamente i busti camuni alle scene di *anodoi* greche: i Camuni non sembrano essersi ispirati alla Grecia nell’elaborazione dell’iconografia del busto di antropomorfo. La diffusa mancanza delle braccia, inoltre, rende si crede inadeguata la stessa interpretazione generale fornita da Ragazzi come rappresentazione di passaggio ctonio.

Ciò che pare non funzionare per i busti *tout court* potrebbe ovviamente teoricamente funzionare per un sottoinsieme adeguatamente limitato, composto da figure selezionate in base a determinate caratteristiche: ad esempio busti con braccia associati a contesti avvicinati alla danza, ma la correttezza formale sarebbe in questo caso il frutto di un evidente circolo vizioso.

L’assenza delle braccia, inspiegabile secondo la lettura di Ragazzi, suggerisce un’altra strada nell’interpretazione dei busti.

BUSTI E INCOMPLETI

Si crede che la strada interpretativa principale da seguire non passi per l’Etruria e per la Grecia ma per le stesse rocce camune: si crede che i busti non siano altro che una variante delle figure antropomorfe incomplete, a loro volta la parte numericamente principale del macrogruppo delle figure incomplete²⁸, fenomeno presente in altri siti petroglifici alpini²⁹. Di questa categoria tanto opaca, ma già notata da Emanuele Süss, agli albori della storia delle ricerche sull’arte rupestre camuna (SÜSS 1958, tav. 37), si è occupata recentemente Francesca Morello (MORELLO 2009; 2010), giustamente insistendo sull’intenzionalità dell’incompletezza, frutto, tendenzialmente³⁰, di una precisa scelta istoriativa o simbolica e non di casualità o ripensamento. La maggior parte³¹ delle figure incomplete sono, come

sembrano far escludere movenze relative alla danza».

26 Come si sa, i guerrieri iniziarono immediatamente a combattere tra di loro, fino a che ne rimasero soltanto cinque.

27 Cfr. MORENO 1987.

28 Riprendo la definizione di MORELLO 2010, p. 88: «Attraverso la denominazione ‘Figura Incompleta’ si intende definire un’incisione rupestre non completata nella sua forma tipica durante la fase di realizzazione, che per morfologia, stile e tecnica generali è catalogabile entro una specifica categoria tipologica».

29 Oltre ovviamente alla Rupe Magna di Grosio (PACE 1974, MORELLO 2010), si pensa ad esempio alla parete CHN003 di Montjovet-Chenal (AO), cronologicamente distante dalle figure qui prese in esame, pubblicata da ARCA, DAUDRY, FOSSATI, MORELLO, RAITERI nel 2014, in cui sono presenti una grande quantità di figure incomplete: 52, il 17,33% delle figure totali (cfr. p. 37, nota 25).

30 Ovviamente, non si può escludere che alcune figure siano incomplete non per una scelta ma per motivi contingenti o di ripensamento: cfr. ARCA 2005, p. 337.

31 Impossibile, al momento, una stima di carattere quantitativo; «nell’ordine delle migliaia» fu il grado di approssimazione usato da Fossati in un articolo recente (FOSSATI 2007, p. 26).



Fig. 3 – R. 81 di Campanine. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo in Sansoni, Gavaldo 2007, p. 91.

si è detto, di antropomorfi, mancanti di volta in volta di una o più parti del corpo, praticamente secondo ogni possibile variante³².

Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile a mio parere trovare dei criteri validi per distinguere un busto (busto, busto-testa, busto-testa-braccia, braccia-testa) da qualsiasi altra combinazione di incompleto (busto-gambe-testa, busto-gambe, busto-gambe-braccia, gambe-braccia-testa, gambe). Per questa ragione si ritiene di scarsa utilità la disposizione paratattica tra le sottocategorie "Busti" e "Incompleti" nei cataloghi di Pià d'Ort e di Seradina II³³ e, a maggior ragione, la cancellazione della sottocategoria "Incompleti" dal catalogo di Cimbergo. In entrambe le scelte

si dà ai busti una "autonomia ontologica" in realtà tutta da dimostrare, postulando che questi siano qualcosa d'altro rispetto agli incompleti. Questa scelta è verosimilmente basata proprio sull'ipotesi interpretativa proposta da Ragazzi.

Un'ipotesi interpretativa che ha influenzato notevolmente gli studi più recenti, ed è stata "recuperata", ad esempio, da Morello (MORELLO 2010) e Fossati (che sempre tuttavia parla dei "Busti" come di "Incompleti")³⁴: particolarmente interessante un articolo dello studioso (FOSSATI 2011, p. 362) in cui, a proposito delle figure antropomorfe incomplete associate con scene di duello, si domanda:

Qual è il significato di queste figure? Si tratta di divinità ctonie che compaiono di fronte ai duellanti, come è stato già suggerito grazie ai confronti con figure simili dipinte sulla ceramica attica? Sono cioè rappresentazioni di spiriti che compaiono di fronte ai guerrieri emergendo dal suolo, il luogo dove essi vivono? Oppure si tratta di apparizioni degli antenati di uno dei duellanti che emergono per assistere all'agone?

Queste figure sono sempre interpretate come emergenti dal suolo («divinità ctonie [...]», «emergendo dal suolo [...]», «che emergono [...]»). Sebbene le osservazioni siano prudentemente e onestamente cadenzate da punti interrogativi, all'interpretazione di Ragazzi³⁵ non ne vengono opposte altre realmente alternative. Questa immagine viene rafforzata da un'altra osservazione, appena successiva, che ancora rimarca l'assenza della parte inferiore del corpo negli incompleti:

È interessante notare che a volte compaiono anche figure incomplete di animali: teste di cervi o cavalli, ornitomorfi e capridi senza zampe. Difficile dire se il significato di questi animali incompleti vada assimilato a quello degli antropomorfi incompleti.

32 Cfr. MORELLO 2009 e 2010, pp. 50-53.

33 Allo stesso modo, mi pare di scarsa utilità la singolare disposizione paratattica, all'interno della sottocategoria delle "Altre figure antropomorfe" sulla Rupe Magna di Grosio in TOGNONI, MARCHI 1995, degli "Incompleti" (78 figg.), dei "Privi di braccia" (77 figg.) e dei "Privi di gambe" (20 figg.).

34 Più scettico, invece, ARCA 2005, p. 337.

35 A cui esplicitamente si fa riferimento (in una nota a piè di pagina qui non riportata).



Fig. 4a – R. 4 di Carpene. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo in Sansoni 1987, p. 71, fig. 64



Fig. 4b – Fossum, Bohuslän. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo in Sansoni 1987, p. 71, fig. 65

Osservazioni simili anche nella sezione di Emanuela Tognoni ed Elena Marchi nella raccolta *Rupe Magna*: «In questo caso [quando i busti sono associati ai duellanti] potrebbero essere raffigurazioni di divinità protettrici dei combattenti, paragonabili alle divinità ctonie raffigurate nei dipinti vascolari greci ed etruschi»³⁶.

Ad essere sempre suggerita è l'idea che un antropomorfo, se mancante della parte inferiore del corpo, è rappresentato come emergente dalla terra, ed è dunque separabile dagli altri antropomorfi la cui incompletezza è invece inspiegabile. In realtà analizzando le associazioni di incisioni emerge un panorama molto più sfumato e complesso. Innanzitutto, apparentemente associate alle scene di duello appaiono anche altri tipi di incompleti, come osserva lo stesso Fossati (FOSSATI 2009a, p. 128): «spesso figure incomplete sono associate ai duellanti: si tratta dei cosiddetti “busti d'orante” [...]. Altre volte si trovano personaggi senza braccia o altre parti del corpo». È l'incompletezza dunque, qualunque cosa significasse, ad essere (eventualmente) associata ai duelli e agli armati.

La stessa impressione si ricava da altre aree incise. Ad esempio, la parte sud orientale della R. 1A di Seradina II dove, all'interno di un'area dominata da duelli e armati, compaiono 4 busti e 2 incompleti (gambe-busto-testa, gambe)³⁷. Similmente, sulla R. 16C di Campanine stanno 11 busti e 6 incompleti, ed in alcuni casi armati, busti ed incompleti sono tra loro in prossimità, e una situazione simile, ancora, si trova sulla R. 20B di Campanine. L'impressione è che i busti e gli altri tipi di incompleti siano spesso tra loro funzionalmente intercambiabili, e questo perché, si crede, facevano parte di una stessa “famiglia”, e veicolavano un determinato messaggio attraverso la loro condivisa incompletezza.

Questa impressione è rafforzata dalla frequente associazione, o quantomeno prossimità, tra busti e incompleti. Si è già accennato alla R. 1A di Seradina II (ol-

36 TOGNONI, MARCHI 1995, p. 61.

37 Busti: figg. 202, 216, 231, 255; incompleti: figg. 184, 187.



Fig. 5a – R. 1A da Seradina II. Elaborazione grafica dell'autore da rilievo di A. Marretta

tre ai casi citati si possono osservare anche le figg. 34 e 46, accomunate da una picchiettatura simile) e 16C di Campanine, ma altrettanto significativa è, sempre da Seradina II, la R. 5 (Fig. 2a) in cui, vicino ad una scena simile a quella riportata da Ragazzi (Fig. 1a), due armati (in posizione “da parata”) e un busto, è raffigurato un incompleto busto-gambe-piedi³⁸. A cosa associare dunque il busto, agli armati o all'incompleto? Al riguardo, è interessante notare lo stesso abbinamento sulla non lontana R. 16³⁹ e sulla R. 28A, dove troviamo (Fig. 2c), distanti da altre figure e molto vicini tra di loro, un incompleto “inferiore” (piedi-gambe-parte inferiore del busto) ed un busto o “incompleto superiore” (busto-parte superiore delle braccia-collo-testa)⁴⁰.

Anche il catalogo di Pià d'Ort è in questo senso interessante: su 41 rocce totali, sono stati rilevati 63 busti e 116 incompleti. Di queste rocce, quelle che contengono busti o incompleti sono 17, solo busti o solo incompleti 6⁴¹, sia busti che incompleti 11. Dunque, il 65% delle 17 rocce che contengono gli uni o gli altri contiene entrambi: busti e incompleti, pur con tutti i limiti di una lettura necessariamente approssimativa come questa, tendono a stare vicini.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Alcune considerazioni conclusive: i busti camuni non sembrano ispirarsi alle scene di *anodos* greche. La lettura dei busti come semplice raffigurazione di passaggio ctonio, per come è stata formulata, risulta per il momento inadeguata non riuscendo a motivare l'assenza delle braccia. Mettendo in discussione questa lettura, cade l'unica ragione per considerare i busti qualcosa di differente dagli incompleti. I busti dovrebbero essere considerati, almeno fino a “prova contraria”, a tutti gli effetti come degli incompleti. La stessa denominazione di “busti” (a maggior ragione ovviamente quella di “busti d'orante”), mantenuta in questo articolo per ragioni di semplificazione espositiva, è di dubbia

38 Corrispondenti alle figg. 1, 6, 8, 11. Cfr. anche Campanine R. 20B.

39 Figg. 7 e 8 sul catalogo.

40 Corrispondenti alle figg. 21, 22.

41 3 con busti ma non incompleti (RR. 18, 37, 38), 3 con incompleti ma non busti (RR. 2, 3, 26).

validità, e dovrebbe essere meglio definita (il busto ha o non ha le braccia? È legittimo definire “busto” una figura che *non ha* il busto?)⁴². Sarebbe si crede utile riprendere, in fase di catalogazione, e articolare maggiormente le proposte di Andrea Arcà e soprattutto di Francesca Morello (basate su un’intuizione di Pace)⁴³ di definire le varie tipologie di Incompleti⁴⁴. Attraverso queste tipologie sarebbe agevole creare e testare teorie interpretative, come quella, che rimane preziosa, di Ragazzi. Il processo interpretativo non può che avvenire dopo la raccolta e l’analisi di un consistente quantitativo di incompleti e del loro contesto.

Per questa ragione, questo articolo non può che fermarsi alla parte *destruens*, senza proporre teorie alternative.

Inserire i busti all’interno della categoria degli incompleti non ci fa avvicinare di un passo alla loro interpretazione, ma indica, si crede, una possibile strada da seguire. Il focalizzarsi su un’interpretazione (troncamento inferiore a causa di emersione dal basso) rischia di alterare la fase stessa di documentazione e di precludere la strada ad altre possibili letture.

Prendendo a prestito dalla semiotica alcuni termini e concetti, si potrebbe dire che l’incompletezza è un aspetto per noi opaco, come può esserlo il rovesciamento delle figure⁴⁵, del significante all’interno di una funzione segnica differente dalla nostra. Al significante corrispondeva un significato (e un referente) proprio perché codici e regole di correlazioni, perse nello srotolarsi del tempo, permettevano l’associazione del sistema veicolante e del sistema veicolato. Invece di considerare sempre le figure incise come segni iconici di un contenuto necessariamente e oggettivamente “simile”, sarebbe interessante spostare l’attenzione proprio su quei codici e quelle regole di correlazione e solo dopo e attraverso di queste tentare di ricostruire il “significato” delle incisioni.

Cosa si voleva trasmettere attraverso la mutilazione, o abbreviazione, di una figura? In Grecia, e altrove, il troncamento di una figura in determinate condizioni poteva veicolare l’idea di passaggio ctonio, ma in altri contesti culturali, dove vigevano altre funzioni segniche, mutilazioni relativamente simili potevano avere significati differenti. Paradigmatico sul rapporto “simbolico/iconico”,



Fig. 5b – R. 1A da Seradina II. Elaborazione grafica dell’autore da rilievo di A. Marretta

42 Questa la definizione di Fossati dei c.d. “busti d’orante”: «antropomorfi di cui è stato inciso solo il busto con testa e collo, talvolta solo la testa, in altri casi la testa con collo e linea delle spalle» (FOSSATI 2009a, p. 128).

43 PACE 1974 propose la suddivisione ‘debrachiati’ e ‘non debrachiati’.

44 Cfr. ARCA 2005, p. 333 («solo busto e braccia, solo linea delle spalle, solo busto e gambe»). MORELLO 2010, pp. 90-93, individua, sulla Rupe Magna di Grosio, 8 tipologie di Incompleti per l’età del Bronzo e 4 per l’età del Ferro. Vale la pena riportarle: 1 Testa-Busto, 2 Testa-Collo-Linea spalla, 3 Testa-Busto-Arti superiori, 4 Arti Inferiori, 5 Testa-Busto-Arti inferiori, 6 Busto-Arti inferiori, 7 Busto-Arti inferiori-Sesso, 8 Solo lato sinistro (età del Bronzo); 1 Testa-Busto, 2 Testa-Collo-Arti superiori, 3 Testa-Collo-Arti superiori armato di spada, 4 Testa-Busto-Arti inferiori /età del Ferro). Sul concetto di “tipologia specifica” si veda ARCA, DAUDRY, FOSSATI, MORELLO, RAITERI 2014, p. 37, nota 24.

45 Cfr. FOSSATI 2009b.

ad esempio, l'Egitto: lì, il potere performativo delle immagini e dei geroglifici, la strettissima associazione magica tra segno e referente, faceva sì che ciò che era considerato negativo o pericoloso, potenziale perturbatore dell'ordine cosmico (come le raffigurazioni di Seth ed in particolare di Apophis, o di figure a lui riconducibili) era spesso raffigurato con una interruzione, spezzato a metà, variante di altri espedienti per limitarne la pericolosità, come raffigurarlo con dimensioni minori o ferito. La conoscenza di questo meccanismo, di questo codice, permette di interpretare correttamente alcuni aspetti di certe immagini, ma non risulta sempre valida. Altre raffigurazioni rispondono a criteri meno simbolici e più iconici: i nemici morti erano raffigurati spesso senza mani e senza fallo non (solo) per quanto si è detto, ma perché venivano realmente mutilati di quelle parti del corpo, affinché (e questo riguarda un'interessante parte delle loro concezioni relative alla riproduzione e alla sessualità e (quindi) alla metafisica) fosse per loro impossibile, attraverso la masturbazione, autoprocrearsi.

Promettenti, come per molti altri aspetti iconografici e temi figurativi⁴⁶, i confronti con la toreutica e la decorazione bronzea della cerchia hallsattiana orientale e golasecchiana. Si pensa in particolare alla cista XIII da Kleinklein in cui, all'interno di un programma iconografico molto complesso e riconducibile alla sfera sacrale, compaiono figure con braccia alzate il cui corpo è ridotto a solo busto, forse fasciato⁴⁷. Altrettanto interessante è, sempre da Kleinklein, «l'artificio stilistico nella rappresentazione dei cavalieri», rappresentati con il solo busto ed un piede, il resto del corpo nascosto dal corpo dell'animale. Artificio utilizzato anche nella situla A da Sesto Calende⁴⁸.

Cosa sta dunque alla base della scelta di raffigurare alcune figure umane in maniera incompleta⁴⁹? In base a cosa viene stabilita la diversa "combinazione" di incompletezza? Gli incompleti vanno considerati, per ritornare alla semiotica, come segni primariamente simbolici o primariamente iconici? Ossia: postulata l'intenzionalità dell'incompletezza, questa è frutto di una scelta simbolica e "convenzionale", ipoteticamente legata a determinate credenze (ad esempio, un modo per distinguere figure ontologicamente diverse dalle altre, come spiriti, antenati, "apparizioni")⁵⁰? Oppure è il tentativo di riprodurre visivamente una determinata condizione (qui si inserisce la lettura di Ragazzi e quella di Pace, che vide negli incompleti corpi smembrati durante sacrifici)⁵¹?

In assenza di un *corpus* consistente tentare di rispondere a questa domanda è impossibile: le figure che sembrano essere più significative (senza necessariamente esserlo) suggeriscono direzioni di volta in volta diverse. Riporto due casi interessanti, osservati da Sansoni. Da una parte il busto della R. 81 di Campanine, che con la mano aperta sfiora la mano che un armato sembra tendergli (Fig. 3). Figura che si presta ad una lettura simbolica («[...] un nume tutelare o un es-

46 Cfr. Ad esempio FOSSATI 1991, pp. 42-43 (rapporti tra la fase IV3 e i manufatti dell'area golasecchiana e l'arte delle situle).

47 Cfr. TARPINI 2003, p. 193 e 201, fig. 3.2. Lo studioso riporta alcune interpretazioni date a questi busti: idoli, oranti, infanti fasciati, matrone (p. 198, nota 52).

48 Cfr. TARPINI 2003, p. 194. Le situle di Sesto Calende sono avvicinate dallo stesso studioso (p. 196), attraverso la "mediazione" delle situle di Trezzo e Baserga, alla tradizione camuna dell'età del Ferro.

49 Un breve *status quaestionis* sulle possibili interpretazioni in MORELLO 2010, p. 95.

50 Cfr. FOSSATI 2009b, p. 39; COIMBRA 2013, p. 53.

51 PACE 1974, pp. 71-72 («strazio e smembramento delle vittime in orgiastici riti sacrificali»).

sere sovramondano»⁵², come il busto sulla R. 27 di Foppe di Nadro, che sembra fluttuare sopra un cavallo⁵³. Dall'altra (Fig. 4a), debrachiati vicino a personaggi con armi levate (R. 4 di Carpena), che sembrano realisticamente suggerire scene di esecuzione (l'assenza delle braccia riprodurrebbe la condizione della vittima con le mani legate), con possibili paralleli, su base tipologica, con l'arte rupestre scandinava (Fig. 4b)⁵⁴.

O forse la possibile contrapposizione simbolico/iconico (che non fu presa in considerazione da Francesca Morello)⁵⁵ non coglie il cuore del problema, essendo l'incompletezza la conseguenza, cercata o secondaria, dell'utilizzo di una tecnica mista e parzialmente effimera (non si può ad esempio escludere che le parti mancanti fossero dipinte; la non rarissima combinazione di tecnica incisoria e tecnica graffita⁵⁶ potrebbe in certo senso rappresentare un'analogia)⁵⁷? E in questo caso, ancora, quale logica alla base della diversificazione?

E infine: la "logica dell'incompletezza" è limitata alle sole figure⁵⁸ o può aver interessato anche le scene? Ossia: alcune volte combinazioni di figure sono riconoscibili come scene che appaiono tuttavia prive di un elemento fondamentale secondo il canone iconografico tradizionale. Si pensi ad esempio alla nota combinazione cervo ferito e cane: si tratta certamente di una scena di caccia, priva tuttavia di un elemento essenziale come il cacciatore. Si tratta di una variazione per difetto dell'iconografia tradizionale, dove un elemento portante viene in certo senso sottinteso o traslato in un suo surrogato (il cane, la lancia).

Qualcosa di più sottile e meno esplicito avviene forse in numerosissime figure di armati, rappresentati, come già osservava Sansoni⁵⁹, isolati ma in posizione di duello, ripetendo tutte le convenzioni iconografiche che si trovano in questa tipologia di scena. Con, ad esempio⁶⁰, giro del braccio e spada levata⁶¹, ci si aspetterebbe di trovare di fronte a loro una figura speculare che invece non c'è. Gli esempi possibili qui sono veramente numerosi. La stessa R. 1A di Seradina II, nella stessa porzione sud orientale a cui si è accennato per la ricchezza di busti e incompleti, è densissima di duelli e armati singoli che ne ripetono la raffigurazione (Figg. 5a-5b)⁶². Questa figura è un semplice armato o presuppone l'idea

52 «Un armato, di ottima fattura con l'unica incongruenza della gamba destra stranamente distorta, che protende il braccio verso il busto. L'armato (stile IVD) impugna una spada, ha il fodero lungo il fianco e mostra l'evidenza dei muscoli sia delle gambe che delle braccia. Elemento raro, se non unico, nell'arte rupestre camuna per un antropomorfo del Ferro è l'evidenza della mano protesa in avanti verso un busto, della medesima fattura, con la testa perfettamente rotonda e con l'evidenza dei muscoli delle braccia, anch'esso con la mano aperta. Le due figure sembrano volersi toccare ed è plausibile vedere nel busto una sorta di nume tutelare o un essere sovramondano a cui il guerriero si rivolge.» (SANSONI, GAVALDO 2009, pp. 91-92).

53 COIMBRA 2013, p. 53: «representation of a deceased person, guided by the horse to the afterlife». L'immagine è riportata a p. 56, fig. 3.

54 Cfr. SANSONI 1987, p. 71.

55 La studiosa, ad esempio, avvicina la teoria anatiana a quella di Ragazzi: «l'incompletezza delle figure sarebbe un espediente tecnico e rituale per trasmettere un particolare messaggio di tipo ideologico [...]» (MORELLO 2010, p. 95).

56 Ad esempio in due figure della poco nota R. 23 di Seradina III.

57 Anche Arcà, nel suo studio sulla roccia Dos Cüi, connette l'incompletezza di alcune figure a possibili aspetti tecnici di esecuzione ed accenna ad una figura antropomorfa «non terminata (D1), pretracciata a martellina finissima» (ARCA 2005, p. 337).

58 Antropomorfi e, in maniera quantitativamente minore, zoomorfi e manufatti.

59 SANSONI, GAVALDO 1995, p. 123: «Singolare è inoltre la presenza di duellanti senza traccia di avversario né di altre figure, ad esempio nella R. 39 e 36».

60 Ci sono altre tipologie di combinazioni, sulle quali non ci si può tuttavia soffermare in questa sede.

61 Cfr. FOSSATI 1991, pp. 12-13.

62 Le due figure riportate sono le figg. 211-212 (duello) e 213 (singolo). Altri "duellanti singoli" nella stessa area sono: figg. 175, 176, 180, 183, 185, 186, 259, 261, 267, 281, 282, 296.

del duello? Si tratta di una figura, di una “scena incompleta” (manca il secondo duellante) o di una “scena sintetizzata” (i due duellanti sono riassunti, simbolizzati dal singolo armato)?

Se è dunque a mio parere pacifico connettere (gerarchicamente) i busti agli antropomorfi incompleti, e gli antropomorfi incompleti alle figure incomplete⁶³, è possibile espandere il meccanismo stesso dell’incompletezza alle scene? Una stessa logica soggiace alla raffigurazione di un antropomorfo senza gambe, di un antropomorfo senza braccia, di una capanna senza falde, di un “duellante” senza avversario, di una caccia senza cacciatore?

Un lungo elenco di domande a chiusura dell’articolo, che null’altro pretende d’essere se non un insieme di considerazioni sull’articolo di Ragazzi e soprattutto una breve e non esaustiva introduzione all’aspetto, che ha interessato solo marginalmente la storia delle ricerche sull’arte rupestre camuna, dell’incompletezza (di figure e scene). Un’introduzione in vista di future relazioni che di volta in volta approfondiranno, in maniera più sistematica, specifiche aree o sotto-aree, con particolare riguardo alla cronologia e alle associazioni, e che utilizzeranno come strumento di raccolta e analisi dei dati una griglia tipologica simile a quella elaborata da Francesca Morello per la Rupe Magna di Grosio⁶⁴.

63 Come notava MORELLO 2010, p. 88, in Valcamonica, a differenza che sulla Rupe Magna di Grosio, l’incompletezza è distribuita su numerose categorie (Antropomorfi, Zoomorfi, Manufatti e Figure Simboliche). La presenza di animali incompleti spinge ARCA 2005, p. 337 a limitare la teoria di Ragazzi («[...] alcune figure di bovidi incompleti, per le quali è difficile ipotizzare riferimenti a mondi ultraterreni»).

64 MORELLO 2010, pp. 90-93, vedi *supra*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANATI E.
1962, *La grande roche de Naquane*, Paris, Masson.
1964, *Civiltà preistorica della Valcamonica*, Milano, Il saggiatore.
- ARCÀ A.
2005, *Archeologia rupestre in Valcamonica: Dos Ciii, un caso di studio*, in «Rivista di Scienze Preistoriche» 55, pp. 323-384.
2011, *Sovrapposizioni e associazioni nello studio e negli studi di arte rupestre della Valcamonica e dell'arco alpino*, in «NAB» 19, pp. 101-116.
- ARCÀ A., DAUDRY D., FOSSATI A., MORELLO F., RAITERI L.
2014, *Il riparo inciso di Montjovet-Chenal (AO), seimila anni e più di iconica rupestre*, in DE MARINIS R.C. (ed.), *Le manifestazioni del sacro e l'età del Rame nella regione alpina e nella Pianura Padana. Studi in memoria di Angelo Rampinelli Rota*, Atti del Convegno "Le manifestazioni del sacro e l'età del Rame nella regione alpina e nella pianura padana" (Brescia, Palazzo Broletto, 23-24 maggio 2014), Brescia, Euroteam Edizioni, pp. 27-66.
- BÉRARD C.
1974, *Anodoi: essais sur l'imagerie des passages chthoniens*, Rome, Institut Suisse de Rome.
- COIMBRA F.
2013, *Possible funerary scenes in Rock Art: some cases studies from Greece, Italy and Portugal*, in ANATI E. (ed.), *XXV Valcamonica Symposium*, Capo di Ponte, Ed. del Centro, pp. 51-57.
- FOSSATI A. E.
1991, *L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, in LA GUARDIA R. (ed.), 1991, *Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna*, Milano, Edizioni ET, pp. 11-72.
2007, *L'arterupestre Paspardo, una panoramica tematica e cronologica*, in FOSSATI A. E. (ed.), 2007, *La Castagna della Vallecamonica. Paspardo, arte rupestre e castanicoltura*, Atti del Convegno interdisciplinare, Paspardo 6-7-8 ottobre 2006, Paspardo, Comune, pp. 17-33.
2009a, *Strumenti musicali e scene di danza nell'arte rupestre della Valcamonica e della Valtellina*, in ARCÀ A. (ed.), 2009, *La spada sulla roccia*, Torino, GMC, pp. 121-129.
2009b, *Sottosopra: un contributo allo studio delle figure capovolte 'nell'arte rupestre della Rupe Magna in Valtellina*, in «Notiziario Istituto Archeologico Valtellinese» 9, pp. 37-49.
2011, *Possiamo riconoscere l'autore delle incisioni rupestri della Valcamonica? Il Maestro di Paspardo ed altri "artisti" tra VI e V sec. a.C.*, in «NAB» 19, pp. 357-373.
- MARCADÉ J.
1952, *Hermès doubles*, in «Bulletin de correspondance hellénique» 76, pp. 596-624.
- MORELLO F.
2009, *Le figure incomplete nello stile IV di Valcamonica (Età del Ferro): studio preliminare*, in «Bulletin d'Etudes Préhistoriques et Archeologiques Alpines» 20, pp. 217-233.
2010, *Le figure antropomorfe incomplete sulla Rupe Magna di Grosio (Valtellina): analisi del fenomeno*, in «Istituto Archeologico Valtellinese» 8, pp. 87-105.
- MORENO P.
1987, *Pittura greca, da Polignoto ad Apelle*, Milano, Mondadori.
- PACE D.
1974, *Figure umane incomplete nella Rupe Magna di Grosio*, in «Sviluppo dell'investigazione archeologica nel sistema petroglifico di Grosio - Tellina Opuscolo» 3, pp. 67-68.
- RAGAZZI G.
1994, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno dell'età del Ferro*, in «NAB» 2, pp. 235-247.
- SANSONI U.
1987, *L'arte rupestre di Sellero*, Capo di Ponte, Ed. del Centro.
SANSONI U., GAVALDO S.
1995, *L'arte rupestre del Pià d'Ort: la vicenda di un santuario preistorico alpino*, Capo di Ponte, Ed. del Centro.
SANSONI U., GAVALDO S. (eds.)
2009, *Lucus Rupestris. Sei millenni d'arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, Capo di Ponte, Ed. del Centro.
SANSONI U., GAVALDO S., GASTALDI C.
1999, *Simboli sulla roccia. L'arte rupestre della Valtellina Centrale dalle armi del Bronzo ai segni cristiani*, Capo di Ponte, Ed. del Centro.
- SÜSS E.
1958, *Le incisioni rupestri della Valcamonica*, Milano, Edizioni del Milione.
- TARPINI R.
2003, *Kleinklein e Sesto Calende nel quadro della diffusione dell'arte delle situle*, in VITALI D. (ed.), *L'immagine tra mondo celtico e mondo etrusco-italico. Aspetti della cultura figurativa nell'antichità*, Bologna, Gedit Edizioni, pp. 187-204.
- TOGNONI E., MARCHI E.
1995, *Altre figure antropomorfe*, in AA.VV. (eds.), *Rupe Magna. La roccia incisa più grande delle Alpi, Sondrio, Consorzio per il Parco delle Incisioni Rupestri di Grosio*, pp. 61-65.

