

### *Capitolo 3*

## **L'ARCHEOLOGIA, FONTE DELLA STORIA**

Come si procede con lo studio di un reperto archeologico e tramite quale processo l'archeologia si trasforma in storia? Forse, più che ogni impostazione teorica, la realtà dell'esperienza personale può dare qualche concreta illustrazione. Vedendo le figure rupestri ci si chiese chi ne fossero gli autori, dove avessero abitato e come avessero vissuto. Fin dall'inizio delle ricerche cercammo i loro insediamenti e la loro cultura materiale. Dalle figure rupestri di armi ed utensili si cercò di stabilire a quale epoca si riferissero, e ben presto ci rendemmo conto che, contrariamente all'opinione allora diffusa, non tutte le incisioni erano dello stesso periodo. Dal contesto ambientale cercammo di comprendere perché esse fossero proprio in quel posto e non altrove. Ci chiedemmo perché erano state fatte quelle figure sulla roccia. Sono tutte domande che continuiamo a chiederci perché le risposte, dopo tanti anni di studio, non sono ancora complete.

Per tentare di leggere l'immensa documentazione che ci trovavamo davanti, in un primo tempo utilizzammo complessi formulari, schede a perforazioni multiple e metodi meccanografici di vari tipi. Erano sistemi d'avanguardia che l'archeologia stava appena scoprendo a quell'epoca. Poi, ci accorgemmo che tutti questi ordigni richiedevano un dispendio sproporzionato di energie e di fondi. Sono utili per la sistemazione e il reperimento di dati, per preparare indici e cataloghi, per la statistica, soprattutto quando il ricercatore non è sufficientemente padrone della materia che studia ed è adeguatamente finanziato; o quando ha più soldi che idee. Ma per capire, l'unica cosa

da fare è vedere e pensare, e una volta ottenuti i dati, occorre soprattutto riflettere con logica e coerenza. Nessun computer è finora riuscito a rimpiazzare l'intuito, la curiosità, le capacità associative del cervello umano. Da allora, i nostri principali strumenti di lavoro sono stati la nostra testa e le nostre mani.

Ben presto abbandonammo i sistemi ad alta tecnologia e cercammo di acquisire noi stessi quella memoria che prima avevamo delegato al computer. Il primo periodo degli ordinatori ci è servito perché ci ha obbligato a ordinare i procedimenti, ma il sistema ha cominciato a dare risultati quando lo abbiamo abbandonato in favore del lavoro manuale e di una fatica che ha permesso un contatto diretto, continuo e capillare con il materiale che via via studiavamo ed assimilavamo.

Dopo oltre 25 anni, abbiamo ripreso l'uso del computer, ma con criteri molto diversi da quelli degli anni '50, e con finalità specifiche di analisi multidimensionale e della ricerca di paradigmi e di costanti o di ricerche monografiche. Operando con piccoli "personal" su una vasta banca dati, abbiamo predisposto programmi a misura della ricerca che svolgiamo e, in questi termini, un buon computer è uno strumento che assicura efficienza e fa risparmiare tempo ed energie. Negli ultimi trent'anni è cambiata la logica della ricerca e sono cambiati anche i computer.

Lo scopo principale di ogni studio di carattere storico-archeologico è quello di comprendere quanto più sia possibile di un fenomeno, di una manifestazione o di un determinato insieme di documenti. La messa in luce, il rilevamento e la catalogazione di una roccia istoriata, sono mezzi che permettono la raccolta dei dati per lo studio. Dopo avere rilevato una serie di figure rupestri, sorgono numerose domande a loro riguardo: a quali epoche appartengono, in quali contesti culturali, sociali e storici furono eseguite, perché sono state fatte, quale è il loro significato. Lo scopo dello studio è appunto quello di fare parlare i reperti, di estrarre il loro contenuto e di trasformarli in altrettanti documenti per la ricostruzione storica e dell'evoluzione culturale. La loro rilevanza dipende dalla quantità e qualità d'informazioni che si è in grado di ricavare da essi, dalla dimensione dell'analisi e della sintesi che si riesce a produrre.

Avevamo a disposizione un immenso archivio di documenti. I resti di cultura materiale delle epoche pre-romane non sono abbondanti, ma l'arte rupestre camuna costituisce una straordinaria testimonianza sulle fasi formative della civiltà europea: oltre 300.000 grafemi, prodotti dai diretti protagonisti nell'arco di 10.000 anni! Studiare, interpretare e comprendere questa sorgente di storia significa conoscere le radici della nostra società. Era impresa non facile, ma esaltante.

Per il neofita, le rocce istoriate si presentano come complessi e confusi aggruppamenti di disegni, di linee e di arabeschi, che s'incrociano e si sovrappongono in un groviglio apparentemente inestricabile. Vi sono anche rocce più facili, tutte incise nello stesso stile, con la stessa tecnica e dove tutte le figure fanno parte di una medesima composizione, ma sono rare e anch'esse richiedono un lungo lavoro per scoprire la relazione tra figura e figura e il significato delle associazioni e delle composizioni. Anche in questi casi le figure si associano come le parole di una frase. Per capire il loro significato, sono le frasi che dobbiamo saper leggere.

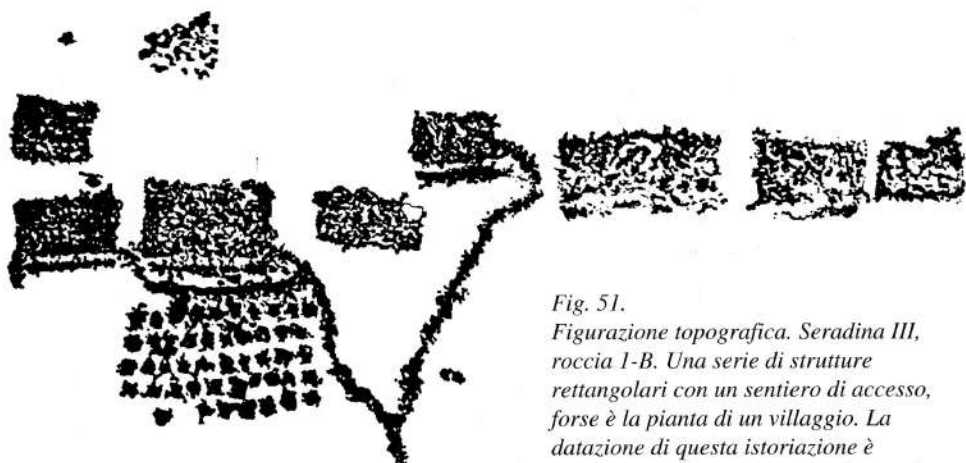
Alcuni appassionati avevano sviluppato verso l'arte rupestre uno strano fenomeno psicologico. Essendo tutte le figure istoriate sulla superficie rocciosa e quindi su uno stesso piano, esse venivano viste come composizioni intenzionali trascurando il fatto che poteva trattarsi invece di accumulazione di segni avvenuta nel corso dei secoli e che non tutte le immagini dovevano necessariamente formare un unico insieme. Considerare l'esistenza di una stratigrafia di grafemi che si trovano sullo stesso piano può creare ancora qualche blocco. Ma, senza una separazione delle diverse fasi che si sovrappongono, non è possibile individuare gli insiemi ed ogni tentativo di lettura è arduo. Sarebbe come se si volesse leggere contemporaneamente le diverse pagine di un libro trasparente con lettere e parole che si accavallano e si sovrappongono.

Se le figure sono le parole del discorso rupestre, le loro associazioni formano le frasi. E per comprenderle è necessario conoscerne anche la sintassi. La grammatica da sola non basta, come non basterebbe per recepire la logica di un discorso in una lingua della quale siamo poco familiari.

Quando iniziammo le ricerche in Valcamonica, non esisteva una metodologia di rilevamento e di analisi dell'arte rupestre. Abbiamo dovuto inventarla. Ed oggi, questo metodo, nato in Valcamonica, è studiato ed applicato in molti Paesi ed è chiamato "Metodo Anati". Dove si trovano più fasi su una medesima superficie, occorre prima di tutto isolare ogni gruppo e studiarlo separatamente. Ci si rende conto allora che le figure costituiscono tra loro dei piccoli insiemi, ognuno con un soggetto principale e motivi ricorrenti.

Il visitatore inesperto crede sovente di arrivare a scoprire che cosa l'artista abbia voluto rappresentare. Così ad esempio, le figure umane con armi alla mano, di fronte a un animale, possono essere definite come cacciatori; gli uomini faccia a faccia con la spada dell'uno rivolta verso l'altro, sono considerati guerrieri in lotta; quelli con le braccia alzate al cielo accanto al disco solare o a qualche altro simbolo di probabile significato religioso, sono considerati oranti.

Talvolta ci rendiamo conto però che le scene e le composizioni hanno più di un significato. Accanto a quello puramente figurativo, che sembra ovvio, anche se non lo è, si nascondono spesso intenzioni e idee che emergono solo nel corso di un'analisi più approfondita. Cosa dire ad esempio delle scene di lotta in cui, armi alla mano, si confrontano una donna e un uomo itifallico? Come spiegare altre scene di lotta, circondate da simboli, e nelle quali i due lottatori sovente mascherati o con facce zoomorfe, sembrano più danzare che



*Fig. 51.  
Figurazione topografica. Seradina III,  
roccia I-B. Una serie di strutture  
rettangolari con un sentiero di accesso,  
forse è la pianta di un villaggio. La  
datazione di questa istoriazione è  
controversa. E' attribuita da alcuni al  
Calcolitico, da altri all'età del Bronzo.*

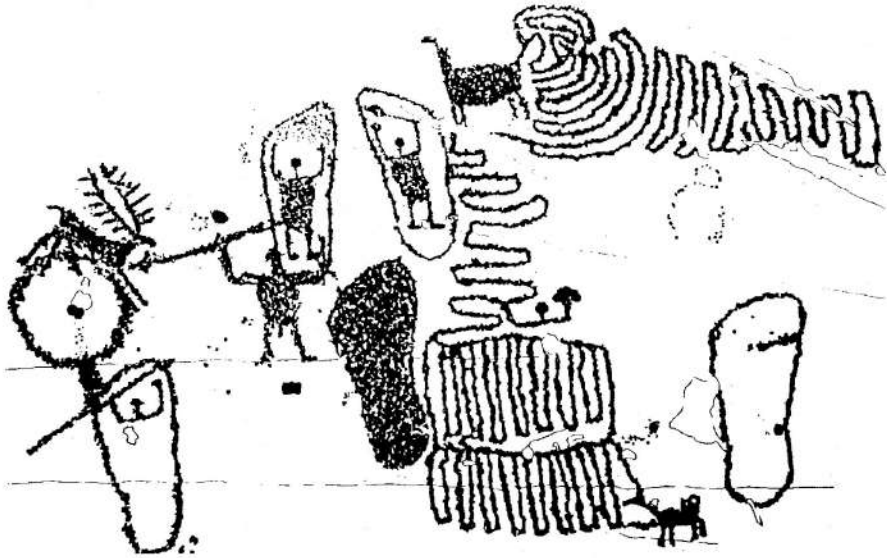


Fig. 52.  
*Insieme di figure parzialmente sovrapposte le une alle altre. Da sinistra verso destra si vede una scena nella quale un personaggio armato di lancia caccia un cervo. Il cervo si sovrappone ad un disco con coppellina centrale. Il personaggio è a*

*sua volta sovrapposto da un'impronta di piede con una figura umana al centro. Sulla destra, un meandro unisce due quadrupedi. Quello più in alto sembra rappresentare una femmina gravida. Zurla, Ceto. Periodo IV/C (Antica età del Ferro: 850-700 a.C.)*

non confrontarsi in singolar tenzone? Cosa significano le scene “di caccia” dove il presunto cacciatore, accompagnato da una figura di busto, o di paletta, affronta un animale immaginario? Il significato figurativo elementare, che a prima vista sembrava scontato, risulta inadeguato e spesso inattendibile.

L'uomo preistorico (usiamo il termine nel senso di “precedente alla storia scritta”), come del resto l'uomo di molte società tribali odierne, ragiona e si esprime in metafore, per cui le immagini che raffigura trovano la chiave di lettura nel significato che l'uomo dava all'immagine.

Ma il più delle volte anche il significato figurativo elementare è oscuro e talvolta non si riesce neppure a stabilire con certezza se talune figure appartengano o meno ad un medesimo insieme. Vi sono inoltre numerosi segni e simboli che spesso si ripetono congiunti gli

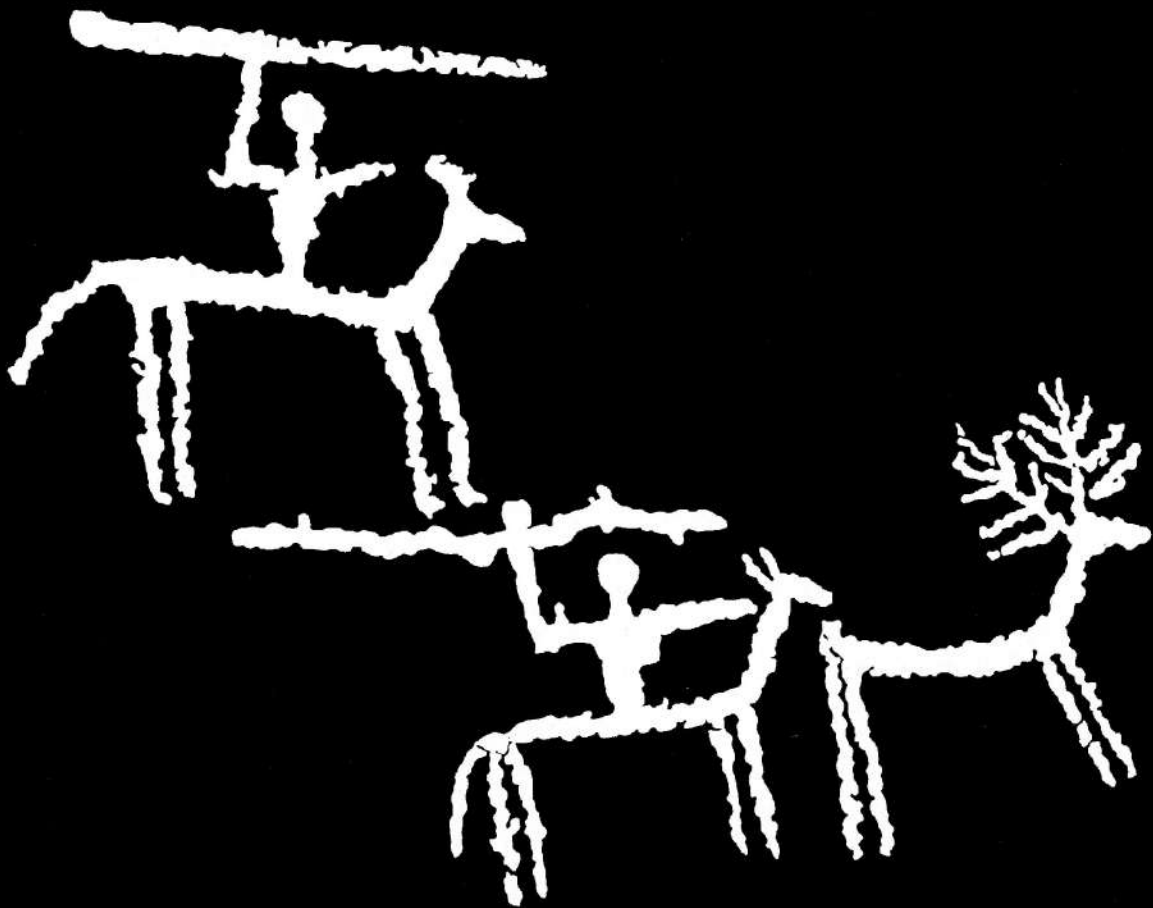
uni agli altri, difficili da isolare e di cui non è semplice comprenderne, sia la delimitazione figurativa, sia il contesto.

L'arte rupestre è un linguaggio visuale con le sue regole, che si modificano da periodo a periodo. Solo lo studio particolareggiato di migliaia d'incisioni rupestri doveva permettere di aprire qualche spiraglio sulla mentalità dei loro artisti, sui metodi che usavano per raggruppare vari soggetti in una medesima scena o composizione, sui concetti fondamentali dei vari stili, sullo spirito simbolico dei segni astratti e schematici, e metterci in grado di districare una parte degli aggruppamenti più complessi. Ma un gran numero di essi resta ancora da decifrare, per quanto le scoperte che si succedono portino costantemente nuova luce anche sulle vecchie, e ogni tanto aiutino a risolvere problemi che sembravano senza sbocco.

L'analisi e la lettura dell'arte rupestre sono alimentate dai nuovi ritrovamenti. Senza ricerca non vi è scoperta. L'idea proposta da alcuni burocrati, secondo la quale l'esplorazione ed i ritrovamenti dovrebbero cessare perché quando si trovano nuove rocce istoriate esse sono inesorabilmente vittime di deterioramento, suscita un grave problema etico. Sarebbe giusto far cessare le ricerche perché le rocce istoriate si conservino sotto terra? Quanti milioni di reperti archeologici restano ancora sotto terra? Ma solo quelli messi in luce diventano strumento di cultura, di educazione e di ricostruzione storica.

Nessun reperto materiale è eterno, per quanto ci è dato sapere, ma ciò che conosciamo, anche se si consuma, comunica messaggi. Ciò che non conosciamo, anche se si consuma forse un pò di meno, non può comunicare nessun messaggio. Lo spirito dell'uomo è quello di trovare dove c'è da trovare e scoprire dove c'è da scoprire. Se la regola di impedire l'esplorazione e la ricerca fosse stata implementata all'inizio delle ricerche in Valcamonica, oggi la civiltà della Valcamonica non sarebbe conosciuta. Che cosa verrebbe occultato alla cultura se tale regola fosse applicata oggi?

Quarant'anni di ricerche in Valcamonica hanno costituito una grandiosa avventura. Hanno permesso certo di risolvere numerosi problemi, ma nel contempo nuovi problemi sono sorti e la lettura sempre più approfondita dei grafemi è divenuta una sfida alla quale non ci si può più sottrarre.



*Fig. 53.  
Scena di caccia al cervo. I due personaggi  
montano a cavallo. Le figure del genere  
nei periodi IV/A-B sono rarissime. Il  
cavallo montato diverrà comune solo  
successivamente. Seradina III, roccia 18.*

PERIODO CAMUNO	FASE	DATAZIONE ASSOLUTA/ TENTATIVA	DATA C 14 non calibr.	PERIODO ARCHEOLOGICO		
PROTO CAMUNO	SUB NATURALISTA	6000	ca. 5000	EPIPALEOLITICO PROTONEOLITICO		
I	ARCAICA	5500	4500	ANTICO	NEOLITICO	
		5000	4150	MEDIO		
		4500	3700	TARDO		
II	EVOLUTA	4000	3200	TARDO		
		A	3800			
		B	3600			
		C	3500			
III	A ANTICA	3300	2700	ANTICO	CALCOLITICO	
		Trans. II-III		3200		MEDIO
		3000		2400		TARDO
	MEDIA	2800	2000	ANTICA	ETÀ DEL BRONZO	
		2600				
	TARDA	2500	1500	MEDIA		
	B	2000				1650
		C				1500
D	1400	1250				TARDA
Trans. III-IV	1200	830			FINALE	
IV	A-B	850	420	ANTICA	ETÀ DEL FERRO	
		C		700		MEDIA
	D	550		TARDA		
	E	500				
	F	450				
	FINALE	400				
0 a.C. d.C.	200	+60				
POST CAMUNO	A	500	PERIODO ROMANO			
	B-C		PERIODO MEDIEVALE			

Fig. 54.

Questa tabella mostra la sequenza cronologica dei periodi dell'arte rupestre

camuna e la loro sincronia con i periodi archeologici.



## *Capitolo 4*

### **LE VARIAZIONI TIPOLOGICHE E LA DEFINIZIONE DEI PERIODI**

Il punto di partenza di ogni ricerca è l'osservazione. Questa suscita quesiti ai quali si tenta di rispondere. L'arte rupestre della Valcamonica presenta vari tipi di figure. Alcune sono schematiche, altre realistiche, altre ancora si avvicinano al naturalismo. Vi sono figure statiche, fisse, idealizzate e ve ne sono invece altre piene di movimento e di azione. Alcuni soggetti appaiono raffigurati con una linea che ne traccia il contorno, altri presentano l'intera superficie istoriata; altri ancora sono delineati da un tracciato "filiforme", che ne mostra lo schema senza talvolta tenere conto delle forme interne del soggetto raffigurato. In talune incisioni predomina una speciale attenzione ai particolari, in altre è più vivo l'interesse per la generalizzazione e per il valore globale degli spazi e delle forme.

Alcune figure hanno un tracciato e dei contorni accurati e sicuri, altre mostrano una definizione molto più vaga: anche la tecnica di esecuzione varia considerevolmente. La maggioranza delle figure fu eseguita con strumenti in pietra, ma in alcune incisioni si riconosce l'uso di strumenti metallici. La maggioranza delle incisioni è stata eseguita con tecnica a martellina (o scalpellina), vi sono però numerose incisioni a graffito, altre sono state ottenute mediante levigatura (à polissage), ed esistono anche casi in cui due o più tecniche furono usate per eseguire una medesima figura. Talvolta la figura a martellina fu prima "tracciata" a graffito con una punta; talvolta, parti di una figura furono eseguite a martellina, mentre le parti più fini e delicate furono completate con semplice tracciato a

graffito. In ogni periodo vi sono state tecniche preferenziali, per cui lo studio delle tecniche serve anche ai fini dell'identificazione cronologica dell'insieme studiato.

Gran parte delle istoriazioni fu eseguita scolpendo la roccia con uno strumento che lasciava tracce dei suoi colpi. Gli spazi e le linee sono così marcati dalle numerose scalfitture prodotte dall'impatto con la punta dello strumento. La martellina stessa varia considerevolmente secondo l'utensile usato. Alcuni colpi di martellina possono raggiungere la larghezza di mezzo centimetro per colpo; altri non superano il millimetro. Ciò dipende in gran parte dal tipo e dal peso dello strumento incisore utilizzato.

L'osservazione dei colpi e della loro relativa regolarità rivela anche che vi sono incisioni eseguite a martellina diretta, ossia percuotendo e scheggiando la superficie rocciosa battendo su di essa, direttamente, con uno strumento appuntito, e ve ne sono altre seguite con un utensile ausiliare, mazzuolo o martello, che colpisce lo strumento incisore a mò di scalpello (martellina indiretta). Le incisioni variano egualmente in profondità: da segni quasi impercettibili di una frazione di millimetro, fino ad incisioni profonde alcuni centimetri. Da periodo a periodo si notano caratteristiche ricorrenti e preferenziali che aiutano, tra l'altro, a dare una attribuzione cronologica all'istoriazione.

L'artista ha talvolta eseguito anche minuscole figure pressoché invisibili che probabilmente nessun altro uomo, eccetto l'artista stesso, ha visto finché non sono state ritrovate dall'archeologo. Si ritiene che queste possano assomigliare a frasi sussurrate, che l'uomo abbia fatto quasi inconsciamente o come esercizio. Anche se il visitatore neofita non riesce neppure a notarle, per l'archeologo non sono meno importanti delle altre. Anzi, talvolta rivelano una dimensione immediata dello stato d'animo di qualche anonimo protagonista di alcuni millenni or sono. Sono momenti d'intimità che si riesce a carpire alla notte dei tempi. L'archeologo ha lo spirito del curioso e prova un piacere particolare quando vede, quasi di straforo, qualche aspetto segreto di un diario privato scritto prima che esistesse la scrittura.

Il concetto figurativo spesso varia da figura a figura, ma è

soprattutto negli insiemi che si riconoscono le differenze più consistenti. Vi sono associazioni semplici, composizioni formanti complessi simbolici e vere e proprie scene a carattere narrativo e descrittivo. Anche il tipo di simbolismo varia da periodo a periodo. Inoltre, ogni periodo ha rivelato una gamma diversa di soggetti e quindi d'interessi. In alcuni sono preponderanti le figure di animali, in altri le figurazioni umane, in altri ancora le figure di armi, di oggetti o di simboli.

L'analisi di queste differenze ha reso evidente che in ogni periodo gli autori raffiguravano temi specifici ed avevano un repertorio assai limitato che riflette una ben definita gamma d'interessi. Rappresentavano anche elementi che per l'archeologo costituiscono preziose informazioni cronologiche: armi e oggetti caratteristici dell'epoca; così come molti altri elementi concernenti l'abbigliamento, e le acconciature personali o l'architettura delle figure di costruzioni, la struttura mostrata dalle figure di carri, di aratri, di altri oggetti ed utensili.

Altri elementi preziosi, sia per la definizione cronologica, sia anche per la storia dell'economia e della struttura sociale, ci vengono rivelati dalle raffigurazioni che illustrano i metodi di caccia, i riti funebri ed altri riti religiosi che hanno tratti tipici per ogni stile figurativo, tali da permettere di riconoscere i caratteri particolari dello stile e del periodo.

L'associazione costante tra stile artistico ed indici figurativi fu tra i primi elementi che indirizzarono verso una ricerca per suddivisioni stilistico-cronologiche dell'arte camuna. Infatti, se nella successione dei periodi più recenti della storia dell'arte, si riconoscono aspetti caratteristici, perché gli stessi mutamenti non sarebbero esistiti prima del periodo classico? Ogni persona di cultura media sa riconoscere una pittura rinascimentale da una di epoca barocca. Le differenze di costume e di mentalità, tra una fase e l'altra di una tradizione millenaria, non sono meno evidenti.

Cento anni fa, i primi tentativi di riconoscere il valore cronologico di tipologie di ceramiche e selci erano visti con scetticismo dagli archeologi convenzionali, mentre oggi nessun archeologo può fare a meno di questi metodi. Oggi si profila la stessa situazione per la tipologia dell'arte rupestre.

Insieme e figure di stili diversi appaiono spesso sulle stesse rocce ed esistono migliaia di casi di sovrapposizioni in cui determinate incisioni si trovano accavallate a figure precedenti o posteriori. In tali casi si è cercato di stabilire la relazione cronologica delle figure sovrapposte e di tutte le figure a loro associate nella stessa composizione o nello stesso insieme.

Esistono sovente notevoli differenze di età tra incisioni rupestri ubicate sulla stessa superficie; è possibile in tal caso determinare anche il grado di conservazione e le differenze di "freschezza" tra le incisioni. La martellina di incisioni più recenti appare solitamente più acuta, meno logorata dal tempo. Tali differenze si possono spesso riconoscere anche ad occhio nudo, ma per ottenere dati precisi, quantificabili e comparabili, occorrono analisi di laboratorio eseguite con il microscopio, su microcalchi estremamente precisi.

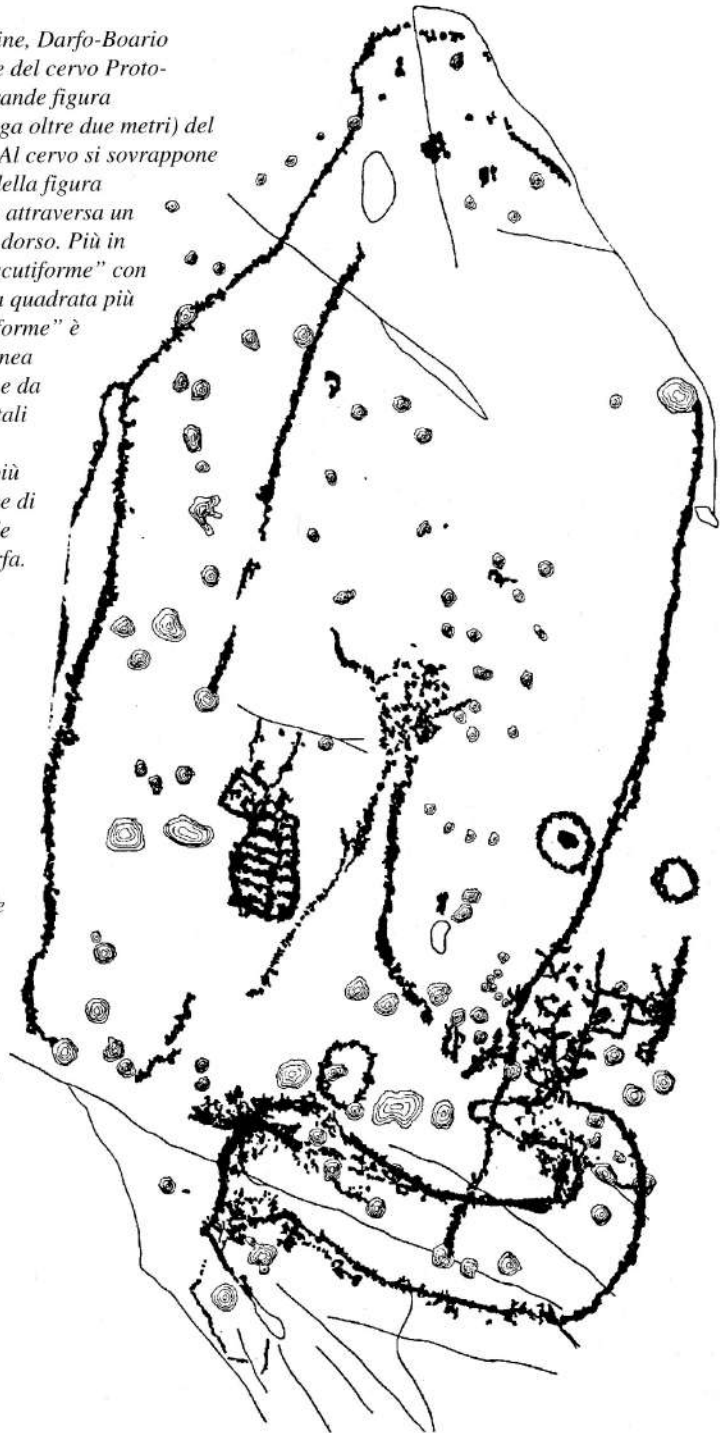
In alcuni casi si sono notate inoltre anche differenze di patina tra incisioni più antiche e quelle più recenti. In altre zone, specie nelle regioni tropicali e sub-tropicali, la patina può essere un elemento importantissimo per stabilire la cronologia relativa d'istoriazioni site su una medesima superficie perché le differenze cromatiche sono notevoli. In Valcamonica, per le incisioni che hanno più di duemila anni, le differenze di patina sono di secondaria importanza poiché la costituzione stessa delle rocce ed il contesto ambientale non producono la stessa gamma cromatica di patinazione. Ma la patina permette di riconoscere senza ombra di dubbio una incisione preistorica da una incisione recente.

Tuttavia è l'insieme di tutti gli elementi disponibili a permettere di riconoscere fasi diverse quasi su ogni roccia esaminata. Lo studio comparativo della stratigrafia riscontrata su circa 2.000 rocce ha infine permesso di creare un quadro costante di successione di elementi ripetitivi che hanno servito da "fossili guida" per stabilire una cronologia generale dell'arte rupestre camuna.

In questa analisi si deve necessariamente procedere dal particolare al generale. Lo studio dei vari elementi rilevati su una superficie istoriata, le sovrapposizioni, le differenze di tecnica di esecuzione, di patina e di grado di conservazione, portano a stabilire una successione di fasi locali, a riconoscere sequenze d'istoriazioni nell'ordine

Fig. 55.

Roccia 34-A di Luine, Darfo-Boario Terme. Particolare del cervo Proto-Camuno e della grande figura antropomorfa (lunga oltre due metri) del periodo II Finale. Al cervo si sovrappone la linea verticale della figura antropomorfa, che attraversa un corno, il muso e il dorso. Più in alto si vede uno "scutiforme" con accanto una figura quadrata più piccola. Lo "scutiforme" è decorato da una linea verticale mediana e da sette linee orizzontali parallele. La sua incisione appare più fresca e più recente di quella della grande figura antropomorfa. La stratigrafia di questo insieme sarebbe: prima fase - cervo; seconda fase - grande figura antropomorfa; terza fase - scutiforme e piccolo segno rettangolare. Le numerose coppelle sono anch'esse posteriori alla figura antropomorfa e in alcuni casi si sovrappongono ad essa.



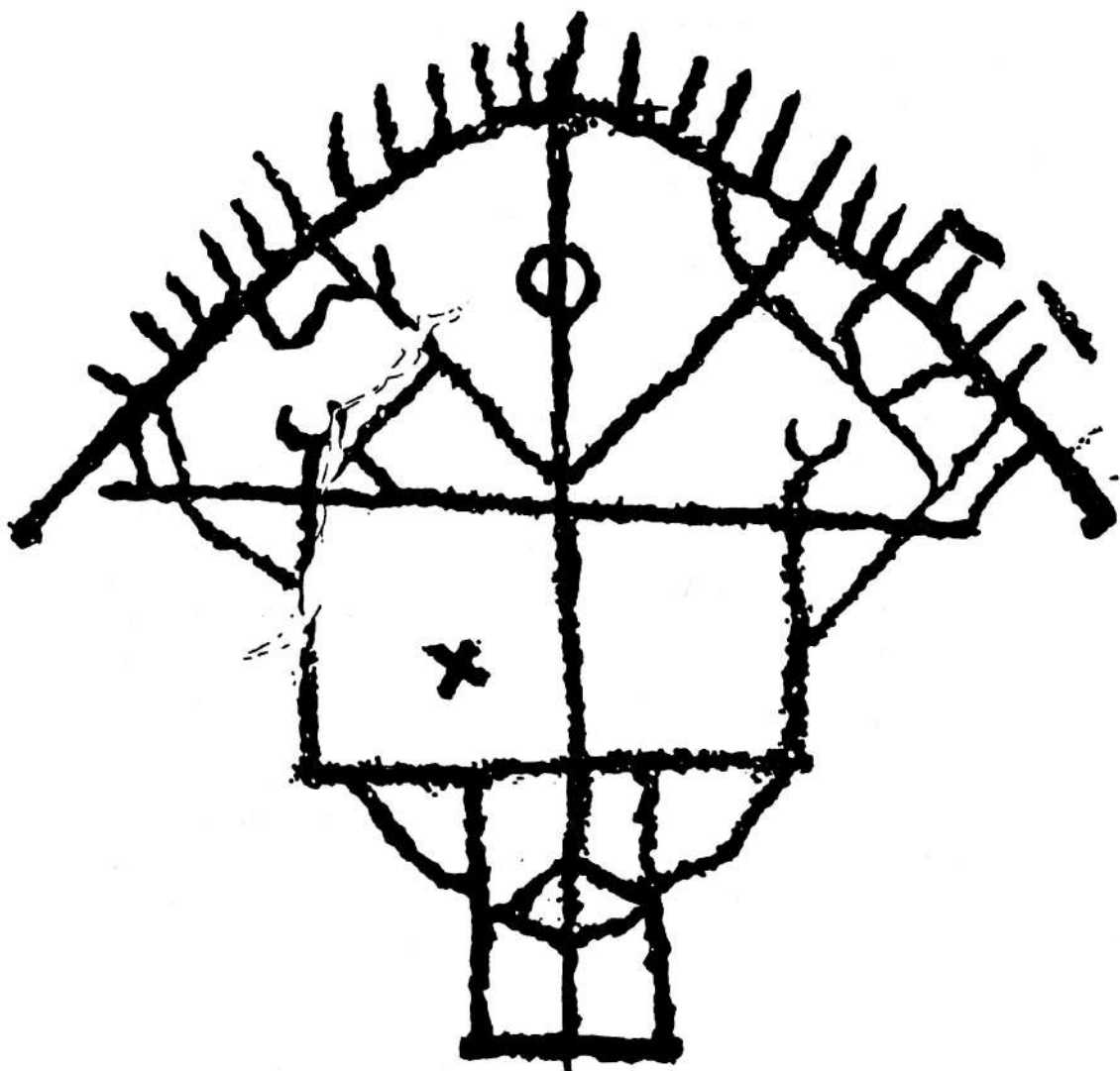


Fig. 56.

Grande capanna rituale decorata all'interno con due bucrani ed altri ideogrammi. La struttura divisa in tre piani: tetto e sottotetto, piano di abitazione, base, riflette una precisa

concezione nella quale la capanna si identifica con l'emblema dell'universo. Ogni linea ed ogni segno hanno una loro ragione d'essere. Periodo IV/D. Coren del Valento, roccia 60.

temporale in cui furono eseguite. La comparazione tra le sequenze di numerose rocce permette di riconoscere la presenza di successioni ripetitive. Determinati stili o maniere, certe caratteristiche tecniche, compositive e figurative, permettono di stabilire l'evoluzione stilistica generale dell'arte rupestre di una zona con diverse rocce e la comparazione dei risultati dell'analisi cronologica conseguiti in diverse zone, porta ad una cronologia generale. Il "metodo" di analisi è applicabile dovunque vi sia arte rupestre. Occorre tener conto del fatto che le realtà contingenti possono variare da zona a zona.

Quando iniziammo le ricerche in Valcamonica, era opinione comune che le incisioni rupestri appartenessero tutte ad un unico periodo, talvolta identificato con la tarda età del Ferro, tal'altra classificato come "celtico", o "ligure", ma più spesso definito semplicemente "pre-romano" o "pagano". Lo studio dell'arte rupestre non era mai stato affrontato sistematicamente, per cui è stato necessario inventare una metodologia. Oggi i metodi e le tecniche creati ed elaborati per le incisioni rupestri della Valcamonica sono applicati nel mondo intero e risultano dovunque applicabili a tutti i complessi d'incisioni rupestri.

Lo studio deve portare alla lettura dei documenti e all'interpretazione storica dei messaggi in essi contenuti. Un passaggio obbligato è quello di stabilire l'età di ogni documento. La datazione dell'arte rupestre camuna ha aperto la strada verso nuovi orizzonti della ricerca archeologica in due direzioni: per la lettura dell'arte rupestre e per la metodologia di datazione anche di altri gruppi rupestri.

Fu possibile giungere a questi risultati solo a partire da una grossa documentazione. Località minori di arte rupestre sono di solito molto più problematiche. Quanto più ricco e variato è il numero di elementi utilizzabili, tanto più facile diventa elaborare una metodologia consistente ed efficace ed ottenere conclusioni cronologiche; ma tuttora, per la maggior parte dei principali gruppi europei d'arte rupestre, vi sono numerose questioni cronologiche non risolte. Sotto questo aspetto la Valcamonica differisce dagli altri gruppi, poiché una convergenza di elementi rende qui il problema cronologico più facilmente risolvibile:

1. La grande abbondanza di materiale iconografico costituisce una eccezionale fonte di documentazione.
2. L'insolito numero di sovrapposizioni permette di stabilire una successione cronologica relativa e locale degli stili e delle fasi.
3. La notevole quantità di figurazioni di armi, utensili ed altri oggetti, mostra forme caratteristiche databili in base al confronto con oggetti reali rinvenuti in scavi archeologici.
4. I cambiamenti di stile e di repertorio permettono di riconoscere facilmente le caratteristiche cronologiche della maggior parte delle figurazioni.
5. Il fatto che incisioni rupestri siano state rinvenute in insediamenti umani, nelle stratigrafie di reperti archeologici, aggiunge altri preziosi elementi cronologici.
6. Oltre 100 iscrizioni in caratteri nord-etruschi permettono di datare le ultime fasi dell'arte rupestre.
7. Alcune figure animali di specie estinte permettono infine di datare le fasi più antiche.

Va detto anche che in Valcamonica si è lavorato più intensamente, più a lungo e più metodicamente che altrove. Pochi altri siti d'arte rupestre, nel mondo intero, possono infatti vantare una ricerca sistematica ininterrotta per 40 anni.

Le basi ed i criteri per l'analisi cronologica furono impostati velocemente; ci vollero tre anni di studio comparativo per stabilire un'evoluzione e una cronologia generale dei vari stili di arte rupestre della zona. Ma occorsero venti anni perché tale impostazione metodologica venisse accettata dall'archeologia ufficiale.

Occorre distinguere due fasi fondamentali dell'analisi cronologica, quella della cronologia relativa e quella della cronologia assoluta. Le successioni stilistiche permettono di stabilire una cronologia relativa, ossia la sequenza delle fasi di un determinato insieme. Lo studio degli elementi archeologici ed etnologici compresi in ognuna delle fasi conduce alla cronologia assoluta, ossia alla datazione in termini di anni, delle fasi che sono state riconosciute. A tale scopo vengono analizzate per ogni fase di ogni roccia figure di armi, utensili, animali selvatici e domestici, raffigurazioni di particolari riti e abitudini; l'insieme di questi dati viene comparato con elementi archeologici noti dagli scavi e dai ritrovamenti della cultura



materiale. Si perviene così a stabilire un sincronismo tra le fasi di arte rupestre ed i periodi archeologici. I periodi archeologici a loro volta vengono datati coll'ausilio delle analisi del carbonio 14 e di numerose altre tecniche oggi disponibili.

Tali risultati possono essere verificati tornando a confrontarli con quelli ottenuti direttamente dalle incisioni rupestri; ad esempio, la raffigurazione di una specie di animale scomparso, che fa parte della fauna di un determinato periodo, può aiutarci ad inserire in quel periodo l'insieme degli elementi a cui appartiene la raffigurazione. Figure rupestri che rappresentano riti o usanze caratteristiche di un certo orizzonte culturale oppure che indicano un determinato livello tecnologico, certi modi di seppellire i morti, particolari forme di capanne o di palafitte, specifici tipi di carri e di aratri, utensili individuabili come specifici di culture o periodi, possono servire da "fossili guida", da indicatori dell'epoca cui appartengono, e permettono di completare il quadro cronologico che si ottiene tramite l'analisi di tutti i dati disponibili. Le conclusioni tratte da un'unica categoria di fattori o da un numero limitato di elementi possono talvolta non avere un valore di carattere generale. I risultati delle analisi cronologiche devono essere sempre verificati comparativamente e pertanto è importante avere a disposizione una sufficiente campionatura di dati e assicurarsi che siano di tipi diversi.

Usando questo metodo si è giunti a stabilire una successione di stili e di fasi dell'arte rupestre camuna. La cornice generale consiste in 6 periodi principali: il periodo Proto-camuno riflette un livello culturale di cacciatori-raccoglitori; i quattro periodi della civiltà camuna propriamente detta rappresentano le tappe e l'evoluzione di un genere di vita ad economia complessa ma a struttura sociale relativamente semplice, e il periodo Post-camuno, di età romana e post-romana, illustra il genere di vita successivo al contatto avuto dalla popolazione camuna con il mondo romano. Tra un periodo e l'altro si riscontrano variazioni tematiche, tecniche, stilistiche, per cui l'arte rupestre camuna segue una serie notevole di cambiamenti minori: ognuno dei grandi periodi, meno il primo, può essere ulteriormente suddiviso in fasi e tale cronologia specifica viene ulteriormente raffinata di anno in anno.

Le figure più antiche risalgono al periodo Proto-camuno che ha

uno stile caratterizzato da grandi figure animali slanciate, tipiche di società di cacciatori. Poi avviene un drastico cambiamento e, nel primo periodo camuno (Neolitico), con l'inizio dell'asservimento della natura e della produzione del cibo, con l'allevamento del bestiame e l'agricoltura, troviamo una dimensione figurativa e concettuale totalmente diversa. Le figure sono degli ideogrammi sintetizzati in qualche tratto. La figura umana, precedentemente assente, diviene il tema principale. Anch'essa è pressoché un ideogramma. Più che una figura è uno schema antropomorfo.

L'arte camuna, allora schematica, statica e di esecuzione piuttosto rozza, divenne poi gradualmente più realistica, più dinamica e più descrittiva. Nel corso del secondo periodo, anch'esso Neolitico, i soggetti divengono più variati. All'inizio del terzo periodo, nel Calcolitico, appaiono composizioni complesse. I simboli e gli oggetti prendono sovente il posto della figura umana come elemento dominante.

Nell'età del Bronzo, nelle fasi evolute del terzo periodo, vere e proprie scene si fanno sempre più descrittive, la figura umana torna ad essere il tema principale. Nell'età del Ferro, nel IV° periodo camuno, la gamma dei soggetti e degli interessi cresce enormemente. Personaggi, esseri mostruosi, animali, figure di capanne e di altre costruzioni, formano scene complesse. Verso l'epilogo del ciclo camuno pre-romano si riscontra infine una diminuzione del realismo e del dinamismo nella figura e la tecnica di esecuzione si fa scadente. Nell'ultima fase del quarto periodo, nella tarda età del Ferro, tanto lo stile figurativo, quanto la qualità stessa dell'esecuzione, indicano la decadenza verso cui quest'arte si è indirizzata. La figura umana, in piccole scene di lotta, resta l'elemento dominante e pressoché esclusivo.

Nel tardo quarto periodo, diminuiscono le incisioni a martellina ed aumentano quelle filiformi, o ad incisione, che formeranno poi la maggioranza delle istoriazioni del periodo post-camuno, nelle varie fasi, quella romana, quella medievale e quella recente.

Oggi sono in fase sperimentale nuove tecniche di datazione diretta dell'incisione rupestre, tramite i dati ottenuti dal processo di patinazione o dalle incrostazioni di licheni e di altri elementi organici.



Fig. 57.

*L' "idolo di Sonico". Figura idoliforme accompagnata da due "dischi solari" e da segni di "paletta". All'interno del "corpo" dell'idolo si riscontrano vari simboli, tra cui sembrerebbe apparire un bucranio, un'ascia e un disco solare. In un primo momento si era pensato che l'idolo apparisse come un bambino in fasce: "il*

*Dio bambino" ma le istoriazioni che coprono l'area del corpo sono stranamente reminescenti delle figurazioni topografiche che si stavano sviluppando alla stessa epoca. Ciò darebbe all'idoliforme un senso cosmologico. Coren delle Fate, Sonico. Periodo II Finale (tardo Neolitico: circa 3400 a.C.).*



Fig. 58.  
 Alcune composizioni simboliche della Grande Roccia di Naquane. Ideogrammi e pittogrammi formano insieme un linguaggio visuale. Tali associazioni, considerate come una proto-scrittura,

sono particolarmente frequenti dalla tarda età del Bronzo all'inizio dell'età del Ferro. Sono state emesse varie ipotesi di lettura per singole composizioni, ma manca ancora un codice sistematico di deciframento.

Ma il metodo archeologico spiegato più sopra non può ancora essere sostituito da questi nuovi sistemi.

Difficilmente questo quadro semplificato e schematizzato può rendere giustizia ad un capitolo della storia dell'arte che copre diecimila anni. Malgrado l'apparente organicità della dinamica stilistica, l'evoluzione dell'arte camuna non segue un processo lineare e costante, riconoscibile con la stessa facilità in tutte le sue tappe. In ogni fase si riscontrano processi evolutivi minori che vengono a sovrapporsi a quello generale che abbiamo indicato.

Alcune caratteristiche, non necessariamente collegate a sviluppi precedenti o posteriori, appaiono ad un certo momento in una data fase, senza "preavviso", per poi scomparire senza lasciare traccia in periodi posteriori. Il grado e il tipo di simbolismo, ad esempio, variano costantemente senza nessuna apparente legge che ne guidi lo sviluppo. Il carattere stesso di questo simbolismo può essere estremamente diverso da periodo a periodo, rivelando alla base motivazioni che riflettono stati psicologici ed ideologici differenti ed anche determinate situazioni economiche, sociali e politiche.

Resti di abitati, tombe, antichi terrazzamenti agricoli, antiche miniere e, per i periodi più recenti, anche vestigia di strade e di ponti ed altri tipi di ritrovamenti archeologici, sono noti in Valcamonica e nelle zone circostanti; ma ciò che caratterizza archeologicamente e storicamente la Valcamonica resta l'arte rupestre.

Mentre ogni singolo ritrovamento costituisce una fonte storica relativamente limitata, l'insieme di tutti questi reperti permette di ricostruire la sequenza delle culture. Le superfici istoriate si trovano all'aria aperta e talune possono essere lunghe oltre cinquanta metri ed avere più di mille figure. Molte rocce istoriate affiorano alla superficie, altre sono state messe in luce nel corso di scavi e molte altre restano ancora sepolte.

Le incisioni rupestri della Valcamonica sono immagini che l'uomo ha inciso sulla roccia. Esse rappresentano l'opera di generazioni che trovarono modo di esprimere le proprie realtà, le proprie credenze e i propri sentimenti, in una forma che si è conservata fino a noi. L'arte rupestre della Valcamonica costituisce una serie di documenti storici tra i più straordinari che l'uomo d'oggi abbia sulle fasi formative della



Fig. 59.

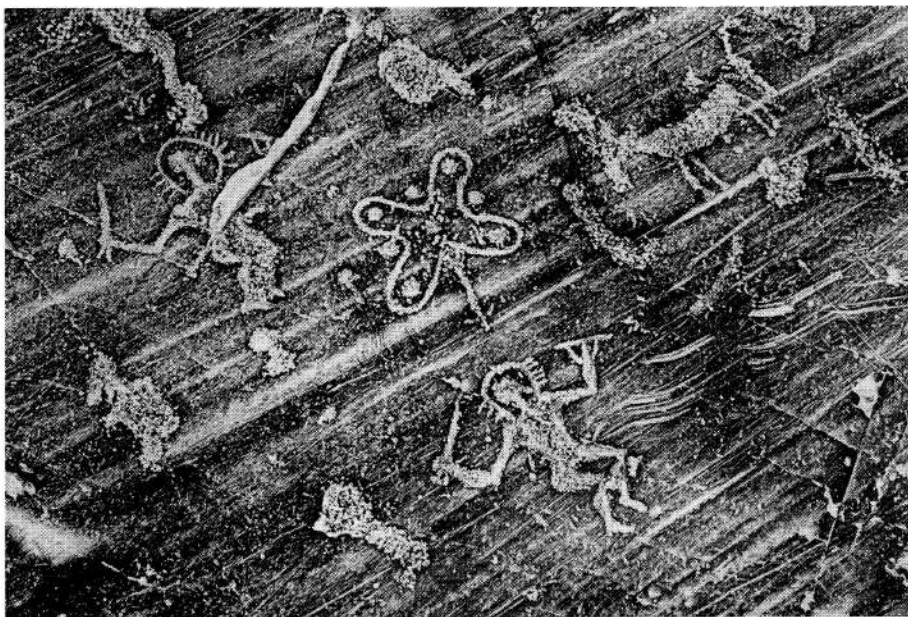
Scena di caccia al cervo con l'uso dell'arco e l'aiuto del cane. Seradina III, roccia 18. Periodo IV/A-B. Transizione dall'età del Bronzo all'età del Ferro. Circa 1000-900 a.C.



civiltà europea e può divenire l'emblema stesso di un'Europa che acquisisce, con la riscoperta della civiltà camuna, una dimensione storica di 10.000 anni.

Durante questi millenni, clan di raccoglitori-cacciatori dell'età della Pietra si sono gradualmente trasformati in tribù con attività e strutture sempre più complesse, fino a divenire entità dalle molteplici caratteristiche a noi familiari e si sono differenziati culturalmente fino ad acquisire tratti locali ben distinti. Quando, duemila anni or sono, dopo l'evolversi di quattrocento generazioni, divennero parte del nascente impero di Roma, i Camuni, così come altre tribù coeve, erano già una nazione, avevano una struttura economica e sociale, una divisione del lavoro e delle classi, che da allora caratterizza la civiltà europea.

La società moderna si è formata in questi otto millenni che la Valcamonica ci restituisce come storia. Nelle vicende dell'epopea camuna vi sono le radici della realtà contemporanea. I camuni hanno mantenuto la loro identità per 8000 anni. Essi scomparvero come etnia quando furono inglobati nell'impero di Roma. I tentativi di livellare l'Europa, di renderla sottomessa ad una civiltà dominante, si sono rinnovati da Alessandro Magno a Giulio Cesare, a Napoleone, a più recenti episodi totalitari. Ciò malgrado le caratteristiche locali di ogni valle e di ogni zona sussistono. Ma l'Europa oggi è più unita che mai, le culture diverse, nel conservare le loro specifiche caratteristiche, costituiscono la variegata identità di un insieme organico. Le relazioni tra popolazioni che hanno ognuna una propria personalità possono essere fonte di arricchimento reciproco. I contrasti e le diffidenze sussistono là dove vi sono stati tentativi di sopraffazione. Quale ispirazione può trarre l'Europa di domani dall'Europa di ieri?



*Fig. 60.  
Insieme di pittogrammi e ideogrammi.  
Media età del Ferro. Al centro vi è una  
"rosa camuna" con una freccia nella  
direzione di uno dei due personaggi armati*

*che danzano. Sul lato destro vi è un  
animale, probabilmente un asino. Gli  
ideogrammi si trovano tra un pittogramma  
e l'altro e pare costituiscano la chiave di  
lettura dell'insieme.*

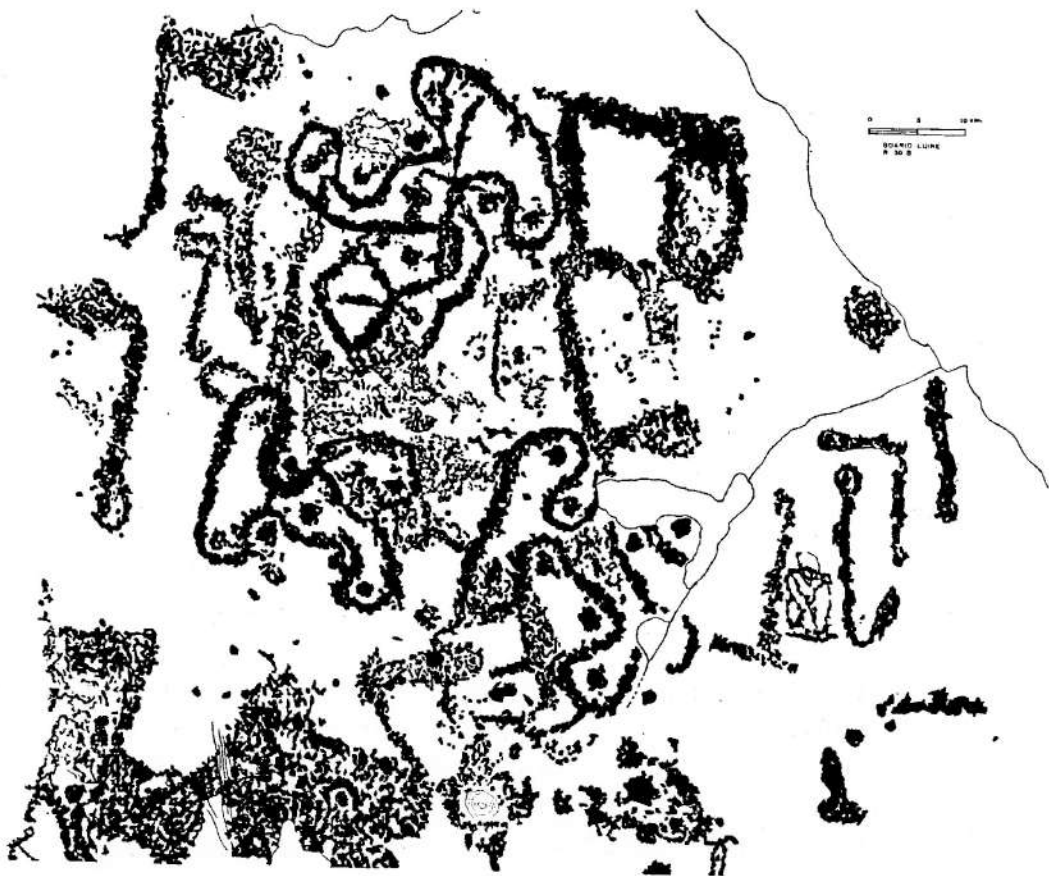


Fig. 61.

*Luine, roccia 30-B. Si riscontrano su questa roccia almeno cinque fasi di istoriazione di cui tre sono visibile nel presente settore. La fase più tarda (composta da due sottofasi) è quella caratterizzata dalle figure meandriformi dette "rosa camuna". Periodo III Finale. Anteriore a questa è una fase rappresentata nel settore qui illustrato dal rettangolo con diagonali, sul lato destro del disegno ed alcune figure di asce. Come talvolta si riscontra, questo rettangolo a*

*diagonali ha l'aggiunta di una testa e di un collare che sembrano dargli carattere idoliforme. Periodo III/B-C. La fase più arcaica visibile su questa sezione, che comprende almeno due sottofasi, ha numerose figurazioni di asce e, in basso a sinistra, una figura vagamente antropomorfa che pare tenere in mano due asce. Un'altra figura analoga, più in alto, sotto alla "rosa camuna" pare avesse, sul lato sinistro, tre braccia, ognuna delle quali tiene un'ascia. Periodo III/B.*



## *Capitolo 5*

### **PROCESSI DELL'INTELLETTO E CREATIVITÀ ARTISTICA**

L'arte visuale è di fatto un grandioso archivio della nostra storia prima che si usasse la scrittura. Per l'archeologo è anche un formidabile strumento per fare il viaggio a ritroso nel tempo e per risalire dall'effetto alla causa, dall'atto creativo al suo movente, dal prodotto all'uomo, alla mente e allo spirito che lo hanno prodotto.

L'umana avventura trova la sua massima espressione nelle manifestazioni dello spirito che ne derivano, e l'arte è sicuramente uno dei più grandi veicoli tangibili di tale espressione. Ne è l'effetto più immediato che proietta verso l'esterno le esperienze e le emozioni dello spirito. Di altre espressioni artistiche, quali la musica, si sono conservate solo alcune testimonianze indirette, principalmente figurazioni rupestri che descrivono personaggi che suonano strumenti musicali e scene di danza.

Dell'arte più antica, quella della dizione e del linguaggio, le testimonianze precedenti alla scrittura sono quelle degli odierni popoli senza scrittura. L'arte visuale resta, in assoluto, la maggiore testimonianza della vita intellettuale e spirituale del passato remoto.

Il processo che si manifesta dallo stadio elementare dell'associazione a quello più complesso della scena, implica non solo un'evoluzione nell'arte di saper vedere, ma anche un cambiamento essenziale nel meccanismo mentale di associazione. L'evoluzione dell'arte visuale può passare dalla composizione alla scena, ma anche dalla scena alla composizione. E ciò lo si riscontra non solo nei periodi preistorici, ma anche in periodi successivi. Composizione e scena oggi possono essere coevi anche se riflettono due diversi processi dell'intelletto.

In senso di evoluzione preistorica, la scena è venuta dopo la composizione, molto dopo, ma poi le due formule sono sovente coesistite. Nell'arte contemporanea, famosi artisti quali Picasso o Matisse sono passati dalla scena alla composizione, riscoprendo, dentro se stessi, aspetti sempre più reconditi della loro memoria sommersa e facendo a ritroso l'itinerario dell'uomo preistorico.

La raffigurazione di un grafema esige una nozione del reale e lo spirito di osservazione e di astrazione necessario per rappresentare su di un piano la cosa che gli occhi vedono tridimensionalmente o la mente concepisce in astratto. Sovente essa può implicare anche l'attribuzione di un valore simbolico al grafema con il quale si sintetizza un concetto.

La semplice associazione di vari soggetti in un unico insieme, implica una diversa capacità di sintesi sicuramente meno assoluta, ma più articolata e particolareggiata. La scena di carattere descrittivo presuppone un pensiero complesso ma molto meno astratto, capace di associazioni concrete e coscienti, implica anche la capacità di concepire un'azione e di coordinarla. La scena è anche prova, da parte dell'artista, della capacità di collegare tra di loro, sia in termini realistici che simbolici, i soggetti che la compongono. Ci si è sovente chiesti se esista un nesso costante tra altri aspetti dello sviluppo culturale e le tappe del processo di concezione figurativa della scena, ma possiamo constatare che presso varie popolazioni, in epoche diverse ed a livelli diversi di cultura materiale, si riscontrano analogie nella sincronizzazione dei processi. Va anche aggiunto che l'evoluzione del concetto compositivo non ha mai seguito una prassi lineare; si trovano esempi di composizione ed anche tentativi di scena già nell'arte parietale e in quella mobiliare dell'antica età della Pietra. Vere e proprie scene, tuttavia, sono pressoché inesistenti nell'arte dei cacciatori arcaici. In varie parti del globo s'inseriscono nella sintassi figurativa, contemporaneamente o quasi all'inizio dell'uso dell'arco e della freccia. Anche se tale concomitanza è riscontrata in almeno tre continenti, non se ne comprende bene la ragione.

Espressioni grafiche nelle quali noi del 20° secolo non riusciamo a scoprire un contenuto concettuale, ricorrono in tutte le epoche e a tutti i livelli della creatività artistica. Certo, in molti casi, i nessi ancora ci



Fig. 62.  
*Composizione di aratri e bucrani.  
 Campanine di Cimbergo. Queste sono le  
 più antiche figure di aratri note in  
 Valcamonica e costituiscono per ora la più  
 antica documentazione della presenza  
 dell'aratro in Lombardia. Periodo II/A-B  
 (Neolitico: IV millennio a.C.)*

Fig. 63.  
*Scena di aratura e zappatura del periodo  
 IV/C (Antica età del Ferro). Seradina 1,  
 roccia 8-B. Lo zappatore a sinistra si  
 sottomette ad un atto di sodomia mentre  
 sta zappando. E' probabile che questa  
 scena abbia relazione con culti di fertilità  
 della terra.*



sfuggono, ma non va escluso che manifestazioni di estetismo gratuito ed estemporaneo siano esistiti in tutti i tempi.

Con la scoperta dell'arte camuna e della sua evoluzione si è potuto identificare un vero e proprio processo evolutivo del concetto associativo e sintattico delle composizioni nell'arte post-paleolitica.

Altre due aree europee ci portano esempi paralleli, ma non identici. Nell'arte rupestre del Levante spagnolo l'uso comune della

scena descrittiva come mezzo figurativo si è sviluppato tra il 6.000 e il 3.000 a.C. Le prime fasi dell'arte levantina, così chiamata perché si ubica nelle provincie orientali della Penisola iberica, si ispirano alla precedente arte franco-cantabrica e comprendono figure "naturalistiche" di animali. Ad Albarracin, a La Minateda ed in altre località, le figure di queste prime fasi del Levante spagnolo appaiono in gruppi, in cui ogni figura sembra avere il proprio valore assoluto senza far parte di una scena descrittiva. Vari animali possono essere raffigurati sulla stessa parete ed accanto vi sono grafemi astratti, ma, se un nesso esiste tra di loro, deve trattarsi di nesso simbolico (A. Beltran, 1988). E' un tipo d'intellettualizzazione diverso dal nostro, diverso da quello del mondo industriale del ventesimo secolo. E ciò ovviamente non significa né meno evoluto né più raffinato ma semplicemente diverso e, per questo, a noi meno accessibile.

Successivamente si segue il lento processo di associazione che si avvicina sempre più al nostro modello associativo. Le figure di animali divengono parte di scene venatorie, nelle quali la figura umana acquista un'importanza sempre maggiore. Le figure, da statiche, acquisiscono un certo dinamismo e la scena comincia a raffigurare l'azione. Non è chiaro se in questa ricerca del particolare momento, nel fatto che la raffigurazione descrittiva, contingente, rimpiazza la composizione dai valori universali e concetti globali, vi sia un progresso o un regresso nella capacità di sintesi e di astrazione. In ogni caso vi è un nuovo modo di vedere e di riferirsi ai fatti: forse, più cronaca e meno storia, più sentimenti e meno concetti, forse valori diversi, che l'assolutismo della nostra indottrinazione c'impedisce di comprendere.

Le date esatte di queste varie fasi sono ancora in parte discusse, ma le figurazioni illustrano un modo di vita economicamente basato sulla caccia e la raccolta di frutti spontanei. Perciò, nei termini della preistoria europea, esse rappresentano un livello culturale che precede quello del pieno Neolitico, periodo in cui la produzione del cibo, tramite l'agricoltura e l'allevamento, modificò le basi della struttura economica. Anche qui, come in altre regioni, l'adozione della scena dinamica coincide con le prime raffigurazioni dell'arco e la freccia.

Si riscontra un processo parallelo, anche in Scandinavia e in varie zone della Russia. Mentre nel nord della Svezia e della Norvegia un ciclo artistico che illustra la vita di cacciatori-pescatori giunge alle sue

fasi più evolute senza pervenire alla vera e propria scena descrittiva, nella Scandinavia meridionale e nelle regioni dei laghi Ladoga e Onega, e del Mar Bianco, si segue l'evoluzione di un altro ciclo artistico. Nelle sue fasi incipienti, si riscontrano simboli astratti e complessi di figure schematiche molto simili a quelle delle decorazioni dei monumenti megalitici dell'Irlanda e della Bretagna. Si è addirittura parlato di una possibile colonizzazione della Scandinavia meridionale da parte di navigatori neolitici provenienti dalla Bretagna attorno al 4000 a.C.

Poi questi simboli acquistano gradualmente forme realistiche e si aggruppano in composizioni più vicine alla nostra "logica". Ciò avvenne, a quanto pare, quando gli artisti erano in una fase culturale del tardo Neolitico, dopo il 3000 a.C. Dopo di allora, per tutta l'età del Bronzo, rimase in vigore lo stesso concetto figurativo nel quale soggetti rappresentati realisticamente facevano parte di composizioni e di scene statiche e non narrative. Alla scena dinamica e descrittiva di tipo "moderno" si giunse solo alla fine dell'età del Bronzo o all'inizio dell'età del Ferro nei primi secoli del primo millennio a.C. (E. Anati, 1959).

Il processo di dinamica evolutiva riscontrato in Valcamonica mostra analogie significative. Come in ambedue i cicli descritti più sopra, anche qui sembra di poter riscontrare, nelle fasi più arcaiche, un maggiore attaccamento a valori assoluti e universali. Nell'età del Ferro, invece, s'individua una maggiore attinenza a episodi e valori tribali d'interesse locale e specifico, all'adeguamento dell'individuo alle particolari vicende e preoccupazioni del proprio gruppo ristretto in un determinato momento. E' da notare che nel contempo la cultura materiale acquisisce caratteristiche locali e si perdono quei criteri dalla diffusione geografica assai più vasta che avevano caratterizzato le culture precedenti.

Al Monte Bego, nelle Alpi Marittime francesi, gli artisti di quell'importante gruppo d'istoriazioni rupestri mantennero, in questi stessi periodi, una linea concettuale che non ritenne mai necessario usare l'espressione dinamico-descrittiva e che fece scarso uso della scena, preferendo sempre le associazioni compositive di carattere simbolico. Al Monte Bego si trovano incisioni rupestri che corrispondono prevalentemente al periodo III dell'arte camuna. Esse

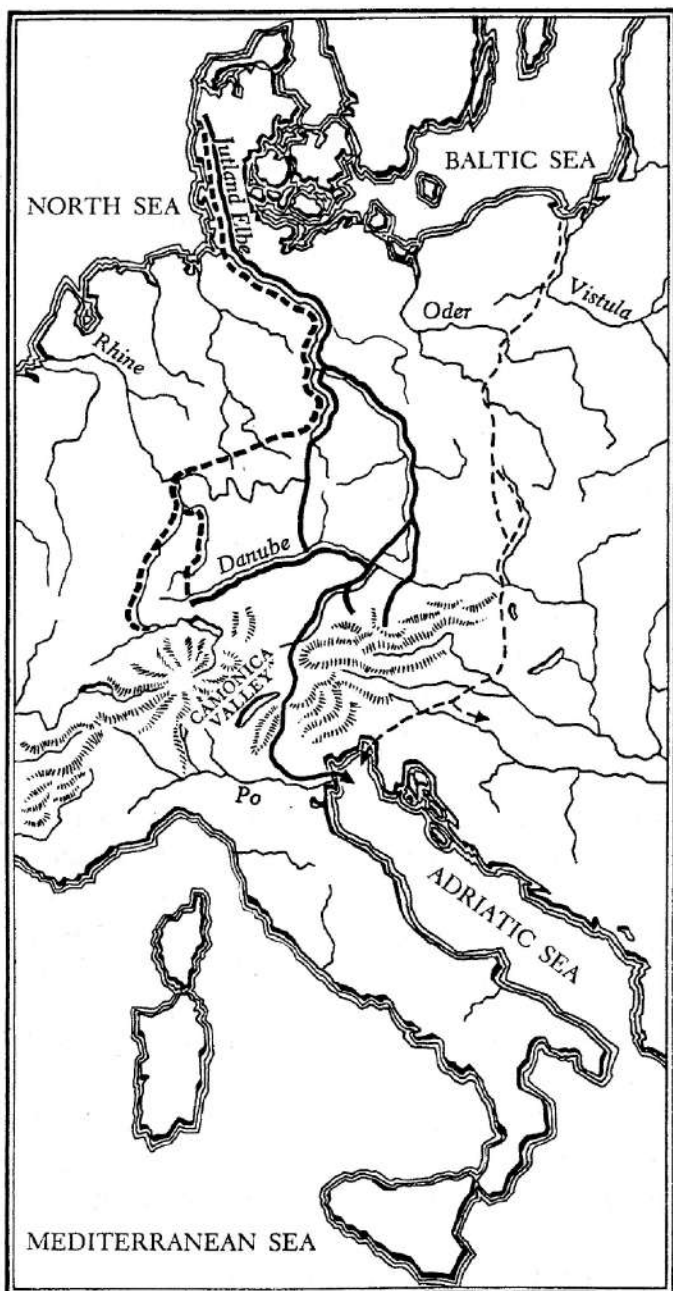


Fig. 64.  
 La "Via dell'Ambra". Le linee continue indicano gli itinerari dell'antica età del Bronzo; quelle a tratteggio pesante, la via

nella media età del Bronzo; i tratteggi fini segnano l'itinerario dei mercanti nell'antica età del Ferro.

coprono un periodo di circa 2000 anni, tuttavia non si riscontrano significative variazioni stilistiche.

Il concetto figurativo di composizione simbolica si affermò, in Valcamonica, e raggiunse un livello eccezionale, durante il periodo II, nel IV° millennio a.C. Si sviluppò poi sotto svariati aspetti dalle composizioni monumentali a quelle ideografiche. Le scene statiche hanno inizio durante il periodo II ma la scena dinamica e descrittiva cominciò ad essere comunemente raffigurata solo alla fine del periodo III e ancor di più, all'inizio del IV, dopo il 1.000 a.C., nel corso del Bronzo finale.

Nei secoli successivi, gli artisti camuni produssero una vera manna per gli archeologi e gli storici di oggi, descrivendo nelle loro scene migliaia di particolari, abitudini e avvenimenti della loro esistenza. Per l'archeologo, queste scene di vita quotidiana, di attività sociali ed economiche, forniscono molti più dati d'interesse storico immediato che non le composizioni ermetiche e assolute dei periodi precedenti. Ma di fatto, questa preferenza del particolare alla sintesi assoluta marca l'inizio della decadenza della civiltà camuna, dalla quale essa non potrà più riprendersi, e segnano l'inizio della fine.

La Valcamonica ci rivela una sequenza di fondamentale importanza per la storia dell'arte e della concettualità. Il periodo Proto-camuno, espressione di una cultura epi-paleolitica, per il momento, non ha rivelato vere e proprie composizioni, ma già nel periodo I della civiltà camuna, nel Neolitico, si registrano semplici insiemi simbolici e accoppiamenti di figure, come il disco solare con accanto un personaggio orante, una figura maschile e una figura femminile, un animale e un simbolo. Nei grandi insiemi statici del periodo II, nel Neolitico evoluto, le incisioni non raffigurano, generalmente, l'azione di un momento, ma piuttosto delle situazioni astratte e dei concetti. Le rare scene sono statiche, idealizzate, come fuori del tempo. Ad esempio, vi sono gruppi di oranti: nella roccia n. 50 di Naquane, trentaquattro di essi coprono un'area di quattro metri quadrati. Non sappiamo se tali insiemi di figure possano già considerarsi vere e proprie scene, ad ogni modo si tratta di complessi figurativi armonici e bene organizzati, con elementi che fanno pensare all'esistenza di una serie di associazioni intenzionali, concepite tra le varie figure e nella visione generale dell'associazione concettuale.

La composizione realistica, già assai sviluppata in questo stadio dell'evoluzione artistica della Valcamonica, appare soprattutto nei grandi complessi composti di linee, punti e zone interamente martellate. Secondo quanto si è potuto apprendere da figure simili più tarde, sembra trattarsi di piante topografiche di campi e di villaggi, siano esse rappresentazioni di realtà contestuale o immaginarie.

Con grandi figure idoliformi, caratteristiche della fine del periodo II, si trovano associate composizioni di figure interdipendenti tra di loro, che hanno valori grafici estremamente organici, anche se talvolta il loro significato rimane ermetico. Stupendi esempi sono le composizioni di dischi solari e palette nelle quali è inserito l'idolo di Sonico, o quelle di dischi e linee che circonda l'idolo di Sellero.

All'inizio del periodo III la composizione raggiunge un altissimo livello di un'armonia che riusciamo a recepire come tale e che pertanto risponde ai nostri canoni. La fase III/A segna il momento delle composizioni monumentali e il massimo sviluppo delle statue-menhir. In quest'epoca vi fu, in un'area assai vasta, un'ondata artistico-concettuale molto vigorosa e omogenea che influenzò



Fig. 65.  
Luine, roccia 46. Grande composizione formata da dischi a raggiera interna e da aree interamente martellate, del tipo denominato "scutiformi", che ricordano la forma di statue-stele. Lo "scutiforme"

rettangolare all'estrema sinistra sembra avere i lineamenti della faccia, una specie di collare e forse anche un braccio. Fase di transizione tra i periodi II e III (Neolitico tardo).





Fig. 66.

*Luine, roccia 34-K. Insiemi di scutiformi ed altri segni. Sulla sinistra un grande scutiforme con motivo a diagonali e a linee parallele è accoppiato ad un rettangolo a linee parallele. Sulla destra vi è un altro accoppiamento di ideogrammi: disco a raggiera interna e rettangolo. All'interno del rettangolo vi è uno*

*scutiforme. Al centro del pannello si vede un rettangolo all'interno del quale sembra esservi una figura antropomorfa. Ai lati di questo vi sono due linee verticali che si dipartono da coppelle. Il rettangolo centrale è parzialmente danneggiato da una istoriazione posteriore a martellina leggera. L'intera superficie è coperta da numerose coppelle.*

profondamente, tra l'altro, tutta l'area alpina e coinvolse in particolare l'arte rupestre e sicuramente anche altri aspetti dell'intelletto, delle popolazioni camune e valtellinesi.

La sintassi compositiva acquisisce caratteristiche nuove durante la fase III/A. Le composizioni monumentali, nella perfezione e nell'armonia dei loro insiemi, mostrano una pianificazione, un senso dell'ordine e della disciplina, e una concretezza organizzativa mai precedentemente riscontrata. Osservando le statue-menhir di Ossimo, i Massi di Cemmo o quelli di Borno, le stele di Bagnolo o le rocce del Capitello dei Due Pini, appare evidente che ogni figura ha nell'insieme una funzione ben definita e indispensabile; ogni soggetto



Fig. 67.

Le composizioni monumentali: prima documentazione della presenza in Valcamonica di concetti e figurazioni di natura indoeuropea. Lato principale della statua-stele Ossimo II. Al centro si vede il segno antropomorfo delle orbite e del

naso. Questa "faccia" è circondata, nella parte superiore, da un'aureola di linee parallele. Più in basso vi sono due figure di "pendaglio ad occhiale", monile caratteristico del periodo III/A (Calcolitico: 3200-2500 a.C.)

si trova esattamente nel posto che gli spetta. Queste composizioni non sono simmetriche, vi sono ripetizioni delle stesse figure ma non al medesimo posto, tanto che si può parlare di “asimmetria regolare”. V'è certamente una concettualità che stabilisce canoni associativi, all'interno dei quali l'artista aveva una certa libertà di manovra.

A Paspardo, nella Roccia dei Cinque Pugnali, due pugnali sono incisi di fronte ad altri tre. A Borno, il disco solare a fasci, che costituisce il soggetto dominante, appare al lato e non al centro della composizione monumentale. Anche i due pendagli ad occhiale sono incisi asimmetricamente. Il senso estetico di queste composizioni è apprezzabile, anche a distanza di cinquemila anni (E. Anati, 1982).

Nel periodo III/A l'arte camuna si presenta sia sotto l'aspetto di composizioni simboliche monumentali su superfici verticali di notevoli dimensioni, sia sotto l'aspetto di più modesta arte “descrittiva” (soprattutto con scene di aratura), cui sono servite le superfici orizzontali e inclinate. Con l'arte descrittiva, per la prima volta, si cerca di fissare momenti definiti, anche se idealizzati, e ci si avvicina ad un “realismo” più simile al nostro, processo questo che si svilupperà poi ulteriormente.

Nelle fasi precedenti, le figure umane vengono rappresentate quasi esclusivamente nella posizione convenzionale e statica dell'orante. A questo punto appaiono scene di danza, uomini che guidano l'aratro, qualche personaggio con armi alla mano. In questi complessi iconografici la figura umana è eseguita sovente a disegno pressoché lineare; ma vi sono anche casi in cui la stilizzazione arcaica, con le sue figure rigide, come congelate, cede il posto a figure e forme sempre più in azione.

Le scene acquistano un crescente ritmo all'inizio del quarto periodo. La vita comincia a muoversi nell'arte. Ora l'artista raffigura personaggi intenti alle attività più diverse, nelle posizioni più disparate. Gradualmente l'uomo viene mostrato in tutte le sue attività quotidiane: a caccia, in guerra, intento a lavori artigianali, con l'aratro o mentre costruisce una capanna. Il rito religioso e la preghiera cessano di essere l'unico soggetto importante d'ispirazione. La raffigurazione di occupazioni correnti e di fatti accaduti diviene talvolta il tema principale delle incisioni. La composizione viene sovente trascurata: il ritmo dinamico rompe la parte statica della

composizione, ma ancora il nuovo concetto figurativo, descrittivo-narrativo, continua a cercare la sua strada.

Lo spirito di osservazione di cui gli artisti camuni danno prova alla fine del periodo III, il senso del “reale” o di ciò che venne acquisito come tale, li condurranno a scoprire le regole della prospettiva. Per temi come la capanna o l’aratro, fino ad allora prevaleva la raffigurazione in pianta e la proiezione dall’alto. Secondo il nostro modo di vedere, tali figurazioni, rispetto a quelle delle fasi successive, ci appaiono più astratte, con un maggiore senso di sintesi, più “intellettuali”; dalla loro posizione nella sequenza evolutiva della Valcamonica invece si dedurrebbe il contrario, cioè che dovrebbero essere più immediate ed istintive. E’ dubbio tuttavia se sia lecito tirare conclusioni in un senso o nell’altro. Si tratta di un modo diverso di trasferimento, dallo stadio cognitivo a quello visuale, dallo schema preconcepito all’analisi del contingente.

Nel quarto periodo carri, aratri e figure di costruzioni sono rappresentate di fronte, le capanne e i loro tetti talvolta sono visti di tre quarti. Tali immagini riflettono un modo di vedere molto più vicino al nostro. Vi è un gusto del particolare che prima mancava, ogni disegno acquista una sua personalità precisa. Vi è indubbiamente meno senso di sintesi e maggiore interesse per il particolare.

Già diversi secoli prima erano apparse le prime ricerche di raffigurazione “personalizzata”, in un soggetto assai comune che, anche dimostrando un forte senso di astrazione, per la sua natura stessa richiedeva forse di essere raffigurato in maniera conforme alla “realtà” soggettiva. Le figurazioni topografiche sono ritenute piani di campi, di abitazioni e di abitati, e si trovano soprattutto nella Valcamonica centrale, attorno a Pescarzo di Capo di Ponte, a Nadro, a Cimbergo e a Paspardo. Forse non tutte queste “mappe” rappresentano reali tratti di territorio. Si è pensato che alcune potessero raffigurare la “topografia dell’aldilà”, la descrizione di paesaggi dell’oltretomba, come descritti da miti, forse simili a quello omerico. Ma alcune “mappe” sembrano illustrare campi reali, orti, corti, pozzi, ruscelli, sentieri e capanne. Sono i più antichi documenti topografici che si conoscano in Europa.

Al momento della massima creatività artistica dell’età del Ferro,

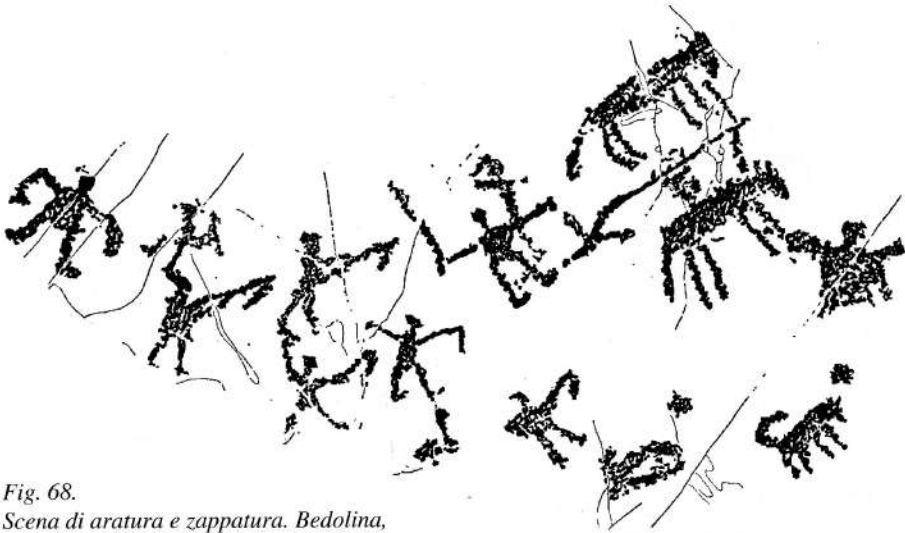


Fig. 68.

Scena di aratura e zappatura. Bedolina, roccia 17. Periodo IV/C. In basso a destra si vede un segno definito come "marchio d'autore". Si pensa sia una specie di firma dell'artista o piuttosto del "clan" a cui

apparteneva, con il punto indicativo. Accanto un cane con altro punto indicativo. Questa figura può essere connessa al nome o al totem del clan.

nella fase IV/C, le dimensioni degli animali sotto il giogo che li accoppia variano talvolta secondo la loro posizione in relazione all'osservatore e l'animale che è più lontano è anche più piccolo. Così varia anche il diametro delle ruote del carro e la distanza tra loro. Vi sono dei dettagli divertenti, come le scale di capanne che girano su se stesse. Nulla del genere si era visto prima di allora. Si può intuire il sopravvento di un nuovo modo di vedere e di pensare, più nozionistico, più legato alle particolari "apparenze" delle forme, meno universale. La concezione sintetica e simbolica dell'età del Bronzo viene quasi totalmente abbandonata. Si direbbe che l'artista ha meno dogmi e molta più libertà espressiva.

Attraverso lo studio dell'espressione artistica, dello stile e della tematica, scopriamo cambiamenti nella mentalità della gente, del suo comportamento e dei suoi interessi. Apprendiamo così altri brani di questa storia che cerchiamo di ricostruire, un frammento dopo l'altro.



Fig. 69.  
Alce e altro cervide o capride del periodo  
Proto-Camuno (VIII millennio a.C.).  
Luine-Crape, roccia 6. Base del rilievo  
circa cm. 80.

Fig. 70.  
Grande cervide della roccia 6 di Luine-  
Crape. Periodo Proto-Camuno. L'animale  
è colpito da diverse frecce. Il collare  
dell'animale e la croce soprastante sono  
aggiunte intenzionali più tarde. Le serie di  
dischi concentrici sono anch'esse  
posteriori. Base del rilievo m. 1,85.

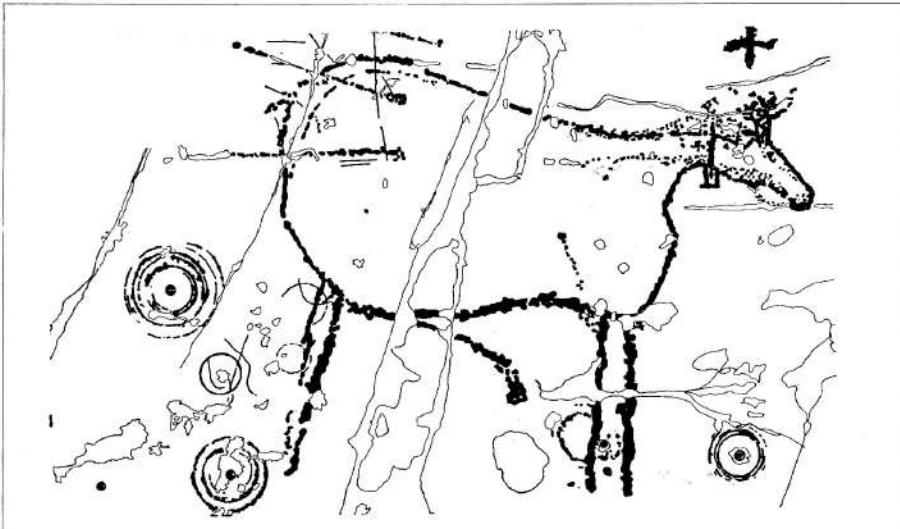
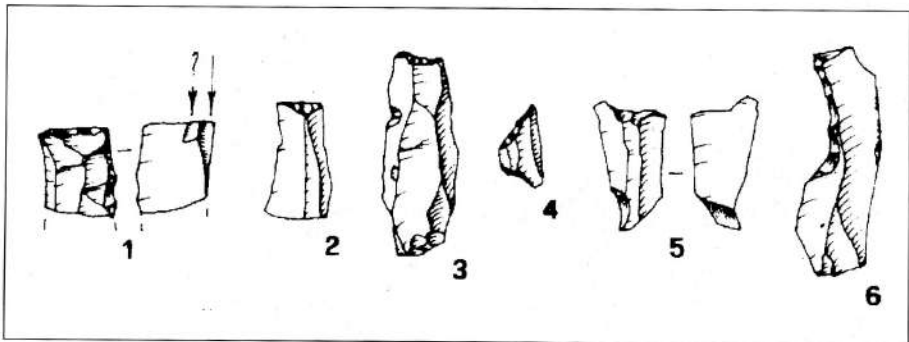
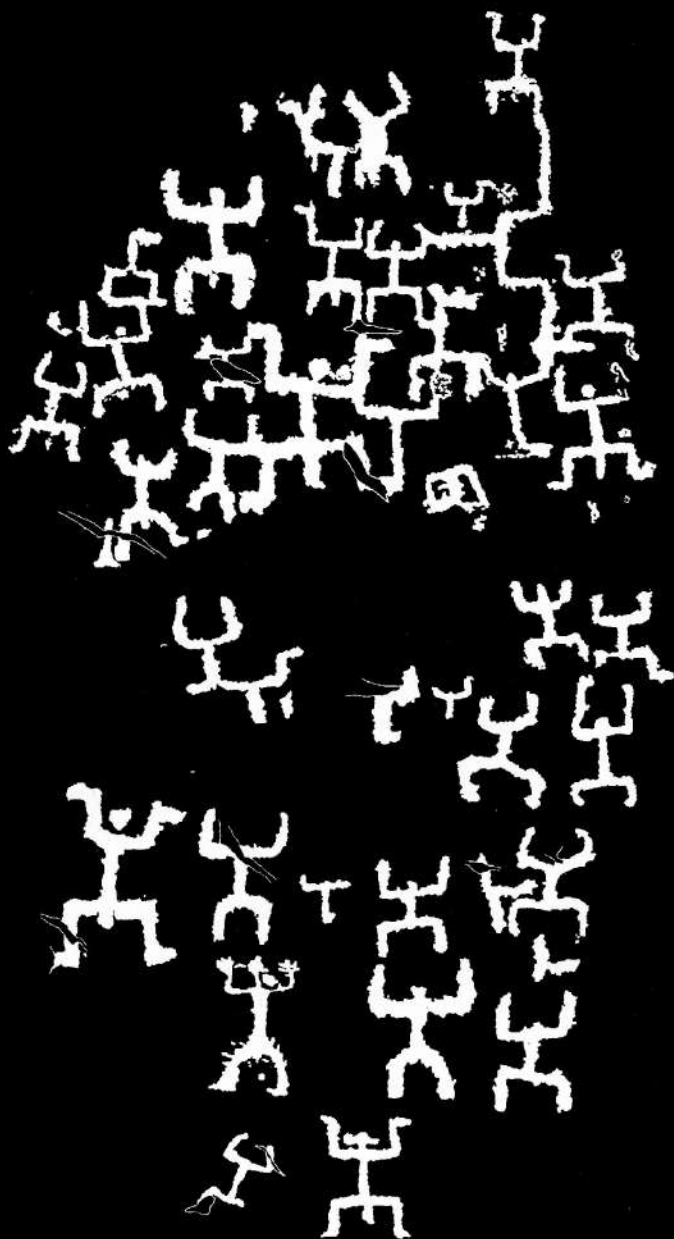




Fig. 71.  
Ricostruzione di un momento di caccia del periodo Proto-Camuno. Pittura di A. Molino per la mostra "I Camuni" a Milano (1982).

Fig. 72.  
Riparo 2 delle Foppe di Nadro. Industria litica epi-paleolitica: 1. bulino; 2,3. troncature; 4. trapezio; 5. microbulino; 6. incavo (da P. Biagi, 1983).





*Fig. 73.  
Composizione di antropomorfi  
schematici. Naquane, roccia 50. Periodo I  
Finale o III/A (Neolitico: V-VI millennio  
a.C.). Appaiono diverse coppie di  
personaggi: l'uno con la testa, l'altro*

*acefalo. In basso a sinistra vi è una  
figura con grandi mani e con raggi che  
emanano dal corpo. Sono ambedue segni  
di grande energia. L'ultima figura in  
basso sembra mascherata con testa  
animale.*



## *Capitolo 6*

### **DALL'EFFETTO AL MOVENTE**

Mentre molti insiemi di arte rupestre dei periodi I e II, del Neolitico, appaiono estremamente semplici, altri, come la grande composizione di personaggi della roccia 50 di Naquane, rivelano, anche ai nostri occhi miopi di cittadini del 20° secolo, un impegno ed una pianificazione assai consistente. Una delle prime domande che vengono alla mente pensando all'arte rupestre della Valcamonica è quale ne fu la motivazione, che cosa spinse l'uomo a produrre centinaia di migliaia di figure sulle superfici rocciose.

Osservando le incisioni rupestri camune ci si rende conto che vi sono livelli diversi di attenzione estetica e grafica nelle creazioni iconografiche anche di un medesimo periodo e che vi furono indubbiamente, in certi periodi, individui che si dedicavano in modo particolare alla istoriazione delle rocce.

Nei periodi II e III vi sono figurazioni topografiche che coprono intere superficie rocciose, come la famosa "Mappa di Bedolina". Esse implicano una notevole pianificazione. Queste ed altre istoriazioni mostrano tradizioni persistenti e canoni ben precisi.

Nel periodo III/A, le grandi composizioni monumentali hanno dietro di loro una scuola con leggi precise di composizione, di estetica e di simbolismo che riflettono un vero e proprio catechismo e che rivelano uno studio e una programmazione puntuale anteriori all'esecuzione. Tecnicamente, dimostrano una grande maestria e sono

indubbiamente opere di artisti che conoscevano il loro mestiere. In termini moderni essi verrebbero definiti “artisti professionisti” siano essi sciamani, profeti, sacerdoti, capi o estrosi plebei.

Tuttavia questo termine di “artisti professionisti” difficilmente poteva avere allora lo stesso significato che avrebbe oggi. E’ difficile ipotizzare che le loro opere avessero un valore commerciale. E’ probabile però che avessero un valore sociale, culturale, educativo e forse anche di status. Si tratta presumibilmente di artigiani il cui talento era riconosciuto e che realizzavano istoriazioni, forse “su ordinazione”, ma su superfici per lo più inamovibili, che all’epoca ben difficilmente sarebbero potute entrare in un “museo” o nella raccolta di un “collezionista”.

I numerosi paralleli etnografici pertinenti e conclusioni derivate dall’analisi delle figure rupestri camune, sembrano indicare che la creazione dell’*arte per l’arte* non sia mai esistita nella civiltà della Valcamonica, che le figurazioni abbiano avuto finalità di carattere magico-religioso-funzionale e che la loro esecuzione fosse ritenuta parte delle attività indispensabili per assicurare l’andamento economico e sociale del gruppo, le relazioni con gli spiriti degli avi e con le forze della natura.

Gli stili figurativi cambiano da periodo a periodo, come il repertorio di soggetti, il tipo di simbolismo, le associazioni; ogni volta riflettono mentalità e preoccupazioni di individui che fanno parte di un determinato momento storico, di una specifica società, che hanno una particolare economia e che vivono la realtà della loro epoca esprimendone le credenze e praticandone i riti. Se gli autori di queste immagini avessero o meno la coscienza di essere degli “artisti” non può essere stabilito con certezza, anche se, in certi periodi, sembrerebbe proprio di sì. Avevano sicuramente un senso dell’estetica ancor oggi apprezzabile dopo millenni.

In alcune fasi della Valcamonica, le rocce abbondano di scene di tipo narrativo-descrittivo: scene di lotta e di caccia, scene di vita quotidiana, scene di carattere erotico o sessuale, figure di capanne, di aratri, di carri, di altri oggetti, mappe di campi e di abitati. A prima vista molte di queste figurazioni non sembrano avere avuto moventi di carattere religioso diretto. Per altre immagini però il significato religioso sembra più palese perché rappresentano scene di culto o

immagini che oggi riteniamo rappresentino idoli. Ma per quale ragione furono eseguite? Con quale tipo di culto erano connesse?

Spesso si riconosce all'arte rupestre e alle statue-menhir una ispirazione religiosa, ma non si è cercato abbastanza di andare oltre, né di spiegare il loro significato profondo e la loro ragion d'essere. Si è riusciti talvolta ad associare statue-menhir con il culto dei morti, ma ciò che fu scritto fino a trent'anni fa sul significato dell'arte rupestre è stato sovente frutto di supposizione. Raramente sono state trovate vestigia che per la loro relazione con le incisioni permettessero di riconoscere il genere di credenza o di culto connesso con le figure. Anche l'affermazione comune, e divenuta ormai una specie di assioma, secondo la quale questo genere d'arte è un'espressione del culto, non può essere dimostrata in tutti i casi. Si pensi, ad esempio, alle pitture rupestri del Levante spagnolo. In alcune delle sue fasi si trovano scene di caccia e di guerra, descrizioni della raccolta del miele, gruppi di personaggi occupati in altre attività. Si è parlato di scene propiziatorie, ma se ci liberiamo dal preconcetto che debbano avere un significato religioso a tutti i costi, non è semplice trovarne uno che spieghi in modo convincente la tematica che vi è rappresentata.

Sembra necessario partire da una domanda ancor più a monte: quale era, per gli antichi Camuni, il concetto del "religioso"? Esisteva, nella loro struttura concettuale, quella netta separazione tra sacro e profano che contraddistingue la *forma mentis* delle civiltà urbane?

Per chi vuole comprendere il significato di una figura rupestre si pongono due tappe analitiche importanti: la prima è di capire che cosa rappresenti concretamente. La seconda è di determinare la sua ragion d'essere, ossia perché è stata fatta. Si può spesso essere convinti di saper rispondere alla prima domanda. La seconda è molto più difficile. Ma anche la prima tappa non è sempre scontata.

Consideriamo, ad esempio, un'immagine abbastanza frequente in Valcamonica, specie nei periodi I e II, quella dell'orante accanto al disco "solare". Il senso appare evidente: si tratta del personaggio con le braccia rivolte verso l'alto che si rivolge a un disco, talvolta raggiato. Bambini e archeologi pensano che questo disco sia la rappresentazione del sole. Ma abbiamo degli psicologi che considerano il disco come simbolo dell'ego. Quindi non sarebbe un "disco solare" ma un emblema

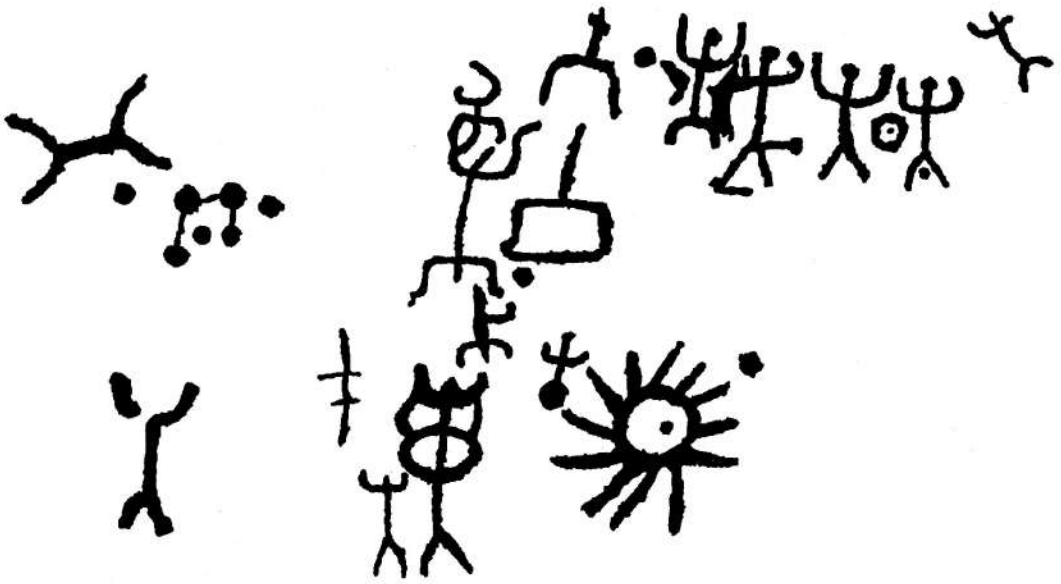


Fig. 74-75.  
 Rilievo schematico e foto. Coren del  
 Valento, roccia 59. Scena di culto solare?

Ai lati del disco raggiate vi sono due  
 dischi minori. Periodo II/A-B. Dimensioni  
 del rilievo: m. 1,75x0,90.

di se stesso, che l'orante adora. Altri vedono nel disco un simbolo sessuale femminile, e in tal caso la storia sarebbe ancora diversa.

Sappiamo che per certe popolazioni tribali il disco può avere significati molto diversi: il luogo, il pozzo d'acqua, la capanna, l'uovo, e anche il sole, la luna, una stella. Vi sono esempi nel Pacifico in cui il circolo indica l'isola; presso i beduini del Sinai è un segno tribale, l'emblema nel quale si riconosce una tribù, e per alcune popolazioni del Meso-america è l'occhio onniveggente del Dio. Di fatto è soprattutto lo specifico contesto figurativo che può aiutarci nella definizione del significato figurativo.

Il disco raggiato sembrerebbe effettivamente rappresentare il sole nella maggior parte dei casi. Però se vogliamo saperne di più le cose si complicano: perché questa figura è stata eseguita? Qual è il suo fine preciso? Qual è il suo significato culturale? Si possono azzardare delle supposizioni, ma spesso non abbiamo dati sicuri. Per alcuni studiosi tale scena sembra illustrare un caso d'iniziazione, per altri un atto propiziatorio, per altri ancora un rito magico, altri si limitano a definirla "scena di culto solare" senza specificare ulteriormente. L'esempio riguarda un tipo di scena comune: l'orante davanti al disco, sia esso raggiato o no.

Ma il repertorio figurativo della Valcamonica è immenso e i tipi di scena sono moltissimi. Ve ne sono parecchi sui quali si potrebbe filosofare. Senza capire lo spirito con il quale quest'arte fu concepita, una ricerca d'interpretazione si riduce spesso a un piacevole gioco intellettuale fine a se stesso. Alla fine dei conti è solo un'analisi globale, sistematica e capillare delle associazioni e delle loro regole che può condurci alla soluzione.

L'arte rupestre ha modificato i propri temi e la propria sintassi nel corso dei millenni e quindi anche i suoi messaggi hanno subito variazioni. Tuttavia vi sono alcuni comuni denominatori che persistono dall'inizio alla fine del ciclo. In tutti i tempi, l'arte rupestre è stata un mezzo di comunicazione e in tutti i tempi l'uomo ha scelto la superficie rocciosa, per affidarle i propri messaggi. Queste sono forse le premesse per comprenderne il movente.

Sappiamo che presso popolazioni dei vari continenti che ancora oggi eseguono arte rupestre si ripetono alcune motivazioni

fondamentali. Le immagini istoriate sono un mezzo per comunicare con gli spiriti che si trovano all'interno della pietra. Sono anche un mezzo per canonizzare la pietra e quindi per accrescere o evidenziare la sacralità del luogo. Sono uno strumento per evocare miti e per magnificare le azioni dei defunti. Sono un mezzo di educazione, usato per istruire i giovani durante il processo d'iniziazione. Non tutte le rocce istoriate avevano tutte queste funzioni. Ma tutte dovevano ricoprire funzioni di comunicazione e di socializzazione. I messaggi che contengono variano e si modificano da periodo a periodo. Ogni insieme, ovviamente, esige una sua lettura. Con l'aumentare della capacità di lettura, aumenta anche la mole del bagaglio storico fornito da tali istoriazioni.

Un altro quesito si pone spontaneo. Ai sensi della nostra indottrinazione contemporanea, questa cosiddetta "arte rupestre" è o non è arte? Non risponde sempre ai canoni della nostra estetica scolastica, e non sempre si trova nella gamma dei valori grafici che vanno da Giotto a Picasso. Ma per rispondere a questa domanda dobbiamo farcene un'altra: se essa contenga o meno i quattro ingredienti fondamentali dell'arte: identità, comunicazione, scoperta, emozione. E indubbiamente li contiene. Ci rendiamo così conto che l'arte rupestre, anche per quanto riguarda la Valcamonica, è ampiamente qualificata per il titolo. Certo, in ogni periodo, anche nei periodi preistorici, varia la qualità dell'arte, vi è ARTE e arte.

Le incisioni rupestri sono parte del patrimonio culturale mondiale; fanno parte del nostro retaggio. Le abbiamo create noi, qualche millennio fa. Perché è tanto difficile leggere un linguaggio che abbiamo inventato e usato, e che ogni bambino dovrebbe comprendere senza sforzi? Se qualche passo è stato fatto in tale lettura, ci si rende conto che è ancora troppo poco; che abbiamo ancora molta strada da percorrere per riappropriarci di conoscenze che già avevamo e che probabilmente ancora abbiamo dentro di noi. Il processo non può che partire dallo stato di fatto delle nostre conoscenze per seguire l'iter di ogni nuova acquisizione dell'intelletto, nei tre tempi: conoscere, capire, sapere.



*Fig. 76.*  
*Scena cosiddetta "Dell'Idolo Farfalla".*  
*Rappresentazione di orante di fronte ad*  
*un essere mitologico con le ali. Su una*  
*delle ali sono segnati sei punti uno dei*

*quali al centro, gli altri formano un*  
*pentagono. Sull'altra ala vi è invece un*  
*solo punto. Foppe di Nadro, roccia 27.*  
*Periodo II/A-B. Dimensioni del rilievo:*  
*cm. 40x60.*

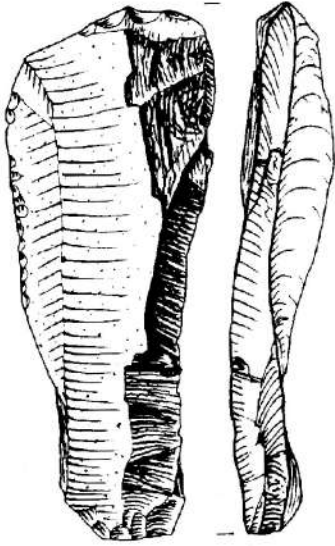


Fig. 77.  
Foppe di Nadro, Riparo 2. Tre strumenti  
in selce fortemente patinata, di età  
paleolitica.

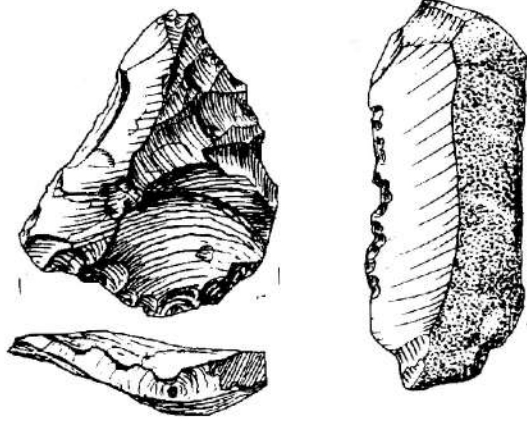
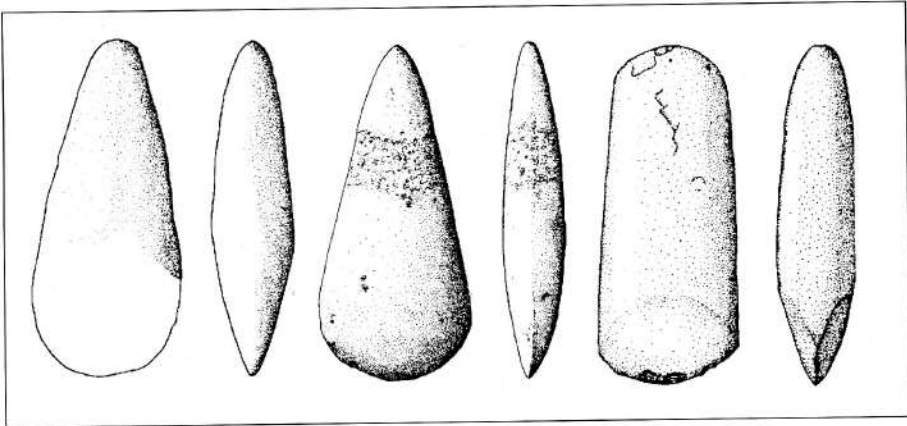


Fig. 78.  
Asce neolitiche in pietra levigata da  
Monte di Berzo, Provaglio e Lava di  
Malonno.





## *Capitolo 7*

### **VERSO LA RICOSTRUZIONE STORICA**

Ancora oggi, dopo quarant'anni di ricerca, quasi ogni giorno si scoprono dettagli inediti, emergono nuovi elementi di un periodo o dell'altro, che vengono ad arricchire le nostre conoscenze. La storia, per la sua stessa natura, non è e non sarà mai completa. Vi sarà sempre qualcosa da aggiungere. E i dubbi, sulla interpretazione dei fatti, non mancheranno mai. Tuttavia, si è potuto ricostruire nelle sue grandi linee ed anche in numerosi particolari, la storia di un popolo che solo ieri era sconosciuto, per farlo uscire dalle tenebre che lo avevano avvolto per duemila anni, da quando cessò di essere una entità autonoma; attraverso la storia di un popolo, come vedremo, emergono i millenni di storia dell'Europa.

I Romani li chiamavano Camunni, ma chi erano, da dove venivano, come divennero un popolo, quali furono le loro vicende prima della conquista romana?

Quando appaiono le prime figure rupestri che si conoscono in Valcamonica, l'arte paleolitica delle famose grotte di Altamira e Lascaux aveva cessato di essere creata in Europa continentale. Con i grandi mutamenti climatici che segnarono il passaggio dal Pleistocene all'Olocene, tra 10.000 e 12.000 anni or sono, quel mondo giungeva al suo crepuscolo. Persistevano in quella tradizione alcuni gruppi umani fuori dall'area franco-cantabrica, alla periferia, nella Penisola Iberica e in quella italiana, nel nord della Scandinavia e della Russia, nelle zone desertiche del Vicino Oriente e sui massicci del deserto sahariano. In particolare, i primi tempi post-glaciali videro una fioritura di arte rupestre figurativa su rocce all'aperto e in piccoli ripari in varie zone d'Europa e dell'area mediterranea.

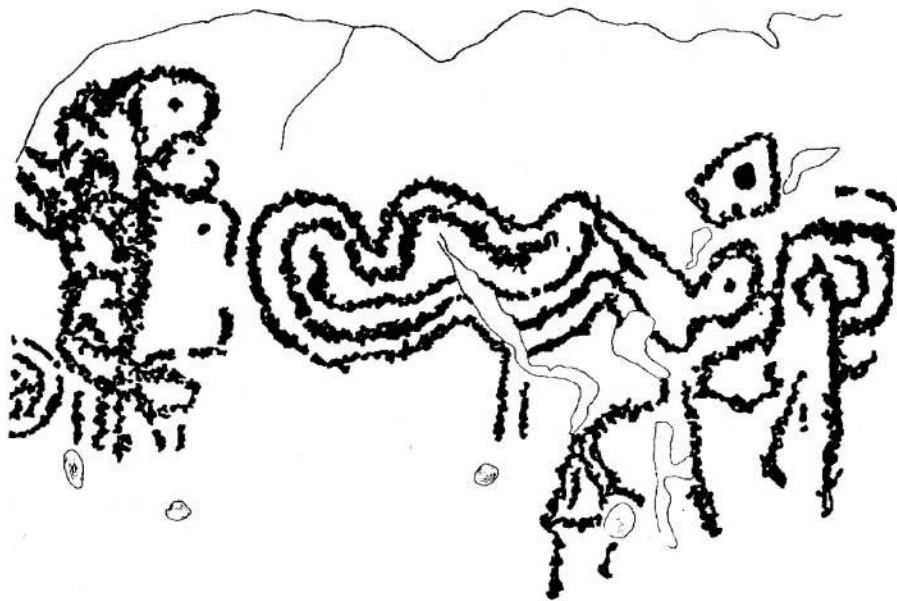
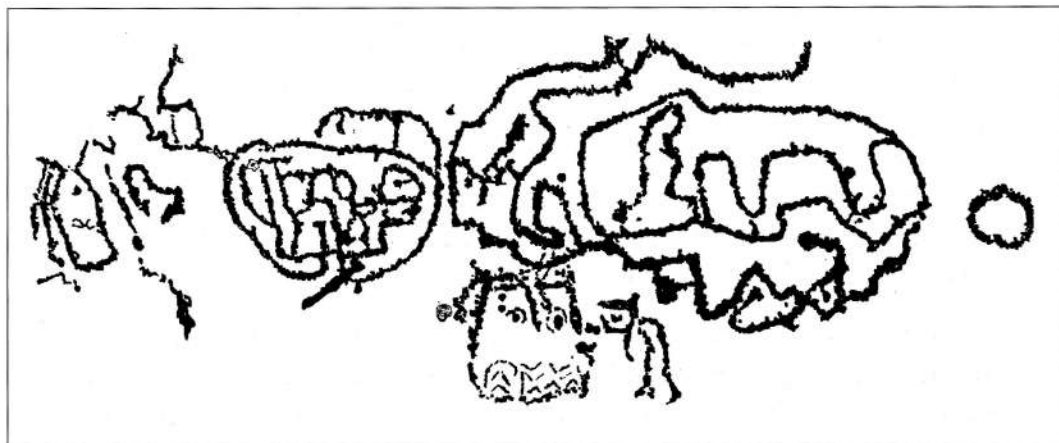


Fig. 79.  
Luine, roccia 91/C. Motivo meandriforme  
accompagnato da vari simboli. Sulla  
sinistra vi è probabilmente un idoliforme  
con accanto una serie di dischi  
concentrici. Periodo II/C. o Finale.  
(Base del rilievo m. 1,35).

Fig. 80.  
Grande figura antropomorfa  
meandriforme. La testa, il corpo e le  
braccia sono formati da serie di meandri,  
sotto la figura, al centro, immagine  
idoliforme con decorazione a "zig-zag".  
Periodo II/C o Finale. Luine, roccia 34  
(Dimensioni del rilievo: m. 2,30x0,90).

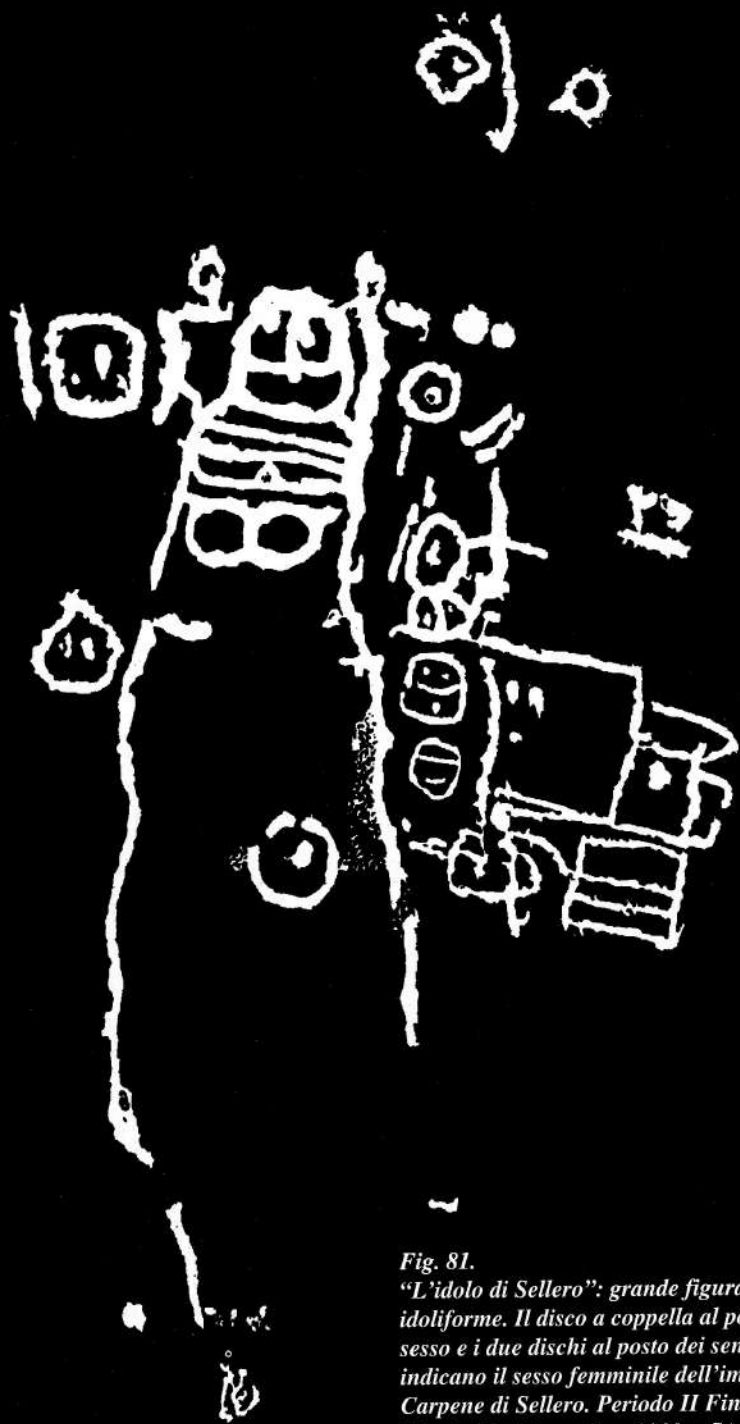


L'arte rupestre figurativa, a quell'epoca, era già diffusa nel mondo intero e si trovano fenomeni tipologicamente comparabili a quello alpino, in Siberia e in Asia centrale, nel Vicino Oriente e nel Nord Africa. I gruppi menzionati sono attribuiti all'Epi-Paleolitico, termine per un tipo di cultura archeologica, coeva del Mesolitico, che viene usato nell'area euro-mediterranea e che sta a significare la continuazione, con alcune trasformazioni tecnologiche, stilistiche e strutturali, di più vecchie tradizioni paleolitiche.

L'orizzonte Proto-camuno dell'arte rupestre camuna rientra in tale ambito. L'arte rupestre del periodo Proto-camuno, era simile a quella di altre popolazioni d'Europa, nello stile, nei concetti espressi e nelle motivazioni che vi si riflettono: è probabile che esistessero dei legami e delle tradizioni in comune. Lo stile sub-naturalistico dell'arte rupestre, in varie parti d'Europa e del Medio Oriente, fu creato da clan di cacciatori e raccoglitori di cibo che gradualmente conobbero l'allevamento di animali: erano gruppi umani seminomadi e vagavano da valle a valle alla ricerca di frutti spontanei e di cacciagione.

Per la massima parte però, gli altri gruppi d'arte rupestre noti nella zona alpina, ebbero inizio durante il Neolitico, nel V° e IV° millennio a.C. Fu questo un periodo di assestamento e di ristrutturazione culturale ed etnica per l'Europa. Vi furono grandi movimenti di popoli, causati principalmente dalle trasformazioni climatiche, faunistiche e di flora, che cambiarono l'aspetto dell'ambiente. Vi furono anche movimenti etnici dall'esterno verso l'Europa, da parte di popolazioni di provenienza asiatica alla ricerca di nuovi terreni agricoli, e vi furono spostamenti di gruppi da un'area all'altra dell'Europa stessa. I mutamenti stilistici e tematici dell'arte rupestre nel corso dei secoli ci rivelano l'immagine spettacolare di un'epopea che in essenza è la storia d'Europa a fumetti, vista dagli occhi e dalle menti dei diretti protagonisti.

Le incisioni rupestri della Valcamonica hanno una gamma di figurazioni astratte e simboliche e di opere realistiche di carattere descrittivo. Nelle fasi iniziali, si trova la costante associazione tra immagine e simbolo, in termini archeologici, tra pittogrammi e ideogrammi. Il soggetto dell'arte rupestre, la principale fonte di attenzione, è il grande animale. Attorno ad esso sono eseguiti simboli.



*Fig. 81.  
"L'idolo di Sellero": grande figura  
idoliforme. Il disco a coppella al posto del  
sesso e i due dischi al posto dei seni  
indicano il sesso femminile dell'immagine.  
Carpene di Sellero. Periodo II Finale  
(Tardo Neolitico: circa 3300 a.C.).  
Dimensioni del rilievo: m. 1,10x2,40.*

Nei periodi successivi si alternano la prevalenza dei pittogrammi e quella degli ideogrammi.

Tra gli insiemi simbolici si includono anche le composizioni monumentali del Calcolitico che si distinguono per le loro dimensioni e per il particolare tipo di composizione dei loro soggetti. Gli stessi soggetti si trovano anche in altri generi di composizioni astratte e/o simboliche specie nell'età del Bronzo. Ognuna delle figure che compongono questi complessi ha un carattere ideologico ben definito. E spesso sono pittogrammi, armi e monili che vengono usati come ideogrammi. In altri termini, vi sono immagini realistiche che acquisiscono un significato simbolico. Il pugnale significa forza, l'ascia rappresenta il potere, il pendaglio a doppia spirale, la fecondità, e così via.

Nel tardo periodo III, ossia nella tarda età del Bronzo, il repertorio figurativo, nel quale avevano prevalso le immagini e i soggetti di carattere strettamente simbolico-concettuale, si fa più vario nei particolari. La figura antropomorfa torna ad essere dominante. Vi sono meno simboli, mentre aumentano le descrizioni di attività quotidiane, sotto forma di scene aneddotiche, descrittive o commemorative. Un peso maggiore è dato a svariati argomenti della vita e del lavoro. Tali mutamenti dell'iconografia riflettono nuovi processi mentali. L'uomo cambia e le incisioni rupestri ce lo rivelano.

Nell'età del Ferro vi sono anche numerose scene di carattere mitologico, descrizioni di culto, figure di spiriti e di esseri immaginari la cui apparizione probabilmente indica una variazione della religione arcaica e rivela un cambiamento considerevole nella psicologia e nei valori spirituali degli antichi camuni. I simboli delle forze soprannaturali, che fino all'età del Bronzo costituivano formule assolute e universali, vengono rimpiazzati da storie aneddotiche, specifiche, che evidenziano i miracoli o le qualità degli spiriti, delle divinità, degli antenati e degli eroi mitici che formano un pantheon di entità dalle sembianze antropomorfe, zoomorfe e mostruose.

Dopo avere seguito, attraverso immagini prodotte nel corso di molti secoli, le espressioni della religione convenzionale, dal Neolitico all'età del Bronzo, nella quale sono esaltate forze ed energie della natura, il sole, la pietra, il metallo, si passa in un breve lasso di tempo, ad una diversa visione del divino, ad un mondo immaginario di tipo

politeistico, abitato da esseri di tutti i generi. Tali credenze caratterizzano l'età del Ferro e le riscontriamo nel primo millennio a.C. anche in altre regioni europee, tra popoli con culture diverse. Alcune trovano paralleli in altri gruppi di arte rupestre e sulle decorazioni di strumenti e utensili. Sono espressioni di una mitologia che si arricchì col tempo, che sboccò nel mondo classico e che in parte ancora sopravvive nelle credenze popolari contemporanee.

Ma si conoscono anche innumerevoli scene di altro genere, che descrivono la vita quotidiana. Questo arricchimento dell'iconografia, oltre alla nascita di un tipo di mitologia precedentemente sconosciuto, indica il sorgere di un nuovo genere di problemi e di un nuovo interesse nella vita, nelle occupazioni "laiche", negli oggetti di uso comune, nelle attività e nei movimenti dell'uomo, che precedentemente non avevano attratto l'interesse e lo spirito di osservazione dei Camuni per cui non facevano parte del repertorio rupestre.

Il processo di scoperta e di presa di coscienza del mondo materiale si riflette nelle immagini ed indica profondi rinnovamenti nella visione dell'irrazionale. Il cambiamento dei temi figurativi e dello stile sono espressioni di evoluzione del pensiero e della cultura. L'abbandono di scene convenzionali di adorazione e di contemplazione, in favore di scene prese dai fatti della vita, sembra indicare che l'uomo stava acquistando una diversa coscienza di se stesso come individuo; una curiosità di conoscere la propria esistenza terrena, una mente rivolta a nuove esperienze della concreta realtà quotidiana. Ma forse anche una perdita di visione universale, e una preoccupazione sempre più rivolta al contingente e al personale ci illustra un mondo in via di trasformazione.

Le figurazioni d'ispirazione palesemente religiosa non sparirono completamente; continuarono ad essere incise contemporaneamente alle scene "realistiche", ma occuparono un posto più modesto nell'iconografia camuna dell'età del Ferro. Scene aneddotiche nelle quali si vedono uomini e donne in particolari frangenti, al lavoro, in danze, a caccia o in guerra, costituiscono un enorme insieme di dati di cronaca. Ci si domanda quale contenuto "spirituale" vi sia in molte scene di tipo realistico-descrittivo, che probabilmente non sono fini a se stesse. Vi sono indizi di interessi più diversificati e di una minore



*Fig. 82.*

*Figura idoliforme o mascheriforme che riutilizza come occhi due fori naturali della roccia, parzialmente levigati*

*dall'uomo. Luine, roccia 49-B. Periodo III/C (Tardo Neolitico: circa 3300 a.C.). Dimensioni del rilievo: cm. 60x45.*

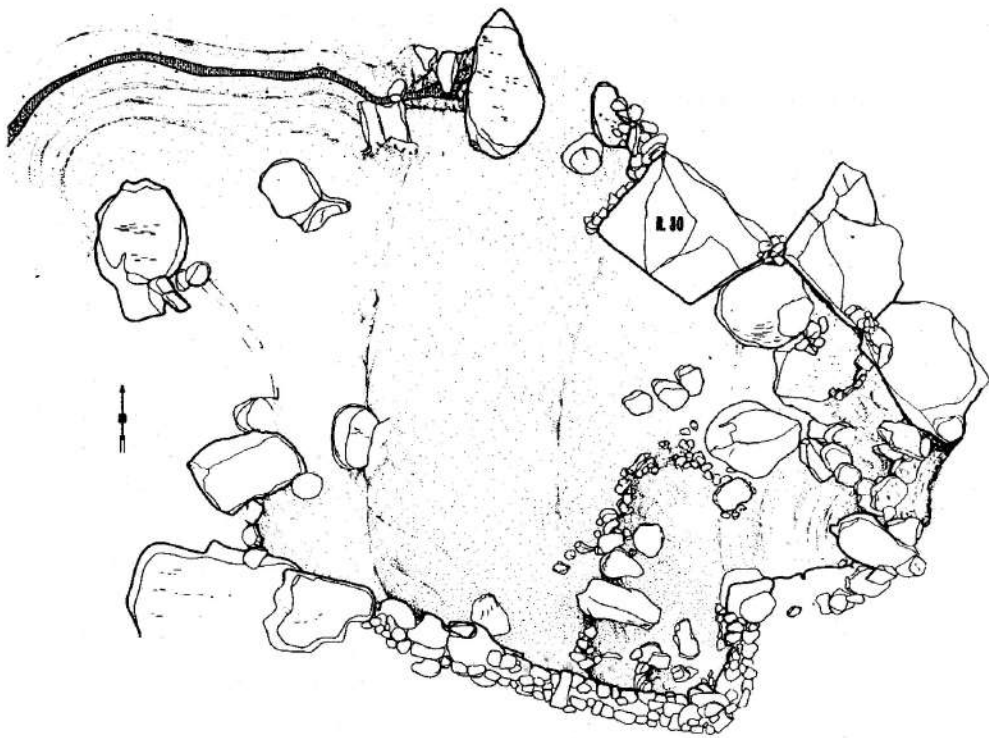
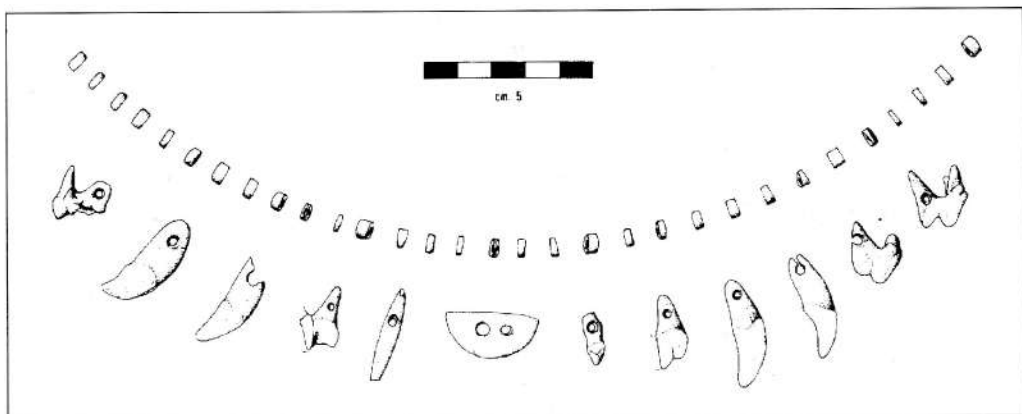


Fig. 83.  
*Foppe di Nadro. Pianta del recinto davanti alla roccia 30 sulla quale vi è una composizione monumentale del periodo III/A. Alla sinistra della roccia vi è una sorgente d'acqua dalla quale sgorga un torrente. A pochi metri davanti alla roccia vi era una struttura semiovale della quale*

*resta il tracciato delle fondamenta. Forse una capanna. Alcuni macigni sono caduti dal pendio scosceso ad est del sito sulla capanna.*

Fig. 84.  
*Foppe di Nadro, Riparo 2. Elementi di collana provenienti da una tomba di età calcolitica.*





concentrazione sui temi assoluti che concernono la relazione con l'irrazionale.

Altro aspetto interessante di questa evoluzione è rispecchiato dalla progressiva trasformazione delle divinità, che talvolta furono rappresentate da simboli, tal'altra da oggetti, e che in certi periodi presero sembianze animali e umane. Nel Neolitico già sono presenti le figure di "facce-occhi" dai grandi occhi sbarrati, ed anche quelle figure impropriamente dette "Idoliformi" che rappresentano grandi immagini antropomorfe. Nell'età del Ferro si moltiplicano le figure di esseri soprannaturali dalle sembianze antropomorfe. E da allora, di fatto, l'uomo ha creato divinità a propria immagine e somiglianza. Anche questo è ben più di un semplice cambiamento tematico, e sembra riflettere, tra l'altro, attitudini diverse dell'uomo verso se stesso e verso il mondo reale o immaginario di cui si sentiva parte.

Ma perché furono eseguite queste opere? I moventi delle incisioni preistoriche, come si è visto, sono vari. Per essere compresa, ogni figura va esaminata nel suo contesto, nel suo periodo e fase e va considerata come un'espressione del suo tempo e una conseguenza di ciò che la precedette.

Come già si è detto, l'analisi delle tecniche d'incisione, degli stili, delle differenze di patina, delle sovrapposizioni e degli elementi figurativi componenti ogni stile, ha permesso di stabilire che l'arte camuna ha seguito una evoluzione stilistica e concettuale. I mutamenti che si riscontrano nell'arte sono di grande importanza, poiché ci rivelano nuovi capitoli di cultura, di storia delle religioni e di storia dell'arte. Possiamo così seguire l'evoluzione di un'arte simbolica e la nascita di un'arte figurativa. Ma lo studio dell'evoluzione artistica sorpassa di gran lunga questi primi fini. Esso rivela l'evoluzione concettuale e psicologica di un popolo, mostra i contatti che ebbe con altre popolazioni, illustra gli avvenimenti che decisero il suo destino. E questi brani di storia del popolo camuno contribuiscono alla conoscenza anche di altri nuclei umani affini ai Camuni, che vissero negli stessi periodi.

E' presumibile che diverse delle tribù neolitiche che crearono arte rupestre in Europa centrale e in regioni periferiche o circostanti abbiano avuto una comune origine: verosimilmente derivavano dall'antica popolazione che occupava l'Europa occidentale e centrale

nel Paleolitico superiore e nel periodo Epi-Paleolitico. E' probabile che esse furono emarginate dalle fertili pianure quando queste vennero occupate da nuove popolazioni più vigorose e più dinamiche, alla ricerca di terreni coltivabili.

In sintesi, è ipotizzabile la presenza nell'Europa neolitica, di due grandi gruppi etnici, l'uno che discendeva dalla popolazione paleolitica autoctona, l'altro, di provenienza orientale. Quest'ultimo era principalmente interessato alle terre coltivabili delle grandi pianure mentre il primo era prevalentemente concentrato in valli montane, in territori periferici ed altre zone rifugio.

Vari gruppi di arte rupestre hanno elementi tematici, figurativi, simbolici ed ideologici comuni che indicano l'esistenza di credenze e di tradizioni comuni forse già radicate in modelli prototipici. Infatti nel periodo Epi-Paleolitico vi era, in Europa, un'unità culturale che da allora non si è più verificata, neppure nei tempi aurei dell'impero romano. Forse le prossime generazioni vedranno, nel secolo 21° della nostra era, un ritorno a tale unità.

La storia d'Europa s'inserisce in un quadro ancor più vasto. L'arte dei popoli cacciatori-arcaici, nell'antica età della Pietra, mostra caratteristiche assai simili nel mondo intero. Verso la fine del Pleistocene si formano delle provincie culturali assai vaste. All'inizio dell'Olocene queste si vanno ulteriormente diversificando. Le caratteristiche locali che l'arte rupestre acquisisce, sempre più marcate quanto più si progredisce nel tempo, ci rivelano un processo di regionalizzazione della cultura.

Nel corso di questa storia narrata dal grandioso libro inciso sulle rocce, le aree culturali si restringono notevolmente e all'interno di esse si registrano processi di ulteriore parcellazione. I primi cacciatori epi-paleolitici arrivati in Valcamonica 10.000 anni fa avevano la stessa cultura materiale e lo stesso stile figurativo di popolazioni analoghe dalla penisola iberica alla Turchia e oltre. I primi produttori di cibo del Neolitico erano parte di un'area culturale che spaziava dalla pianura Padana a quella del Rodano e a quella del Danubio.

La cultura materiale camuna di età del Bronzo era una cultura alpina, circoscritta all'area alpina. I camuni dell'età del Ferro avevano una cultura materiale che si ritrova solo nell'area centro-alpina. Nel



*Fig. 85.  
Foppe di Nadro. Istoriazione della roccia  
30, soprastante la sorgente d'acqua. La  
composizione monumentale del periodo  
III/A è stata oggetto di colpi di grossa*

*martellina di epoca medievale con il  
palese intento di deturparla. Accanto a  
queste incisioni vi sono incisioni di croci  
ed altre istoriazioni medievali.*



OSSIMO 10

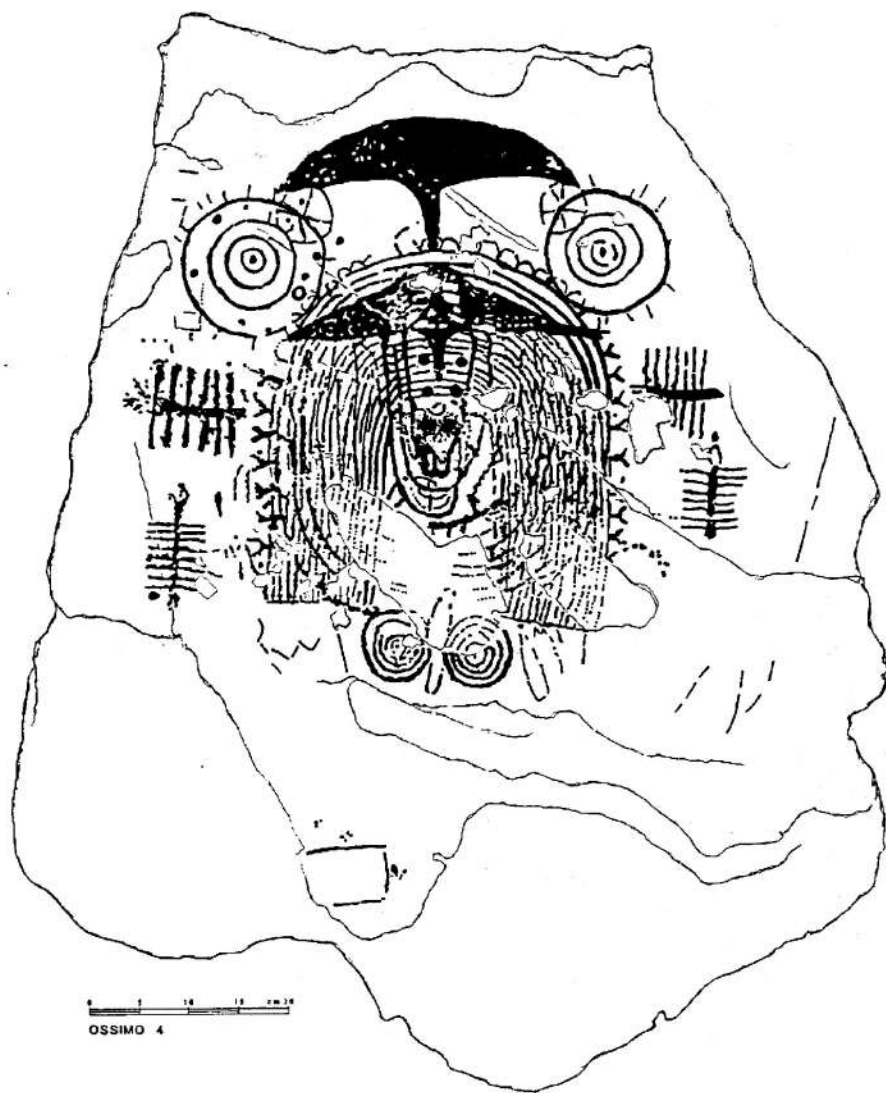
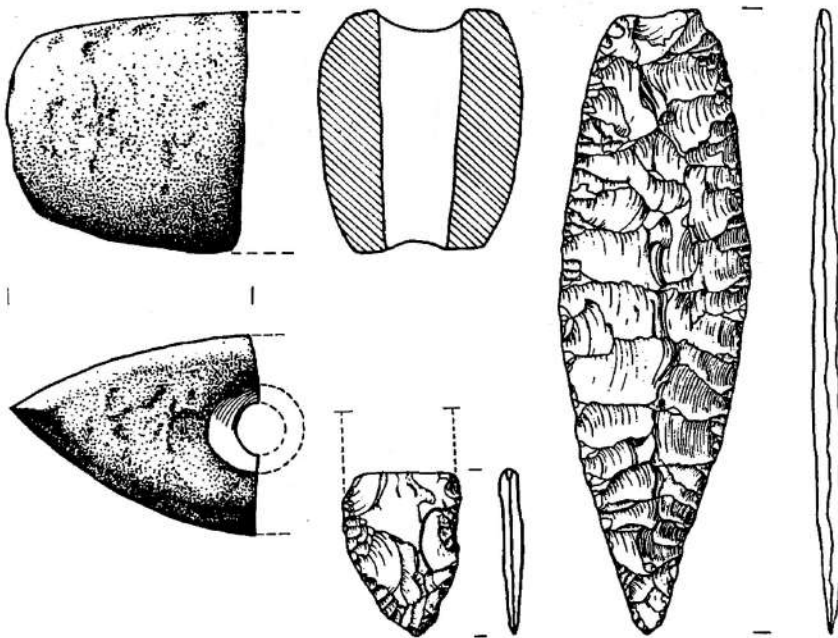


Fig. 86.  
 La statua-menhir 10 di Ossimo, ritrovata  
 negli scavi condotti da F. Fedele nel sito  
 siglato OS4.

Fig. 87.  
 La statua-menhir 4 di Ossimo, trovata  
 accanto alla stele 10 in un medesimo sito  
 con resti di focolare e livello di calpestio.

corso dell'età del Ferro si segue una ulteriore parcellazione fino ad avere il culmine di un processo che dalla regionalizzazione alla provincializzazione della cultura, ci conduce fino alla sua estrema localizzazione. Di fatto, ogni valle acquisisce caratteristiche culturali locali e sembra chiudersi in se stessa. Si segue la graduale acquisizione di personalità distinte di vari gruppi.

Parallelamente, si segue anche un processo che possiamo definire di colonizzazione. Gruppi umani di origine balcanica giungono nell'area padana e gruppi analoghi s'insediano in varie zone isolate nel sud della Francia e fino alla penisola iberica. Nuove popolazioni giungono nel sud della Scandinavia, vi s'insediano e spingono le popolazioni autoctone verso il nord. Nuove popolazioni giungono dall'est nella zona mitteleuropea. L'Europa acquisisce, dal Neolitico all'età del Bronzo, una complessa composizione etnica. Alla popolazione autoctona si aggiungono altre popolazioni che arrivano prevalentemente in movimenti di espansione, dall'est verso ovest e da sud verso nord. Il movimento delle popolazioni, così come gli sviluppi delle relazioni commerciali, sembra indicare attività in varie direzioni. L'Europa è in movimento e si forma quel complesso mosaico etnico e linguistico che ritroveremo poi all'inizio della storia scritta.



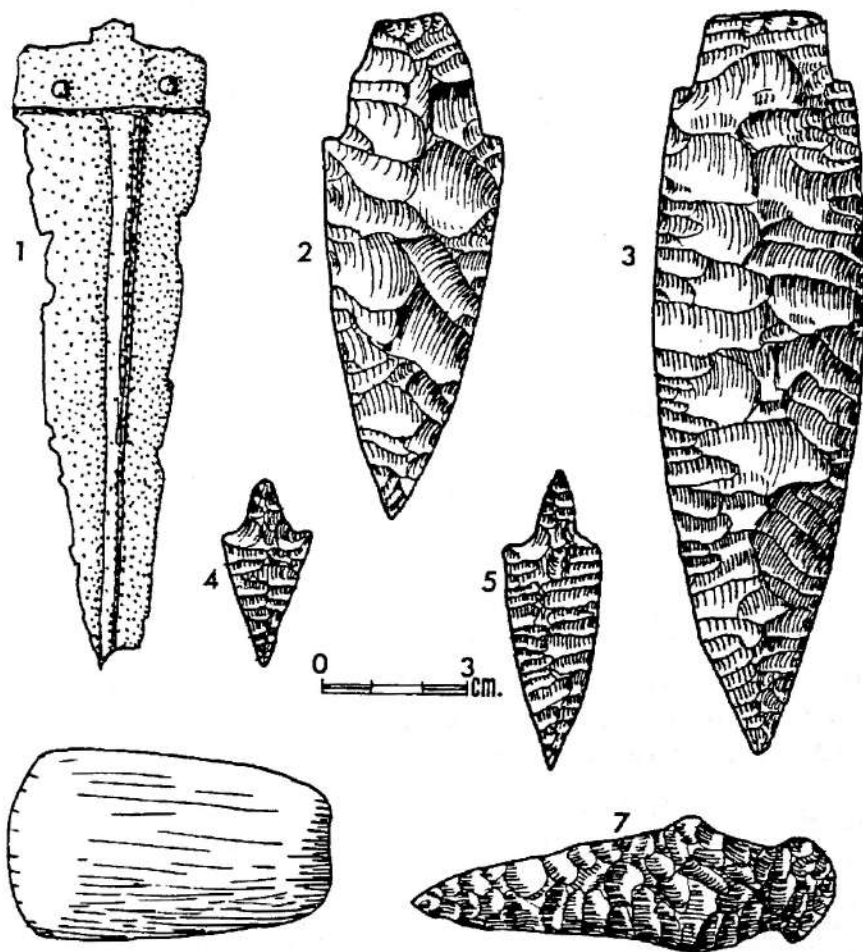


Fig. 88.  
 Reperti calcolitici di Colombara di  
 Cortefranca (BS). Lama di pugnale in  
 selce, punta in selce, frammento di ascia  
 martello in arenaria.

Fig. 89.  
 Reperti calcolitici da Fontanella  
 Mantovana, cultura di Remedello. Lama  
 triangolare in rame, lama di pugnale,  
 punta di lancia e punte di freccia in selce,  
 ascia in pietra levigata e ascia-martello  
 in selce. In questo periodo ha inizio l'uso di  
 strumenti in metallo.

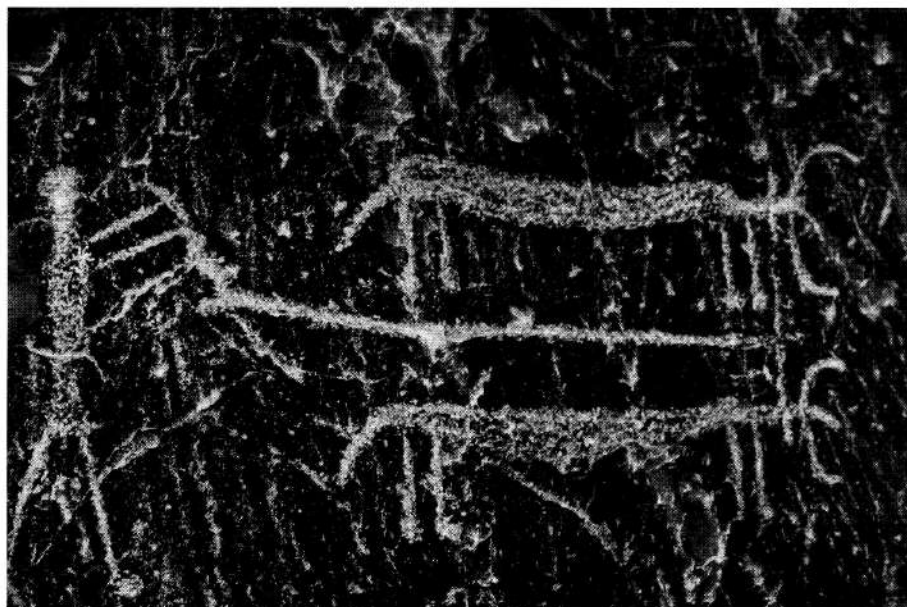
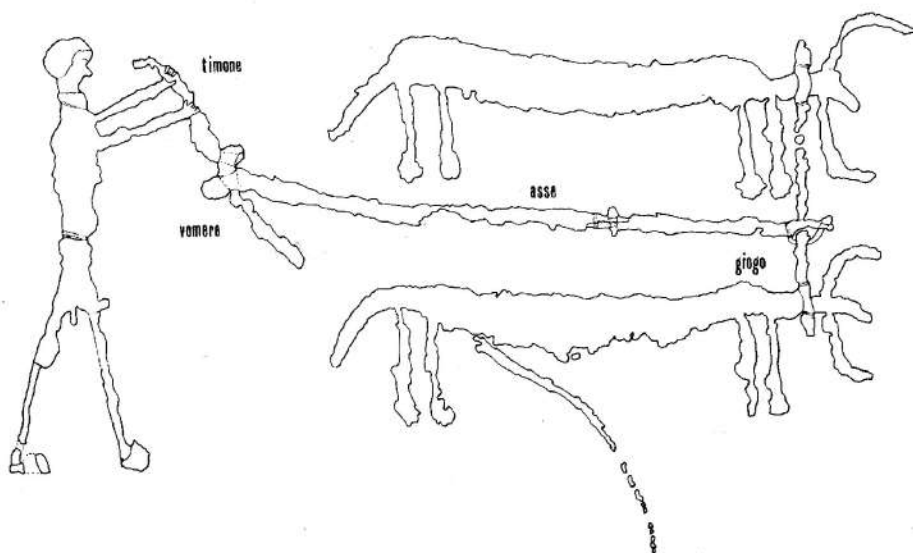


Fig. 90-91.  
Foto e rilievo dell'aratro istoriato sulla  
statua-menhir Bagnolo 2.

Fig. 92.  
Rilievo della statua-menhir Bagnolo 2,  
periodo III/A.  
Dimensioni del rilievo :m. 0.80x1,30 .





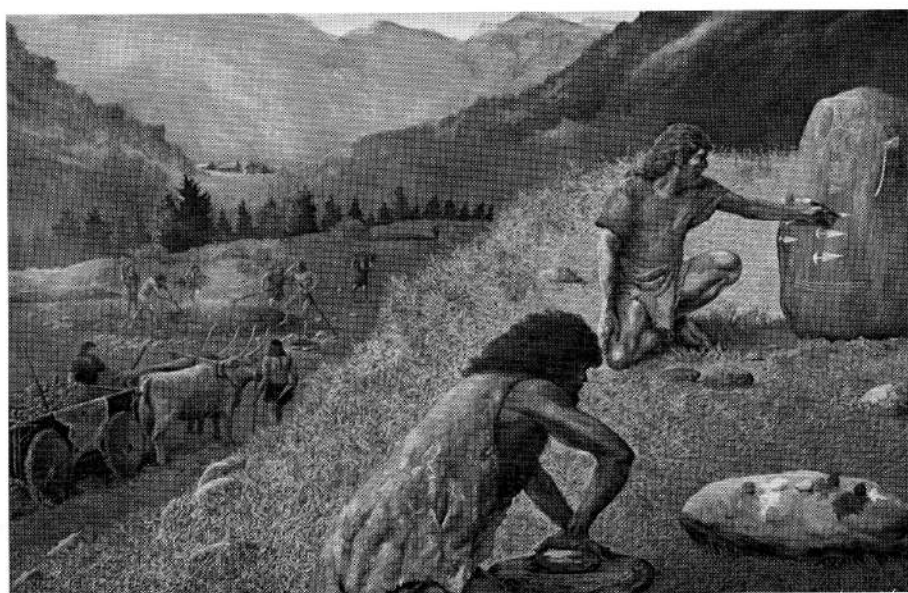


Fig. 93-94.  
 Statua-menhir di Bagnolo I. Composizione simbolico religiosa, esemplare classico di composizione monumentale della Valcamonica. Il disco solare appare come la faccia della divinità, ai lati le due asce sembrano rappresentare le braccia. Al

centro vi sono 8 figure di pugnali, più sotto 3 linee parallele che hanno la funzione bivalente di cintura e di fiume. Il doppio rettangolo al centro della superficie istoriata è anteriore alla composizione monumentale. In basso la ricostruzione di Antonio Molino per la mostra di Milano (1982).