



FORME NATURALI, MAPPE COGNITIVE E SCHEMI CULTURALI PER RICOSTRUIRE LA STORIA DELL'ARTE RUPESTRE DI VALCAMONICA: ESEMPI E IPOTESI INTERPRETATIVE

*Bettineschi Cinzia**

ABSTRACT - This contribution will focus on two aspects that characterize the rock art of Valcamonica and that, if decoded, could permit hypotheses on some of the reasons that underlie the iconographic choices recognizable today on the rocks: 1) the presence of apparently incomplete representations, which find their completeness in the structural elements of the context. In some cases, which will be exemplified, fractures and morphology of the rocks are in fact fundamental components of the figures as much as the carved areas. The hypothesis here presented is that at the base of the profound relationship between some Camunian figures and the natural support we can find (among others) the following motivations: a) religious, perhaps with a shamanic component; b) psychological. In particular with reference to the phenomena of apophenia and pareidolia, which are sensory illusions that lead to the recognition of connections, patterns or images in response to external random stimuli, like for example the cracks and forms imprinted by the glacier on the rocks; b) symmetry. Following the studies of the decoration of ceramic vessels, various types of Camunian representation characterized by a high degree of compositional symmetry (with particular attention to praying and big-handed figures) will be analysed, in order to provide a key to understanding the cognitive and cultural dynamics behind these types of incisions.

RIASSUNTO - Il contributo si concentrerà fondamentalmente su due aspetti che caratterizzano l'arte rupestre di Valcamonica e che, se decodificati, possono consentire di ipotizzare alcune delle ragioni che stanno alla base delle scelte iconografiche oggi individuabili sulle rocce.

1) presenza di rappresentazioni apparentemente incomplete, che trovano compiutezza nel rapporto con gli elementi strutturali del contesto. In alcuni casi, che saranno esemplificati, le fratture e la morfologia delle rocce sono infatti componenti fondamentali delle figure, tanto quanto le aree martellate.

L'ipotesi qui proposta è che alla base di questo rapporto profondo tra alcune figurazioni camune e il supporto naturale vi siano (tra le altre) motivazioni di carattere: a) culturale, forse in parte a componente sciamanica; b) psicologico. In particolare si farà riferimento ai fenomeni di apofenia e pareidolia, ossia alle illusioni sensoriali che portano al riconoscimento di connessioni, schemi o immagini in risposta a stimoli esterni casuali, come possono essere – per l'appunto – le fratture e le forme che il ghiacciaio ha disegnato sulle rocce; 2) rapporti di simmetria. Analogamente a quanto è stato proposto per lo studio delle decorazioni su vasellame ceramico e altri supporti, si analizzeranno alcuni esempi di classi di simmetria interne ed esterne a varie tipologie di raffigurazione camune (con particolare attenzione agli oranti schematici e ai grandi mani) per tentare di fornire una chiave interpretativa delle dinamiche cognitive e culturali alla base di questo tipo di incisioni.

INTRODUZIONE

Il rapporto dell'arte rupestre di Valcamonica con le arenarie levigate naturalmente presenti sul territorio è dato unanimemente riconosciuto e anzi tale argomento viene talvolta usato in modo quasi deterministico per spiegare l'eccezionale concentrazione di segni ivi rinvenuti; ciò che troppo spesso viene però negletta è l'im-

* Dipartimento Valcamonica e Lombardia del Centro Camuno di Studi Preistorici, Niardo (Bs), Italy

portanza fondamentale della relazione tra fratture^{1/} morfologie naturali e incisioni. Gli esempi proponibili a tal proposito sono numerosi e di seguito saranno elencati solo alcuni dei più significativi.

Da un punto di vista terminologico la conformazione morfologica delle rocce disegnata dal ghiacciaio sarà di seguito indicata come “elemento strutturale profondo”. Le depressioni e le sporgenze, solcate da un fitto intrico di fratture, sono infatti la struttura base in relazione alla quale le figure (ovvero gli “elementi complementari”) si posizionano sulle superfici incise. Le rappresentazioni, sedimentate dal trascorrere del tempo, diventano poi esse stesse elementi strutturali (in questo caso “secondari”) che i successivi cicli istoriativi devono gioco forza tenere in considerazione.

FORMA NATURAE, FORMA MENTIS

La centralità delle fratture e della morfologia delle rocce è stata già sottolineata da Lewis-Williams e Dawson nella produzione rupestre sudafricana. In particolare tali autori hanno sostenuto la natura sciamanica dell’esperienza artistica e delle scene rappresentate, e il ruolo delle crepe quali tunnel attraverso i quali lo sciamano è in grado di raggiungere il mondo degli spiriti durante lo stato di *trance* (Lewis-Williams, Dawson, 1990). Simili considerazioni erano state proposte già negli anni settanta in riferimento ai petroglifi di Peterborough, in Canada: anche in quel caso le figure erano infatti spesso posizionate attorno alle fessurazioni naturali in una interazione dialettica che non poteva essere considerata casuale (Vastokas, Vastokas, 1973).

Anche dati etnoantropologici riguardanti l’area nord-americana rivelano che le fratture nelle rocce erano considerate varchi attraverso cui gli spiriti potevano entrare e uscire dal mondo degli uomini o specularmente delle porte che gli sciamani erano in grado di varcare per raggiungere il mondo degli spiriti (Whitley, 1998).

Di recente anche Rozwadowski ha suggerito simili motivazioni alla base della collocazione e del simbolismo di alcune incisioni siberiane, mettendo in luce il legame tra le raffigurazioni d’arte rupestre e le pratiche sciamaniche locali. Alcune rocce caratterizzate da aperture o fratture erano infatti tradizionalmente considerate come un luogo di passaggio verso il mondo degli antenati, i quali risiedevano all’interno della montagna (Rozwadowski, 2012).

Appare quindi chiaro che ovunque sia attestata arte rupestre le rocce non sono una semplice lavagna, ma costituiscono parte integrante del linguaggio trasmesso attraverso i simboli.

Esempio della stretta relazione semantica e sintattica che intercorre anche in Valcamonica tra fratture e incisioni è una figurazione di grandi mani venuta in luce in località Ronchi di Zir durante l’annuale campagna di rilevamento e analisi dell’arte rupestre organizzata dal Dipartimento Ricerca e Formazione (ex Dipartimento Valcamonica e Lombardia) del Centro Camuno di Studi Preistorici nel 2011.

La figura è situata sulla roccia 76, una superficie piuttosto ampia, estesa in prevalenza lungo l’asse verticale (fig. 1). Tale contesto presenta una fitta sequenza di rappresentazioni ascrivibili a diverse fasi che si spingono fino alla tarda età del Ferro; i due oranti grandi mani che vi compaiono sono con ogni probabilità tra le figurazioni più antiche. Nella parte mediana della superficie, al centro di un pannello a bassa densità istoriativa, spicca una frattura di notevoli dimensioni, a forma di goccia, dalla cui parte superiore dipartono due braccia nella classica posa a orante che terminano in mani espresse, rispettivamente con cinque e quattro dita (fig. 2). Mancano invece completamente gli arti inferiori. Una ricerca nel catalogo dei grandi mani camuni, in fase avanzata di costruzione, ha permesso di escludere la presenza di altre rappresentazioni del medesimo tipo in Valcamonica. Si tratta dunque di un *unicum*, che trova come soli confronti possibili – peraltro non puntuali – i due oranti semplici dalla roccia 50 di Campanine di Cimbergo (fig. 3), con busto ricavato da crepe naturali ribattute (Sansoni, Gavaldo 2009).

Interessante anche l’esempio del grande armato sulla medesima roccia 50 di Campanine di Cimbergo, che per dimensioni, ittifallia e panoplia si configura come un capo-guerriero o un eroe/ divinità (fig. 4 a e b). La figura affonda i piedi, che non sono rappresentati, all’interno di una profonda frattura verticale, a partire dalla quale pare quasi che egli stia “sorgendo”. La riconsiderazione del significato delle fratture qui proposta consente dunque di meglio contestualizzare e comprendere la rappresentazione, che in base a quanto detto si lega con ogni probabilità al mondo sacrale-spirituale e ultraterreno.

Un’eventualità frequentemente riscontrata in fase di rilievo è poi quella di antropomorfi dotati di scudo, ma apparentemente mancanti di armi. A un’osservazione più attenta è spesso possibile individuare una o più fratture in prossimità della mano vuota che assumono una forma simile a quella di lance, oppure di spade: in quei casi appare sensato concludere che l’artista abbia sfruttato le caratteristiche naturali del supporto per

1 Nel corso dei millenni gli agenti atmosferici e i processi post-deposizionali hanno alterato talvolta anche profondamente la “topografia” delle rocce, dunque grande attenzione deve essere attribuita alla valutazione dell’antichità delle fratture e delle morfologie riscontrate, affinché il rapporto stabilito tra incisioni e supporto naturale sia effettivamente sensato.

completare la rappresentazione. È poi plausibile pensare che in antico questa relazione fosse sottolineata dalla presenza di un'analogia colorazione, che oggi è andata perduta.

Talvolta inoltre le grandi fratture trasversali che incidono le rocce costituiscono delle tracce, quasi delle griglie, all'interno delle quali le figurazioni rupestri si inscrivono in moduli compatti. Oltre alla vasta casistica di Valcamonica, emblematici sono, ad esempio, le occorrenze nella Valle delle Meraviglie sul Monte Bego (Bianchi, 2010) o presso Bornholm (Kaul, 2006) e Tanum (es. il pannello di Fossum; Milstreu, 2010), nel nord Europa. Alcune delle grandi composizioni istoriate sembrano quasi "incasellate" o quantomeno intenzionalmente collocate tra le principali fratture, in corrispondenza delle quali gran parte dei simboli figurativi trovano compiutezza – talvolta appoggiandosi a esse – mentre solo una netta minoranza dei segni grafici sono sovrapposti alle crepe.

In Valcamonica e più in generale nel contesto della pre-protostoria europea non possediamo tracce archeologiche che consentano di accertare l'esistenza di una componente sciamanica nella vita magico-religiosa delle comunità umane locali. In molti casi sembra infatti che ragioni di tipo utilitaristico o grafico siano preponderanti nella scelta di affidarsi al supporto naturale per il completamento o l'organizzazione spaziale delle figure (incidere un simbolo a cavallo delle fratture è più complesso, può alterare la fisionomia della raffigurazione e rendere talvolta difficile il riconoscimento finale del segno). Tuttavia una recente rilettura del *corpus* camuno a opera di Sansoni ha messo in evidenza alcuni contesti di cronologia assai diversificata che consentono di prospettare l'ipotesi sciamanica anche per l'arte rupestre di Valcamonica (Sansoni, c.d.s.); l'aspetto che qui più interessa sottolineare è la frequenza delle figure a grandi mani in scene con questa potenziale connotazione, tipologia in cui potrebbe ipoteticamente inserirsi anche la sopraccitata figura sulla roccia 76 di Ronchi d'Iziri.

Oltre a questioni di natura magico-religiosa e culturale, la stretta relazione tra elementi strutturali ed elementi complementari fin qui individuata come caratteristica dei contesti di arte rupestre analizzati potrebbe anche essere legata ai fenomeni psicologici di apofenia e pareidolia. L'apofenia è un'illusione sensoriale che provoca l'individuazione di connessioni o schemi in risposta a stimoli esterni non codificati; una delle forme più comuni di apofonia è la pareidolia, legata al riconoscimento di immagini o suoni familiari come conseguenza di input visivi o uditivi casuali.

Come già sottolineato, nelle raffigurazioni di arte rupestre è evidente come spesso siano le rocce, le fratture delle rocce o i cicli istoriati precedenti a suggerire le figure. Questo peraltro è confermato dal fatto che incisioni di fasi diverse si trovano spesso in stretto rapporto tra loro, con quelle più recenti che si pongono palesemente in continuità o in antinomia (e in tutte le possibili varianti di relazione intermedie) con quelle più antiche. Per quanto la forma di una roccia/ frattura possa essere "esplicita", però, lo stimolo a effettuare associazioni mentali cosce o inconscie va sempre considerato nell'ottica della variabilità culturale e di quella tra individuo e individuo.

Il processo sotteso è in parte riconducibile a quanto noto per alcuni rituali divinatori: attraverso la nefomanzia, per esempio, si prediceva il futuro in relazione alle forme assunte dalle nuvole, che venivano interpretate dal sacerdote preposto. Ciò presuppone la commistione del reale con l'immaginazione dell'officiante (o dell'artista, nel caso delle incisioni rupestri). Da sottolineare che si tratta comunque di un'operazione culturalmente mediata: il tipo di simboli che "emergono" dalle rocce (o dalle nuvole) è – con l'ovvia esclusione dei segni non figurativi – un prodotto diretto della cultura e della società che costituiscono il contesto di riferimento dell'individuo. C'è infatti una correlazione biunivoca tra ciò che si vede e ciò che si può/ si vuole vedere. Le mappe cognitive costituiscono dunque il sistema di riferimento grazie al quale ciascun essere umano interpreta e attribuisce un significato alle impressioni che gli giungono dal mondo esterno, attraverso il duplice canale delle stimolazioni sensoriali e dell'esperienza progressiva².

Da quanto detto si evince che nella selezione dei temi iconografici figurativi da trasporre su roccia siano esistite almeno due componenti: 1) intenzionale, legata a significati specifici da convogliare e trasmettere attraverso le raffigurazioni; 2) irrazionale, strutturalmente connessa e talvolta "ispirata" – almeno in alcune occasioni – alla morfologia del supporto. Anche in questo secondo caso, però, le suggestioni offerte dalle rocce sono filtrate dalla mente dell'artista, che è inconsciamente portato a riconoscere (e dunque a riproporre) simboli e associazioni significativi per il contesto culturale e culturale a cui appartiene.

SIMMETRIE CULTURALI

Diversi autori hanno concentrato la loro attenzione sulla struttura "grammaticale" delle forme e delle decorazioni sui materiali ceramici, cercando di fornire delle chiavi interpretative in funzione dell'aggregazione e

² Senza tralasciare quel nucleo di ereditarietà filogenetiche di cui parla diffusamente Bolmida in suoi diversi interventi. Per approfondire si faccia riferimento a Bolmida, c.d.s.; Bolmida, Sansoni, 2011 e bibliografia ivi citata.

della relazione tra gli elementi grafici e simbolici propri di ciascun contesto. In particolare Hodder, nell'ambito di una serie di studi etnoarcheologici nel Sudan, ha evidenziato l'importanza dei codici grafici come elemento di auto-identificazione e distinzione rispetto all'altro da sé (Hodder, 1982). Egli ha poi segnalato come gran parte delle raffigurazioni Mesakin sia estremamente bilanciata e sviluppi alti livelli di simmetria. Anche Hardin ha sottolineato come le classi di simmetria si configurino come un possibile riferimento per descrivere gli stili decorativi “a causa della loro universalità”: secondo tale autrice, infatti, gli stili decorativi di ogni sistema culturale devono necessariamente esibire un certo livello di simmetria e quindi consentono di individuare – in alcuni casi – anche differenze tra comunità contigue (Hardin, 1984; Washburn, 1984; Naumov 2010). Questo aspetto è stato da alcuni autori collegato ai rapporti più o meno paritetici che si sviluppano all'interno di ciascuna società (tra maschi e femmine, tra giovani e adulti ecc.).

La simmetria compositiva è elemento che caratterizza anche alcune raffigurazioni tipiche dell'arte rupestre di Valcamonica, sia a livello micro (intra-figura: es. gli oranti) sia a livello macro (intra-figure: scene, contesti e palinsesti).

Nell'ottica della ricerca del massimo grado di bilanciamento³, l'idea che si propone è che a un maggior livello di simmetria (intra-figura o intra-figure) possa corrispondere un maggiore peso simbolico della raffigurazione stessa. Per raggiungere questo livello ideale è però indispensabile attuare processi di astrazione e schematizzazione che, lungi dall'essere mere semplificazioni, si configurano invece come “sintesi” o meglio come *concentrati di significato simbolico* in grado di convogliare e di esaltare tutti i diversi contenuti – diretti e indiretti – propri delle rappresentazioni.

Dubal e Joly hanno peraltro proposto una simile interpretazione in relazione all'ortogonalità. Essi infatti considerano gli assi verticale e orizzontale come simboli rispettivamente della vita e della morte e ritengono che le figure di individui con le braccia tese perpendicolarmente contrapposte al busto siano proprie dell'iconografia del saggio, del capo o dell'antenato (Dubal, Joly, 1997).

Per quanto riguarda l'arte rupestre di Valcamonica gli oranti schematici e le figure a grandi mani (con grandi piedi) sono senza dubbio tra le tipologie di incisioni figurative che più evidentemente condensano le caratteristiche di astrazione, simmetria e ortogonalità. Tenendo conto della distinzione tra attributi caratterizzanti e attributi accessori (Bettineschi, c.d.s.), essi presentano un grado di simmetria particolarmente elevato; è possibile infatti individuare diverse trasformazioni geometriche che riportino la figura in una situazione di autocoincidenza. Si riconoscono: 1) un centro di simmetria (o centro di inversione); 2) due assi di simmetria (ovvero linee di riflessione) perpendicolari tra loro (sopra/ sotto; destra/ sinistra); 3) due piani binari di rotazione (se si considera la figura tridimensionalmente).

Tenendo conto di quanto esposto, le figure di oranti e grandi mani confermano di possedere quel profondo nucleo simbolico che è stato tradizionalmente attribuito loro da diversi autori, a prescindere dal fattore semantico e cronologico (si vedano a titolo esemplificativo Sansoni, 1977; Galvaldo, 1999; Arcà, 2001; Bolmida, Sansoni 2011 e bibliografia ivi citata).

Secondo Hodder esiste un'unità grammaticale base nel linguaggio grafico che, se scomposta e ricomposta, permette di ottenere nuovi elementi figurativi. In particolare egli ritiene che l'elemento base delle composizioni Mesakin e Moro (minoranze etniche del Sudan) sia una stella (fig. 5.1), dal significato ideologico fortemente radicato nella regione. Prendendo come matrice i componenti grafici di tale elemento – e con un limitato spettro di modifiche possibili – egli evidenzia come tutti i simboli che si trovano raffigurati sulla cultura materiale locale siano strettamente collegati a tale “cella elementare”. Tra essi si segnalano gli elementi 18 e 19 in figura 5, che appaiono strutturalmente analoghi al modello degli oranti schematici preistorici: da notare che – sorprendentemente – in quel contesto a tali simboli non viene attribuito alcun significato legato alla rappresentazione dell'essere umano (Hodder, 1982).

Il discorso di Hodder non deve tuttavia essere considerato in senso assoluto, in quanto si corre il rischio di iper-semplificare o ancor peggio di formalizzare rigidamente un'attività, come quella artistico-artigianale, che molto risente delle mode, del gusto personale e delle tecniche di produzione. Resta tuttavia una possibile via interpretativa che, se considerata nella globalità di tutte le ipotesi possibili, consente di approfondire alcuni aspetti degli apparati decorativi della cultura materiale che vengono talvolta considerati come trascurabili.

Partendo da queste considerazioni è forse possibile re-interpretare alcune figure apparentemente incomplete, come i bustiformi, oppure rappresentazioni complesse, come il cosiddetto “fiocco di neve” di Zurla di Nadro (Giarelli, Sansoni, 2011). In quest'ottica, infatti, essi potrebbero costituire i moduli di un vero e proprio alfabeto simbolico il cui significato è ancora in gran parte da esplorare.

³ Che è forse legata alla stessa, innata, specularità del corpo umano.

CONCLUSIONI

Questo contributo vuole proporre delle possibilità, piuttosto che fornire delle risposte. Offrire spunti di discussione, piuttosto che soluzioni. Se lo stretto legame dell'arte rupestre con gli elementi strutturali profondi risulta evidente, più complessa appare l'attribuzione di significato a tale evidenza; da quanto detto, infatti, appare chiaro che ogni occorrenza deve essere fondamentalmente trattata caso per caso, pur potendo talvolta essere ricondotta a schemi di più ampio respiro.

La ricerca delle motivazioni prime connesse alle figurazioni di arte rupestre preistorica e protostorica passa innanzitutto attraverso la presa di coscienza della complessità del dato di base e attraverso la consapevolezza che solo un lavoro sistematico potrà consentire di mettere in luce le relazioni, le contraddizioni e infine – auspicabilmente – i modelli che soggiacciono alle logiche delle società che le hanno prodotte.

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano il dott. Luigi Magnini, il prof. Umberto Sansoni e il prof. Pierluigi Bolmida per la lettura, le preziose osservazioni e il confronto costante.

BIBLIOGRAFIA

- ANATI E.
1979 I Camuni: alle radici della civiltà europea, Milano (JacaBook).
ARCÀ A.
2001 Chronology and interpretation of the "praying figures", in *Archeologia e arte rupestre: l'Europa - le Alpi - la Valcamonica*, II convegno internazionale di archeologia rupestre, 2-5 ottobre 1997, Darfo Boario Terme, pp. 185-198.
BETTINESCHI C.
c.d.s. Metodologie di approccio allo studio tematico dell'arte rupestre camuna: il caso degli oranti/ grandi mani, A.R. - Annali della Riserva naturale Incisioni rupestri di Ceto, Cimbergo e Paspardo, pp. 5-8.
BIANCHI N.
2010 Mount Bego: prehistoric rock carvings, *Adoranten*, pp. 70-80.
BOLMIDA P.L.
c.d.s. Singolari convergenze tra psicopatologia e sciamanesimo (contributo interdisciplinare allo studio del fenomeno rupestre Oranti - Grandi mani), A.R. - Annali della Riserva naturale Incisioni rupestri di Ceto, Cimbergo e Paspardo.
BOLMIDA P.L., SANSONI U.
2011 Una sola specie, un'unica lingua delle origini, la stessa latenza all'arte, in E. Anati (ed.), *Arte e comunicazione nelle società pre-letterate*, Valcamonica Symposium '11, Milano (JacaBook).
DUBAL L., JOLY L.
1997 La Gardette: l'hypothèse solaire, in *Archeologia e arte rupestre: l'Europa - le Alpi - la Valcamonica*, II convegno internazionale di archeologia rupestre, 2-5 ottobre 1997, Darfo Boario Terme.
GAVALDO S.
1999 Gli antropomorfi schematici dell'età del Bronzo: alcune note interpretative, in E. Anati (ed.), *Prehistoric and tribal art: deciphering the images*, Valcamonica Symposium '99, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
GIARELLI L. (con il contributo di SANSONI U.)
2011 Zurla di Nadro: considerazioni su alcuni elementi di emblematica discordanza nel quadro dell'arte rupestre della Valcamonica in E. Anati (ed.), *Arte e comunicazione nelle società pre-letterate*, Valcamonica Symposium '11, Milano (JacaBook).
HARDIN M.A.
1984 Models of decoration, in S.E. Van der Leeuw, A.C. Pritchard (eds.), *The many dimensions of pottery*, Università di Amsterdam, pp. 573-607.
HODDER I.
1982 Symbols in action: ethnoarchaeological studies of material culture, Cambridge (Cambridge University Press).
KAUL F.
2006 Further excavations at rock carving sites on Bornholm. A short survey, *Adoranten*, pp. 50-63.
LEWIS-WILLIAMS J.D., DOWSON T.A.
1990 Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face, *South African Archaeological Bulletin*, vol. 45, pp. 5-16.
MILSTREU G.
2010 Rock art in Scandinavia: images and finds, dating and interpretations, with comparison with alpine rock art, in *L'Arte Rupestre delle Alpi*, Convegno internazionale 21-24 ottobre 2010, Capo di Ponte, pp. 105-107.
NAUMOV G.
2010 Symmetry analysis of Neolithic painted pottery from the Republic of Macedonia, *Archeologia e calcolatori*, vol. 21, pp. 261-280.
ROZWADOWSKI A.
2012 Shamanism in Indigenous Context: Understanding Siberian Rock Art, in J. McDonald, P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art* (Blackwell Publishing Ltd), pp. 455-471.
SANSONI U.
1977 Le figurazioni umane a grandi mani nella problematica magico-religiosa delle incisioni rupestri della Valcamonica, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna.
SANSONI U.
1999 Gli antropomorfi, datazione, confronti, valori simbolici, in U. Sansoni, S. Gavaldo, C. Gastaldi (eds.), *Simboli sulla roccia: l'arte rupestre della Valtellina centrale dalle armi del Bronzo ai segni Cristiani*, Capo di Ponte, pp. 102-111.
SANSONI U.
2000 Il problema degli oranti nell'arte rupestre camuna, Archivio online.
SANSONI U., GAVALDO S. (eds.)
2009 *Lucus Rupestris: sei millenni d'arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
SANSONI U.
c.d.s. The mythic, ecstatic and shamanic hypothesis on the Alpine rock art, in *The 10th Conference of the International Society for Shamanistic Research*, 5-9 October 2011, Warsaw.
VASTOKAS J.M., VASTOKAS R.K.
1973 Sacred Art of the Algonkians: A Study of the Peterborough Petroglyphs, Peterborough (Mansard Press).
WASHBURN D.K.
1984 The study of the red on cream and cream on red designs on Early Neolithic ceramics from Nea Nikomedeia, *American Journal of Archaeology*, vol. 88, pp. 305-324.
WHITLEY D.S.
1998 Finding Rain in the Desert: Landscape, Gender and Far Western North American Rock Art, in C. Chippindale, P.S.C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge (Cambridge University Press), pp. 11-29.



Fig. 1 – Ronchi Di Zir, roccia 76 sett. B. Ricomposizione digitale dei rilievi (Dip. CCSP).



Fig. 2 – Grandi mani con busto ricavato da una frattura. Ronchi di Zir, roccia 76 sett. B. (foto Dip. CCSP).



Fig. 3 – Orante con busto ricavato da una frattura. Campanine di Cimbergo, roccia 50 sett. E. (foto Dip. CCSP).



Fig. 4 – Grande armato che emerge da una frattura: a) fotografia. Campanine di Cimbergo, roccia 50 sett. E. (foto Dip. CCSP)



Fig. 4 – Grande armato che emerge da una frattura: b) rilievo. Campanine di Cimbergo, roccia 50 sett. E. (Dip. CCSP).

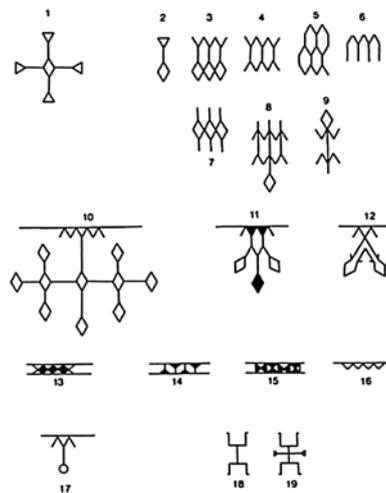


Fig. 5 – La similarità degli schemi Mesakin e Moro al modulo della stella (da Hodder, 1982).