



Il rilievo di Bormio: scoperta di nuovi elementi figurativi

The tracing of Bormio: discovery of new
figurative elements

Francesca Roncoroni

Soprintendenza Archeologia della Lombardia, Italia
email: francesca.roncoroni@beniculturali.it

Riassunto - Si presenta in questa sede il disegno del rilievo di Bormio, che permette di apprezzare particolari figurativi in passato ignorati o non compresi. Sulla punta del cosiddetto tridente, in particolare, campeggia un uccello anziché un pesce. Inoltre graffiti filiformi figurativi, schematici e pseudo-alfabetici si trovano sullo sfondo. Grazie ai numerosi confronti è chiaro che, pur essendo un'opera originale, il rilievo è frutto di numerosi influssi culturali: si colgono somiglianze con le placchette bronzee votive, con l'arte delle situle, con l'arte rupestre della Valle Camonica, con la piccola bronzistica, i rilievi e le grandi sculture in pietra dell'età del Ferro. In sostanza si tratta di un'opera che, nella complessità dei riferimenti culturali, testimonia una circolazione assai ampia di segni e simboli del sacro.

Parole chiave: rilievo / Bormio / elementi figurativi / età del Ferro / area alpina / sacro

Summary - The paper presents the drawing of the Bormio relief, which shows clearly figurative details ignored or misunderstood in the past. On the tip of the so-called trident, in particular, a bird is standing (instead of a fish). Also never recognised filiform engravings are in the background. Thanks to the many comparisons it is clear that, despite being an original work, the relief is the result of many cultural influences: there are similarities with bronze votive plaques, with the art of situlae, with Valcamonica rock art, with small bronzes, stone reliefs and big sculptures dated to the Early Iron Age. In essence it is an artwork that testifies a wide circulation of sacred symbols.

Keywords: tracing / Bormio / figurative elements / Iron age / alpine area / sacred

Il rilievo di Bormio (fig. 1) è un reperto assai noto nell'archeologia alpina e, dalla sua scoperta ad oggi, se ne sono occupati in molti. Un recente disegno e nuove riprese fotografiche¹ consentono di evidenziare dettagli in passato ignorati o non compresi di cui si fornisce un'anticipazione². Prima di affrontare dunque alcune novità emerse, si propone una rapida descrizione.

Il rilievo è solo un frammento (34 x 31 cm) di una lastra spessa 6 cm che si presume parte del rivestimento di un monumento istoriato su uno o più lati, un altare o un pilastro sul tipo dei monumenti felsinei (Gambari c.s.), realizzato su una pietra di colore verdastro riconosciuta come come possibile pietra di Campello (Mariotti 2007: 27) o serpentino, ma la cui reale natura geologica non è stata ancora appurata.

Fu rinvenuto nel 1944, quale materiale costruttivo di reimpiego nelle fondamenta di un edificio a ridosso della chiesa di San Vitale nel centro di Bormio (Cavallari 1944; Cavallari 1949: 37).

Da quanto rimasto è chiaro che fosse organizzato almeno su due registri. La scena meglio conservata è infatti limitata sopra e sotto tra due cornici: la superiore è uno zigzag tra due bande

1 Si ringrazia Filippo Maria Gambari, Soprintendenza Archeologia della Lombardia, per l'autorizzazione.

2 Si rimanda ad altro contributo per una trattazione analitica di tutti i particolari non trattati in modo esaustivo in questa sede.



Figg. 1 e 2 - Il rilievo di Bormio (fotografia L. Caldera, L. Monopoli; disegno: F. Roncoroni).

parallele, quella inferiore, invece, è composta da una serie di losanghe comprese sopra e sotto da elementi angolari e da due bande parallele. Al di sotto si riconosce una piccola porzione, in visione laterale, forse della criniera di un cavallo³ o del *lophos* di un elmo (Rittatore 1974: 113 e fig. 5; de Marinis 1995: 259). Si tratterebbe dunque del lacerto di una scena di soggetto militare, una parata di armati a piedi o a cavallo.

Il registro superiore conserva invece molte figure, disposte su piani differenti, alcune più aggettanti, altre a basso o bassissimo rilievo. Sulla destra, in primo piano, la figura più rilevata è di prospetto. Del corpo, quasi completamente coperto da un grande scudo a pelle di bue, si vedono la testa, sormontata da un elmo di tipo Negau di tipo alpino con corna (Egg 1992: 424), il braccio destro, la cui mano sorregge un'insegna, e parte degli arti inferiori. Il volto è in buona parte mancante, ma si intravede un occhio a mandorla con l'iride. Le orecchie sono ben delineate, appena al di sotto di un accenno di capigliatura frangiata che spunta dall'elmo. Lo scudo a pelle di bue, con grande umbone fusiforme, è diviso in tre bande orizzontali, di cui quella centrale decorata da un reticolo di linee incise, mentre le bande sopra e sotto sono occupate da due grandi doppie spirali. Agli angoli si trovano degli occhi di dado che rimandano direttamente ai cerchi concentrici sulla lamina di ferro dello scudo della t. 39/2 di Dürnberg ad Hellein (LT A - Penninger 1972: tav. 36,6), imitazione di borchie metalliche per fissare la pelle alla struttura sottostante (Pauli 1974: 93-95; Rittatore 1974: 123; de Marinis 1976: 223). La ripartizione zonata della decorazione richiamerebbe invece l'uso di dipingere o decorare con altre tecniche gli scudi (Egg 1992: 422).

I polpacci hanno muscolatura evidenziata⁴ e i

³ La criniera di cavallo è ipotizzabile dal confronto con la lastra di Cividate Camuno.

⁴ La muscolatura evidenziata negli arti è uno stilema anche dell'arte rupestre della Valcamonica negli stili IV 2, IV 3 e IV 4 (VII-II sec.a.C.) secondo la cronologia definita da de

pie di calzano stivaletti chiusi alla caviglia, non certo sandali (Rittatore 1974: 113; Pauli 1974: 94; Sordi: 126-127).

Nella mano destra il personaggio stringe un'insegna militare considerata ora antica (Pauli 1974: 96 per confronto con la situla Arnoardi) ora di epoca e influenza romana (Rittatore 1971: 700; Mariotti 1995), ancora, a forma di tridente sulla cui punta centrale sarebbe infilzato un pesce, attributo utile per l'identificazione con Nethuns (Sordi 1974: 128) o con Volcanus (Valvo 1996: 123-124). Che si tratti di un dio è sostenibile in base alla frontalità (Pauli 1974: 99), alla posizione statica, alle proporzioni e al primo piano, tutti fattori che sottolineano la rilevanza del soggetto. La base su cui poggia i piedi induce inoltre a ritenerla la rappresentazione di una statua. De Marinis si spinge a ipotizzare che si tratti della raffigurazione di una statua lignea sulla cui testa è posto un elmo di fattura locale (de Marinis 1988a: 125), ma non si può escludere neppure una statua in pietra come suggeriscono esemplari venuti alla luce sia a Nord (es. Guerriero di Hirschlanden e Principe di Glauberg) che a Sud delle Alpi (es. Guerriero di Capestrano e statue e rilievi di Nesazio).

Sulla sinistra c'è un secondo personaggio raffigurato di profilo, il cosiddetto suonatore gobbo (Rittatore 1971) per la curva pronunciata della schiena, che incede verso destra suonando un grande corno con la campana rivolta all'indietro. Indossa un gonnellino a pieghe, evidenziate dall'orlo decorato, e alla sua cintura è appeso un coltello (fig. 3). I calzari sono del tipo che indossa anche la prima figura. Pur frammentaria e mancante di alcune parti, la figura nel complesso è assai dettagliata tanto è vero che dalla campana si dipartono incisioni che sembrano alludere all'emissione del suono. Lo scudo circolare, appeso a una lancia, è diviso in quattro zone decorate alternativamente a reticolo e a gruppi di tre cerchi concentrici e ha un umbone fusiforme nel centro. L'insieme di scudo e lancia stato interpretato quale offerta votiva al dio (Egg et alii 2009: 93).

Alle spalle, nello spazio compreso tra la cornice superiore e il corno, a rilievo molto basso, rimane solo la mano destra di una terza figura. Levata in aria impugna una *machaira* o *kopis* greco/etrusca (Roncoroni 2015: 237). Si trattava certamente di un personaggio che dà le spalle alla prima figura e che è impegnato in un combattimento o in un sacrificio (de Marinis 1995: 259). La scena dunque continuava sicuramente verso sinistra, mentre non è chiaro se sia completa sul lato destro.

La base documentaria di questo contributo è costituita dal disegno (fig. 2), realizzato con una tecnica che combina i principi del rilievo di opere scultoree, del disegno archeologico di reperti mobili e, infine, del rilievo per trasparenza a contatto per la documentazione dell'arte rupestre, anche con l'uso di luce radente in condizioni di oscuramento artificiale. Sono inoltre state realizzate nuove riprese fotografiche (L. Caldera, L. Monopoli, Laboratorio fotografico, Soprintendenza Archeologia della Lombardia)⁵.

Le novità sono numerose. Tra gli elementi figurativi ignorati o fraintesi, vi è il particolare della presenza sul braccio sinistro del suonatore di un bracciale a capi aperti e di un doppio laccio legato allo scudo rotondo appeso alla lancia. Benché il cappio fosse già stato letto da Pauli (1974: 96), egli stesso negava che il suonatore fosse un soldato, al fine di interpretare più liberamente la scena in senso sacro. Va precisato, tuttavia, che il fatto che lancia e scudo siano fisicamente collegati al suonatore chiarisce che entrambi gli oggetti siano di sua pertinenza e siano stati solo temporaneamente appoggiati. Non costituirebbero quindi né un trofeo di guerra né un dono al dio, ma l'insieme mantiene comunque un significato sacro. Questa lettura, tra l'altro, è sostenuta dal fatto che in ambito nord-italico il suonatore di corno è armato come gli altri soldati negli schi-

Marinis e Fossati (de Marinis 1988a; Fossati 1991; de Marinis 1994; de Marinis, Fossati 2012).

5 Copyright della Soprintendenza Archeologia della Lombardia - tutti i diritti di legge riservati.

Fig. 3 - Particolari del coltello e del gonnellino del suonatore di corno.



Fig. 4 - Particolare delle incisioni filiformi tra la kopis e la cornice superiore.

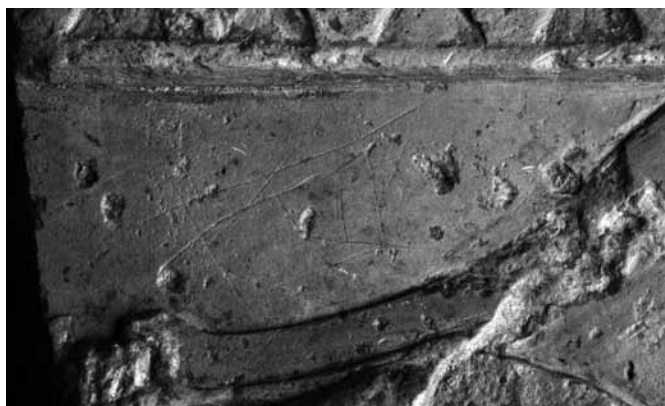


Fig. 5 - Particolare del volatile sulla punta del vessillo.



eramenti dell'esercito. Lo si può trovare, ad esempio, sulle situle (Arnoaldi e Benvenuti - Lucke, Frey 1962, nn. 3-4) e in alcune lamine votive, in cui può essere a piedi o a cavallo, ma comunque sempre armato. Da Caldeviso, ad esempio, proviene una laminetta ritagliata con un soldato con scudo circolare, lancia ed elmo crestato, che suona un corno (Callegari 1938: 235, fig. 5b ripreso in Egg 1986, n. 5, p.119, fig. 56,2). Anche su uno specchio da Bologna il suonatore indossa un grande elmo crestato (Frey 1969, n. 49) e sempre nello schieramento è quello del frammento di lamina dalla Creola di Padova (Gleirsher 2011, fig. 6, p. 338), dove sembra potersi riconoscere l'inizio dell'imboccatura di un corno.

I capelli corti, con ciocche delineate dalla sommità del capo, possono fare escludere il berretto o l'elmo a calotta (Pauli 1974: 95; Rittatore 1974: 113), poiché la stessa capigliatura si intravede anche per il dio. Bocca e naso formano un tutt'uno, una sorta di becco di papera, riconosciuto anche nei cavalieri della lastra di Civitate Camuno (BS - Fossati 2011: 370) oltre che nel bronzetto di cavaliere retico dei Casalini di Sanzeno⁶ (TN - Fogolari 1960: 301; Tabone 1996: 103-104). Il coltello è a lama sinuosa con dorso convesso-concavo, e sembrerebbe inserito in un fodero anatomico per le due incisioni parallele, in prossimità della base della lama. L'impugnatura è gammata con pomo ovoidale e sagomatura del lato interno secondo quanto si riscontra in alcuni coltelli paleoveneti, che in associazioni conservate si datano all'Este III D (passaggio tra VI e V sec. a.C. - Bianco Peroni 1994: 44-45). Anche l'impugnatura in bronzo della "Casa dei dolii" a Montereale Valcellina (PN - Corazza, Vitri 1995: 200)⁷ ha pomo ovoidale, rastremato sul davanti, e sagomatura paragonabile a quella sul rilievo.

Passando invece alla figura del dio e dei suoi attributi, la novità probabilmente più eclatante è relativa alla cosiddetta insegna. È emerso infatti che l'animale sulla punta non è un pesce, bensì un uccello (fig. 5), probabilmente un corvide, appollaiato con le zampe che ne artigiano la punta, il capo a sinistra rivolto verso il basso, le ali chiuse e la coda bifida vista dall'alto. Questa combinazione di profilo e frontalità, detta prospettiva bi-angolare, si ritrova anche in altri particolari, come nel suonatore con torso ruotato quasi di prospetto e resto del corpo di profilo (Fossati 2011: 366), e nelle braccia che sostengono il corno in una posa innaturale e fortemente ritorta, ma funzionale a mostrare tutte le dita. Il fatto che ci si trovi di fronte ad un uccello non permette di considerare accettabile l'idea che sia rappresentato Nethuns o Volcanus, per lo meno non sulla scorta della tradizione dei *pisciculi* (Valvo, cit. *infra*). L'uccello richiama invece un immaginario figurativo comunemente diffuso nel Nord Italia nella prima età del Ferro. È infatti un soggetto spesso associato a figure di armati sia su bronzi laminati (arte delle situle in generale e situla tipo Kurd della Prima tomba di guerriero di Sesto Calende - de Marinis 1988b, tav. V) sia nell'arte rupestre della Valcamonica (Fossati 1994). La forma dell'insegna non trova confronti perfettamente calzanti, ma in passato sono stati sottolineati, in modo pertinente, sia il confronto con rappresentazioni di insegne che integrano elementi luniformi (Pauli 1974: 98 e pp. 96-97, fig. 4.1 sulla situla Arnoaldi), sia il suo spiccato aspetto antropomorfo (Fossati 1994: 211), mentre non è identificabile alcuna targa rettangolare (Mariotti 1995: 229). Anzi tale elemento è chiaramente tagliato dall'inserzione dell'asta e i due lati piegano quasi ad angolo retto terminando a ruota, probabile stilizzazione di arti inferiori, come sembra possibile desumere dal confronto con pendagli bronzei di area bolognese in cui gli arti inferiori sono trasformati in volute concentriche (Fossati 1994: fig. 4.2 da Kossack 1954). Gli stessi pendagli richiamano palesemente nella forma delle braccia le appendici laterali dell'insegna. Non è difficile leggerci, dunque, una figura antropomorfa, assai schematica, elmata, o con un alto copricapo o un'acconciatura, con

6 Un secondo esemplare simile sarebbe nelle collezioni del Kunsthhaus di Zurigo (Ciurletti 1992).

7 I reperti del vano interrato sono datati al V secolo a.C. e il coltello viene confrontato con i reperti coevi di area atestina.



Fig. 6 - Particolare delle incisioni filiformi del secondo registro. A sinistra l'uccello acquatico.

braccia evolute in ornitomorfi, a rimandare alla simbologia della barca solare (Fossati 1994: 211). Su una parte della statua si è dunque appollaiato un piccolo uccello, dall'aspetto decisamente naturalistico, che sembra pertanto delineare una "scena di genere". Nell'arte delle situle una composizione simile si ritrova sulla situla della Certosa, dove un grosso volatile è posato sul dorso di un cinghiale che viene trascinato da un servo verso il luogo del banchetto (Zannoni 1876, tav. XXXV).

Dunque l'insegna richiamerebbe in modo stringente gli attributi del dio, certamente guerriero, sia per le armi sia per il consesso di fronte a lui, ma anche misticamente legato al volatile che gli si è posato sopra. Di tale soggetto è stata diffusamente data spiegazione come di un animale psicopompo, ovvero che aveva il compito di trasportare l'anima dei defunti nell'oltretomba. La rilevanza simbolica degli uccelli, tuttavia non era limitata a ciò in antichità, ma fu tale da aver dato vita in molte culture all'interpretazione augurale del loro volo e all'ornitomanzia in senso lato, a cui non sembrano estranei richiami specifici sull'arte delle situle. Qui le figure di uccelli, nelle espressioni più mature, si integrano nei registri figurativi, non più solo come riempitivi derivati dai modelli orientalizzanti degli animali fantastici (es. situla Benvenuti, in Fogolari, Prosdocimi 1988: 86-87), ma come punti focali di scene narrative. Significativo è l'uccello sul *dinos* tra i due contendenti di un agone musicale sulla situla di Providence (Lucke, Frey 1962) e ancora di più la scena dell'uomo che si chiude la bocca con un lembo del mantello di fronte ad un grosso volatile sulla situla di Kuffarn (Frey 1962: 11; Terzan 2011, fig. 2, p. 305). Il gesto è di sorpresa e di volontà di mantenere un segreto: che l'animale gli abbia svelato l'esito del duello che segue? È evidente infatti la prossimità con la scena di pugilato che si svolge sotto la sorveglianza di un arbitro. Lo stesso schema della sfida seguita da una terza figura si ritrova nelle scene di duello nell'arte rupestre della Valcamonica, probabili rituali di passaggio, a cui spesso sono associate figure di uccelli (Fossati 1994: 206). La possibilità dunque che gli uccelli in questi contesti siano

simboli di responsi divinatori legati all'esito dei duelli diviene, alla luce di queste rappresentazioni, più concreta. Tornando al rilievo di Bormio l'uccello è presente non lontano da una figura che, benché quasi del tutto scomparsa e limitata alla mano con la *kopis*, potrebbe far parte di un duello rituale. La scena infatti si svolge in prossimità della una statua di un dio a cui un soldato, rende omaggio, forse per una vittoria militare, suonando il corno (Hickmann 1994: 201). Anche lo scudo merita qualche accenno. Oltre al già noto confronto con la lamina di ferro dello scudo della t. 39/2 di Dürrnberg, nel 2003 nella stessa località sono venuti alla luce i resti di uno scudo a pelle di bue (t. 373 - Egg *et alii* 2009), che sulla base della ricostruzione proposta sarebbe fino ad oggi il più simile a quello del rilievo. L'umbone fusiforme era infatti fissato ad una lamina decorata a volute intrecciate, dai cui angoli partivano dei raccordi che si univano a quattro dischi decorati a meandri e volute spiraliformi, posti agli angoli (Egg *et alii* 2009: 92-93). Lo scudo è pertinente, in base alle associazioni, all'orizzonte del LT A.

Un altro elemento di cui fino ad oggi non si è mai parlato è la presenza, su alcune zone piatte, di incisioni filiformi. Sono concentrate nel registro superiore in prossimità della *kopis* (fig. 4) e nel registro inferiore all'estrema destra (fig. 6). Le incisioni filiformi, anche nell'ambito dello studio dell'arte rupestre, sono oggetto di interesse solo da alcuni anni e non stupisce pertanto che non siano state evidenziate sul rilievo. Sopra alla *kopis* si possono cogliere alcuni brevi tratti che si intersecano. Nel registro inferiore si legge invece un palinsesto più complesso di cui sono ben comprensibili due linee parallele, quasi due binari, e una serie di tratti più brevi verticali e obliqui, forse un'iscrizione che sarà oggetto di approfondimento. Sul bordo si coglie un elemento figurativo, ovvero la parte superiore di un uccello acquatico con becco ricurvo. I filiformi sono di difficile datazione, tuttavia è possibile fare alcune considerazioni di carattere generale. Tutti gli oggetti noti rappresentati sul rilievo (elmo, scudo a pelle di bue, *kopis*, coltello) depongono per una datazione alta dello stesso, che non si discosta molto da quella che Pauli e Rittatore, in prima battuta, avevano proposto, ovvero un'attribuzione al V o IV secolo a.C., sostanzialmente sostenuta dai protostorici che se ne sono occupati o hanno anche solo preso posizione (es. Egg, de Marinis, Fossati, Gambari ecc.). Di ciò si è già accennato altrove (Roncoroni 2015) e si tornerà sull'argomento per argomentare in modo stringente tutti gli elementi a favore di questa datazione e contrari ad un possibile ribassamento cronologico (sostenuto da Rittatore e oggi come voce isolata da Mariotti). I filiformi nell'arte rupestre della Valcamonica dell'età del Ferro compaiono a partire dallo stile IV 2 (VII-VI sec. a.C.), come dettagli di figure a picchiettatura, per proseguire nel IV 3 come tecnica autonoma (V-metà IV sec. a.C. - Fossati 1991: 32-45) sia per le figure sia per la scrittura. Qui la tecnica è stata utilizzata dunque in linea con la tradizione dello stile IV 3 sia per una raffigurazione (l'uccello acquatico) sia per la scrittura (o pseudo-scrittura) sullo sfondo di un'opera dal significato sacro-rituale fortemente marcato.

Un dato ben chiaro è che sul rilievo di Bormio si conserva una quantità di segni tutti significativi in cui si colgono innumerevoli influenze culturali. Da un punto di vista formale e simbolico l'opera mostra infatti, come si è cercato di dimostrare, organizzazione spaziale, temi e prospettiva distorta riscontrabili nell'arte delle situle, sulle lamine votive paleovenete, nelle incisioni rupestri della Valle Camonica (e della Valtellina) e nella piccola bronzistica votiva italica in generale, e retica in particolare (probabilmente riflesso della grande statuaria di cui non si può negare senza riserve l'esistenza). Quelli citati sono tutti esempi di produzioni artistiche ed espressive che a loro volta si sono nutrite di stimoli provenienti dal mondo italico ed etrusco tirrenico, attraverso la mediazione dell'Etruria Padana (Sassatelli 2013).

Pertanto il rilievo di Bormio è un'opera che racchiude, nella complessità dei riferimenti culturali identificabili, una circolazione transculturale di influssi e contaminazioni, che hanno dato vita ad un'opera di evidente originalità. Individuarne la paternità è difficile, ma non si può guardare lontano da una produzione nord-italica e certamente non posteriore al IV secolo a.C.

Bibliografia

- BIANCO PERONI, Vera (1994). *I coltelli nell'Italia continentale*, PBF, VI, 10. Stuttgart. F. Steiner.
- CALLEGARI, Adolfo (1938). Scoperta dei resti di una stipe votiva a Caldeviso sul colle del Principe, Cronistoria delle scoperte fatte in Caldeviso. In *Notizie scavi*: 227-255.
- CAVALLARI, Ugo (1944). San Vitale di Bormio. In *Munera, Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*: 235-240.
- CAVALLARI, Ugo (1949). Ancora S. Vitale di Bormio. In *RAC*, 128-129: 37.
- CIURLETTI, Gianni (1992). Omaggio al cavaliere di Sanzeno. In GLEIRSCHER, Paul (ed), *Die Räter*. Bozen. Ratischer Museum: 29-30.
- CORAZZA, Susi; VITRI, Serena (1999). Modalità insediative e tecniche costruttive tra l'età del Ferro e l'età della romanizzazione in Friuli: gli abitati di Montereale Valcellina (PN) e Flagogna (UD). In *Atti del II convegno Archeologico Provinciale (Grosio, 20-21 ottobre 1995)*. Quaderni del Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri di Grosio, 3. Sondrio: 191-212.
- DE MARINIS, Raffaele Carlo (1988a). I Camuni. Le popolazioni alpine di stirpe retica. In PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni (ed), *Italia omnium terrarum alumna, La civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*. Milano. Antica Madre: 99-155.
- DE MARINIS, Raffaele Carlo (1988b). Liguri e Celto-Liguri. In PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni (ed), *Italia omnium terrarum alumna, La civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*. Milano. Antica Madre: 157-259.
- DE MARINIS, Raffaele Carlo (1994). Problemes de chronologie de l'art rupestre du Valcamonica. In *NAB*, 2: 99-120.
- DE MARINIS, Raffaele Carlo (1995). Discussione, Atti del II convegno Archeologico Provinciale (Grosio, 20-21 ottobre 1995), Quaderni del Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri di Grosio, 3. Sondrio: 259-261.
- DE MARINIS, Raffaele Carlo; FOSSATI, Angelo Eugenio (2012). A che punto è lo studio dell'arte rupestre della Valcamonica. XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P. L'arte preistorica in Italia. Trento, Riva del Garda, Val Camonica, 9-13 ottobre 2007. In *Preistoria Alpina*, 46, II: 17-43.
- EGG, Markus (1986). *Italische Helme. Studien zu den alteneisenzeitlichen Helme Italiens und der Alpen*, RGZM, 11.
- EGG, Markus (1992). Spätbronze- und eisenzeitliche Bewaffnung im mittleren Alpenraum, Metzger Ingrid. In GLEIRSCHER, Paul (ed), *Die Reiter - I Reti*. Bozen: 401-438.
- EGG, Markus; GOEDECK-CIOLEK, Roswitha; SCHÖNFELDER, Martin; ZELLER, Kurt (2009). Ein eisenzeitlicher Prunkschild von Dürrnberg bei Hallein, Land Salzburg. In *JR-GZ*, 56: 81-103.
- FOGOLARI, Giulia (1960). Sanzeno nell'Anania. In *La civiltà del Ferro. Documenti e Studi*, IV. Bologna. Forni Editore: 265-321.
- FOGOLARI, Giulia; PROSDOCIMI, Aldo Luigi (1988). *I veneti antichi: lingua e cultura*. Padova. Editoriale Programma.
- FOSSATI, Angelo Eugenio (1991). L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica. In La GUARDIA, Rina (ed), *Immagini di una aristocrazia dell'età del Ferro nell'arte rupestre camuna*, contributi in occasione della mostra, Castello Sforzesco, aprile 1991- marzo 1992. Milano. Comune di Milano: 11-71.
- FOSSATI, Angelo Eugenio (1994). L'acqua, le armi e gli uccelli nell'arte rupestre camuna dell'età del Ferro. In *NAB*, 2: 203-216.

- FOSSATI, Angelo Eugenio (2011). Possiamo riconoscere l'autore delle incisioni rupestri della Valcamonica? Il Maestro di Paspardo ed altri "artisti" tra VI e V sec. a.C. In *NAB*, 19: 357-373.
- FREY, Otto-Herman (1962), *Die Situla von Kuffarn, Ein figurlich verzierter Bronzeblechbeimer der Zeit 400 v. Chr.*, Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum Wien, Neue Folge, 4. Wien. Naturhistorisches Museum.
- GAMBARI, Filippo Maria c.s., *Valletellina quae coniungitur: le genti della Valtellina dalla protostoria alla storia*. In *Dinamiche insediative tra romanizzazione ed alto medioevo nelle Alpi retiche*, 26-29 novembre 2014, Sondrio. Milano. Soprintendenza Archeologia della Lombardia.
- GLEIRSHER, Paul (2011). Un flabello decorato nell'arte delle situle di Waisenberg (Carinzia). In *NAB*, 19: 327-343.
- HICKMANN, Ellen (1994). Music Archaeology and Rock Art Research: Examples of Valcamonica. In *NAB*, 2: 199-202.
- KOSSACK, Georg (1954). *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, RGF, 20.
- KROMER, Karl; BACHMAYER, Friedrich (1962). *Situlenkunst zwischen Po und Donau: Verzierte Bronzearbeiten aus dem ersten Jahrtausend v. Chr.* Internationale Ausstellung Situlenkunst zwischen Po und Donau, Padova-Ljubljana-Wien. Katalog zur Ausstellung in Wien, Eröffnung 5 Juli 1962. Wien, Naturhistorisches Museum, Prähistorische Abteilung. Mostra dell'arte delle situle dal Po al Danubio (VI-IV secolo a.C.): Padova, Lubiana, Vienna. Firenze. Sansoni.
- LUCKE, Wolfgang; FREY, Otto-Herman (1962). *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*. Berlin. W. de Gruyter.
- MARIOTTI, Valeria (1995). Il rilievo di Bormio tra storia e protostoria. Riesame stilistico e iconografico. In *Atti del II convegno Archeologico Provinciale (Grosio, 20-21 ottobre 1995)*. Quaderni del Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri di Grosio, 3. Sondrio: 225-232.
- MARIOTTI, Valeria (2007). Il dio dell'acqua e del fuoco. In MARIOTTI, Valeria (ed), *Valtellina ricostruita, la memoria perduta, la memoria ritrovata, 16 maggio - 31 luglio 2007*. Milano. Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia: 27-30.
- PAULI, Ludwig (1974). Per un'interpretazione del rilievo preromano di Bormio (Sondrio). In *RAC*, 152-155: 92-112.
- PENNINGER, Ernst (1972). *Der Dürrnberg bei Hallein I. Katalog der Grabfunde aus der Hallstatt- und Latènezeit*. München, Erster Teil.
- RITTATORE VONWILLER, Ferrante (1971). Bassorilievo con raffigurazione preromana a Bormio. In *Oblatio, Raccolta di studi di antichità ed arte in onore di Aristide Calderini*. Como: 691-702.
- RITTATORE VONWILLER, Ferrante (1974). Ancora del rilievo preromano di Bormio. In *RAC*, 152-155: 113-132.
- RONCORONI, Francesca (2015). I coltelli tipo Introbio e Lovere: ipotesi sui modelli di derivazione sulla base delle attestazioni iconografiche. In TROLETTI, Federico (ed). *Prospects for the prehistoric art research, 50 years since the founding of Centro Camuno*. XXVI Valcamonica Symposium 2015, Città della Cultura - Capo di Ponte (Italy), September 9 to 12, 2015. Capo di Ponte (Bs). Ed. del Centro: 235-240.
- SASSATELLI, Giuseppe (2013). L'arte delle situle. In GAMBARI, Mariolina (ed), *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi (Catalogo della Mostra, Padova 2013)*. Venezia. Marsilio: 99-105.
- SORDI, Marta (1974). Qualche osservazione sul rilievo di Bormio. In *RAC*, 152-155: 125-132.
- TABONE, Giovanna Patrizia (1996). *I bronzetti a figura umana etruschi e italici a nord del Po, Diffusione*



dei modelli ed elaborazioni locali in età arcaica, tesi di dottorato di ricerca in archeologia (Etruscologia). Roma. Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 1995-1996.

VALVO, Alfredo (1996). Il bassorilievo di Bormio e il culto di Volcanus nelle alpi retiche. In *Archeologia Classica*, XLVIII: 111-141.

ZANNONI, Antonio (1876). *Gli scavi della Certosa di Bologna*. Bologna. Atlante.