

VALCAMONICA SYMPOSIUM 2000

PREHISTORIC AND TRIBAL ART:

CONSERVATION AND PROTECTION OF THE MESSAGES:

INVENTORY, ARCHIVES, RECORDING

Darfo Boario Terme (BS), Italy, November 9 - 13, 2000

Session/Sessione 4: Methods of Inventory / Metodi di inventario

Chair: C. Züchner

Panel: U. Bertilsson, G. Caligari, R. Caligaro, E. Ernfridsson, A. Fossati, S. Gavaldo, A. Marretta, F. Villa, C. Züchner

<i>Name/Nome</i>	<i>Country/Paese</i>	<i>Title/Titolo</i>
ZÜCHNER Christian	Germany	Rock art and rock art in Germany
ERNFRIDSSON Eva	Sweden	Damage documentation on rock carvings in Sweden
BERTILSSON Ulf	Sweden	The development of digital rock art recording techniques in the rock art care project
CALLIGARO Renato	Italy	Psicogenesi dell'arte
GAVALDO Silvana	Italy	Per una comprensione del contesto d'arte rupestre in Valcamonica: l'analisi di zona l'area del Pià d'Ort
MARRETTA Alberto	Italy	Nuovi metodi di acquisizione, catalogazione e analisi nell'arte rupestre. L'esempio della roccia n. 49 di Campanine di Cimbergo
FOSSATI Angelo	Italy	Paspardo, località Vite-Deria: le ricerche degli ultimi anni
CALIGARI Giulio	Italy	Interpretazione tra rupestri e tradizioni (Appunti per una diagnosi)
VILLA Francesca	Italy	La conservazione nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte

Debate/Dibattito

ROCK ART AND ROCK ART RESEARCH IN GERMANY

ZÜCHNER Christian, Erlangen, Germany

There are no great rock art sites in Germany like those of Sweden, Norway, France or Italy. There is only few prehistoric rock art in a narrower sense, that means engravings and paintings on extended rock surfaces or on huge boulders lying immovable in the landscape. We need to use the term rock art in a much wider sense for our overall view and have to include the engraved slabs of the megalithic tombs and some chalcolithic menhir-statues.

The bulk of rock art in Germany does not belong to prehistoric times. The majority are more or less recent paintings and engravings in Palatinate mountains, in Bavaria and the Austrian Alps. Some of them may be only a few decades or centuries old. They are nevertheless a very interesting ethnographic material worth to be documented and studied extensively. In general they are not taken in consideration by archaeologists, ethnologists or historians as they are not the class of documents they are dealing with. They are a typical domain of laymen who have written some very fine reports.

Germany is culturally divided in two parts during prehistoric times. The prehistoric cultures of Northern Germany are orientated to western and northern Europe. Southern Germany in contrast is orientated to south-eastern Europe and influenced by Mediterranean, Balkanic and Near-Eastern cultures. In consequence we may expect different archaeological material and rock art in the north and the south. The borderline between these two main spheres are the highlands in central Germany.

Northern Germany:

In some way we may concern Northern Germany as the southern frontier of the North European Rock Art province. As indicated above there are no great sites. Rock art scattered over Schleswig-Holstein and Niedersachsen.

The majority of the rock engravings are there simple cup-marks. They are pecked and smoothed into granitic boulders of different size which have been transported from Norway and Sweden to Germany by the glaciers of the last ice age. These cup-marks occur in small groups of only few entities or in greater clusters on more extended surfaces. The blocks may be isolated or part of megalithic constructions. We can assume that an important part of these boulders with or without decoration has been destroyed in the course of centuries, because the granite is an important building material in northern Germany, where do not exist outcrops of local rock and real quarries.

Complex themes are much more scarce. In general they are derived from simple cup-marks which are connected by lines to greater entities. Some cup-and-ring-marks exist too. Footprints or handprints are associated in some cases. Only one human figure has been discovered up to now at Schafwinkel, Kr. Verden: a simple stick like man with his round shield. This type is well known in Scandinavia and belongs to Bronze Age.

Cup-marks are difficult to date wherever they occur. Some are pecked into cap-stones of megalithic tombs. As we do not know whether these cap-stones have been protected originally by earthen mounds or were accessible to any one in prehistoric times, we cannot be sure that they are not much younger than the tomb itself. The rock of Wiershausen (Kr. Hannoversch Münden) was used as an offering place during Middle Bronze Age. A dagger and a needle were deposited on its decorated surface. That means the cup marks existed already during this time. They may be of Neolithic or Bronze Age.

Up to now, more sophisticated rock art is always part of megalithic constructions. Most important are the megalithic tombs of Züschen, Halle-Döhlauer Heide and

Göhlitzsch near Halle/Saale. In addition, there are some menhir-statues, one of them is presented here.

Züschen near Lohne, Nordhessen:

Excavated in 1894. Gallery grave with a long chamber and an small anteroom (L=19m. B=2,50m). Entrance in the east. Age: Built during Late Neolithic (4th millennium) and reused during Corded Ware period (3rd millennium). Engravings of bullheads (Bucrania) and two-wheeled cars, an idol-like oval representation and zigzag-lines Halle-Döhlauer Heide (Sachsen-Anhalt):

Excavated in 1953-1954. Megalithic chamber (3,2x1,3 m, interior). Consists of 10 slabs and 6 ceiling slabs. Age: Corded Ware (mid 3rd millennium). Decoration: engraved and white painted geometric motives resembling those of corded ware pottery. One idol-like oval representation.

Göhlitzsch near Leuna (Sachsen-Anhalt):

Discovered in 1750. Part of a megalithic chamber with decorated walls. Decoration: engravings with rests of red and white colour: geometric motifs and a few weapons: bow, arrows, quiver, axes.

Schafstädt near Merseburg (Sachsen-Anhalt):

Menhir-statue. Discovered 1962. Reused as a roof-stone of a grave of corded-ware times. Decoration: ornaments, belt

Much younger are the engravings of the famous grave of Anderlingen. They belong to Middle Bronze Age.

Anderlingen near Bremervörde:

Discovered ca. 1906. Chamber of a grave of Middle Bronze Age (Montelius II). Decoration: Three dancing (?) persons

Southern Germany:

Only few is known about prehistoric rock art in Southern Germany although we should expect a lot of Bronze Age and Iron Age sites. Vessels decorated with animals or human beings are very typical of the Hallstatt Culture in Eastern Bavaria. There are clay figures of horses, horse-riders etc. All these objects remind one of Northern Italy and Valcamonica. There are enough rock surfaces appropriated for engravings. I do not know a convincing reason, why we have no good sites up to now, but only a few scattered examples.

Forchheim (Gosberg, Honings etc.) near Nuremberg:

A small group of rock art exists in the North of Nuremberg, near the town Forchheim (Ofr.). At least three cemeteries with groups of grave-mounds have been excavated in the first half of the century. These mounds are encircled by sandstone boulders decorated with geometric motifs. The decorated faces looks outward and must have been visible in prehistoric times.

The grave goods belong always to the Urnfield Period. Especially the vessels are very typical of the period around 1000 BC. Everyone assumes therefore that the engravings of the stone circles belong to that period too, although the motifs are in total contrast to all art of Urnfield culture we know till now.

I think, that the idea of my colleague Martin Nadler should be right. He proposes that Urnfield people reused some mounds of Corded Ware culture. That means the decoration is much older than the excavated object. Unfortunately little is known about late

Neolithic in that area mainly by bad conditions of conservation. So we do not have a good idea of the customs of that time.

Weilheim near Tübingen (Baden-Württemberg):

A huge menhir has been excavated some years ago. H = ca. 4,25 m. Decoration: Halberds and a round shield. The engravings could be part of Mont Bégo or Luine. There should be some rock art tradition in SO-Germany.

Middle Ages and Modern Periods:

In contrast to the few and uncertain examples of prehistoric period there exists a long lasting tradition of making rock art in Bavaria and the Austrian and Bavarian Alps. The youngest representations are more or less contemporary, the oldest ones are some centuries old. One can trace back the engravings to the moment when natural erosion of the surfaces has eliminated the last remaining lines. This span of time differs from site to site as it is dependent of the quality of the rock itself. A good hint to the highest possible age of a site are dates cut into the walls beside other motifs.

Kleines Schulerloch (Altmühltal) Niederbayern:

The site: The "Kleines Schulerloch" is a small cave in the lower valley of river Altmühl. More famous is the so-called Great Schulerloch, an important middle Palaeolithic site. The cave was discovered by A. Obermaier and O. Rieger in 1937 and published by F. Birkner in 1938.

Its decoration consists of an animal (probably a roe deer) leaping to the right, a shield like sign, a lozenge interpreted normally as a vulve, and an inscription in rune letters: birg leub selbrade (Brigitte sweetheart of Selbrade ?).

There has been a long discussion about the age of the engravings. Some consider them as a fake, others as a true document of early Middle Ages. Herbert Kühn took an extreme position: the animal is Palaeolithic, the runes medieval.

Today it is impossible to decide whether the engravings are recent or old because the wall has been cleaned extremely. But it is testified by different persons, that the wall was covered by thick lichens and moss at the time of discovery. The lines look altered in contrast to a stroke made in 1938 or 1939. The discoverers are said to be trustworthy persons.

Linguists do not venture to decide whether the rune text may be old or not. There is pro and contra. It would be necessary to investigate if the animal and the signs are testified in the 7th century AD or would be a very strange element at that time.

Madlkopf near Rehberg (Passau, SE-Bavaria):

The site of the so-called Madlkopf (Girls-head) looks totally like a prehistoric site. It is situated high up on the top of a mountain far away from the nearest houses. That means the painter had to hike through the forest and to take all his equipment to the remote place.

The red painting is about 3,50 m large. It was discovered around 1980 by a local teacher and came to my knowledge some years later.

A legend tales, that some Swedish soldiers robbed a piece of cattle during the Thirty Years War, brought it to the mountain, killed it and wrote with its blood a date on the rock. A modern version tales the same, but now American soldiers are involved. Unfortunately there is no date, but a large picture of a small town with a great castle and a fortification. A horseman seem to arrive from the left.

It is difficult to decide how old the picture may be. It cannot be a recent fake as some lichens grow over the red lines. That means a certain span of time must have past since its

creation. It cannot be older than the 17th or 18th century as the towers have a special type of helmets looking like an onion. These helmets are very typical in Bavarian churches of Baroque period.

Haberer Kirche near Reutern (SE-Bavaria):

The site consists of two huge blocks leaning one against the other, forming a small shelter. The black pictures are painted on the lower side of one block. I visited the place as a young student in 1964. Two campaigns of excavation and documentation followed in 1974 and 1975. The results give no hint to the age or other circumstances of the site. A "Haberer" is a special sort of field demon and field judge of SE-Bavaria.

Austrian Alps:

In the Austrian and the Bavarian Alps exists an enormous material of different age. The documentation is the domain of the members of ANISA, the Austrian Rock Art Society. It is present in the Internet, so that enough information is available. Some slides of the Kalbrunnalm (Fountain Alp), Lenzenschlucht (Lenzen Gorge) or the Dachsboden (Badger Alp) may be sufficient to illustrate our report.

DAMAGE DOCUMENTATION ON ROCK CARVINGS IN SWEDEN

ERNFRIDSSON Eva, Stockholm, Sweden

Summary

All rocks are exposed to weathering, which is an essential process for life on earth. Unfortunately the weathering also degrades our cultural heritage, such as the bronze age rock carvings in Tanum, Sweden.

Weathering of rock carvings is not a new observation. Damage was for example observed by the danish artist L. Baltzer (1845-1917) who worked with documentation in Bohuslän in the end of the 1900th and beginning of the 2000th century.

A growing concern about the rock carvings resulted in the first systematic damage documentation of about 100 sites in 1989. This first inventory indicated that more than 60% of the investigated sites showed degradation. There was a need for more knowledge about the causes and course of weathering. Accordingly were a methodology for in depth damage documentation developed by two geochemists at the request of the Swedish National Heritage Board.

The methodology had the aim to collect information about as many factors as possible and by statistical evaluation find the parameters that accelerate the weathering. The result of the inventory were entered in a database at the County Government Board for Västra Götaland. The fist statistical evaluation resulted in 1996 in a management plan of individually planned preventive actions for about 50 rocks. Today has about 650 rocks, the main number is situated in Tanum, been investigated by this methodology.

The damage documentation consists of information about the environment, the geology and the weathering of the carving. Information about exposure to sun and average direction of wind, possible amount of air pollution deposited on the carving, lichen, mosses and algae on the rock and the environment concerning vegetation and water flowing over the rock are collected.

To make the statistical evaluation possible is the rock divided into subareas after differencies in mineralogy, growth, weathering, water et cetera.

The concepts used for descibing the weathering are exfoliation, acute exfoliation, flaking, gravel, loose mineral grains, fissures, chemical weathering and roughness.

THE DEVELOPMENT OF DIGITAL ROCK ART RECORDING TECHNIQUES IN THE ROCK CARE PROJECT

BERTILSSON Ulf, Stockholm, Sweden

Summary

The RockCare project has among other topics been focussing on the development of new digital recording techniques and on the modernisation and refinement of existing ones. An example of the last-mentioned is the work to adjust the traditional field recording methods of rock images by the use of paper rubbings and plastic tracings to digital standards to make computerisation possible. Once made the digitalisation will enhance the possibility to study and distribute the records at the same time as the originals can be kept in archives under safe conditions. Records of this kind have been produced within the project by the help of a digital scanner and a CD-writer using original rubbings and tracings produced at the field seminars in Tanum and Valcamonica.

An another traditional technique is the making of copies by castings of original rock panels. In many cases the surface to be copied will be so porous and brittle that traditional copying cannot be carried out without damaging the rock, in which case a non-tactile copying technique must be used. Previously, the most frequently used technique was stereo-photogrammetric registration of the surface from which a three dimensional copy could be produced. However, laser scanning is currently a fast-growing and powerful copying technique in applications such as these. One aim of the project is therefore to develop a high-quality, cost-effective and non-tactile documentation method with the aid of CAD-CAM technology that will result in accurate copies. A consultant company METIMUR in Gothenburg has developed the method tested by RockCare. Successful tests have been performed on a rock carving from Askum in Bohuslän kept at the Town Museum in Göteborg and in the field at Fossumtorp in Tanum. Using a computerised milling-machine also used the first test for producing a copy.

PSICOGENESI DELL'ARTE

CALLIGARO Renato, Buia (UD), Italy

Inizio con una precisazione sull'uso dei termini. Non intendo qui per arte la pittura o la scultura, ma il sistema intero dell'arte, che si serve di tutti i linguaggi specifici, pittura e scultura, e letteratura, cinema, musica, teatro, danza, video, fumetto ecc.. Inoltre, quando parlo di oggetti estetici e oggetti artistici, intendo oggetti come oggettivazioni di quei linguaggi specifici (quindi quadri e statue, ma anche testi, drammi, danze, films ecc.).

Detto questo, devo subito ringraziare il professor Anati per questa occasione di intervenire, come autore dell'arte contemporanea, in un simposio dedicato all'arte preistorica, che di quella non è meno contemporanea. Perché l'arte è sempre contemporanea.

L'arte è contemporanea per definizione, nel senso che la creazione di un'opera, cioè il processo di formazione artistica di un'opera è, nella sostanza, sempre e ovunque lo stesso, poiché ripercorre ogni volta, in ogni nuova opera, la psicogenesi antropologica dell'arte. Sono sempre gli stessi i problemi linguistico-formali che ogni autore deve risolvere per raggiungere l'artisticità, anche se ognuno li risolve nel suo personale modo. Anzi, è proprio nella differenza delle opere che si fonda e si riconosce la costante che è la qualità di artisticità. E ciò per il fatto che l'operazione arte è costitutiva dell'*homo sapiens sapiens*, lo costituisce (insieme a altre) come "seconda natura". L'arte è infatti il risultato di una operazione inventata circa 40.000 anni fa, come meccanismo di adattamento nella evoluzione darwiniana. E' stata inventata per rispondere a un preciso bisogno ad un certo punto della evoluzione, un bisogno che se venisse meno indicherebbe una mutazione antropologica in atto verso un *homo sapiens secondo* (cosa che sembra proprio stia oggi per accadere, e di cui lo scompiglio degli ultimi 150 anni dell'arte non sarebbe che il sintomo primo).

Essendo quel bisogno, come si vedrà, un bisogno esistenziale, cioè un bisogno di autocoscienza dell'io, e non un bisogno razionale di conoscenza esterna (come vorrebbe la filosofia), i risultati (le opere) dell'operazione arte si riproducono nelle infinite forme dell'immaginario, ma non progrediscono. I risultati di conoscenza di Copernico sono più veri, più progrediti di quelli di Tolomeo, perché più nuovi in un progresso della scienza. Ma i risultati di Picasso non sono più artistici, più progrediti di quelli di Giotto, perché più nuovi in un progresso dell'arte. Copernico, in quanto più nuovo, assolve meglio di Tolomeo il bisogno di conoscenza. Picasso, anche se più nuovo, non assolve meglio di Giotto il bisogno di artisticità.

Ma tutto ciò è vero, se si usa la parola arte nel suo significato di *arte come qualità di artisticità*, e non di *arte come istituzione*, che è invece il modo in cui la si intende comunemente, specialmente nella cultura postmoderna. Se l'*arte come qualità di artisticità* è la prerogativa che solo alcuni oggetti hanno, per cui vengono definiti opere d'arte, l'odierna *arte come istituzione* è invece il luogo comune dove vengono prodotti tantissimi oggetti dei quali pochi hanno quella qualità, essendo la qualità di artisticità ormai ininfluyente, e il giudizio di artisticità non pertinente. Assistiamo allora al paradosso per cui si producono nell'*arte come istituzione* operazioni e oggetti il cui fine esplicito è la distruzione (destrutturazione) dell'*arte come qualità di artisticità*. Fino al punto che la destrutturazione troppo facile, in assenza di una strutturazione ormai troppo difficile di qualcosa da destrutturare, si è stabilizzata nella produzione di oggetti facili: cioè oggetti soltanto estetici, sotto l'ala protettiva e materna della parola "arte".

Ciò è stato possibile per il malinteso che ha permeato l'estetica filosofica fino dalle sue origini nel 700, e che oggi impedisce una chiara comprensione e sistemazione dei fenomeni: la confusione di estetico e artistico. L'esteticità è infatti cosa ben diversa dalla

artisticità.

Nella impossibilità di approfondire ora questo tema, mi limiterò a un breve schema: ogni oggetto ha proprietà, attributi e qualità. Le proprietà sono oggettive per tutti e misurabili (dimensioni, durata, acustica, complessità ecc.). Gli attributi sono invece conferiti all'oggetto dal soggetto uomo a sua discrezione (anche se le proprietà possono in qualche modo influire). Infine, le qualità sono anch'esse conferite dall'uomo, ma non a sua discrezione.

Ogni oggetto è prodotto con una sua funzione prima. Se assolve questa funzione, ha la qualità. Una sedia è stata prodotta con la funzione prima di essere un oggetto per sedersi. Se assolve questa funzione ha la qualità di sedia. E' quindi l'uomo che attribuisce questa qualità all'oggetto, ma non a sua discrezione: cioè non può non attribuirle e riconoscerla, se l'oggetto funziona.

Ora, l'esteticità di un oggetto è un attributo: a ogni oggetto l'uomo può attribuire a sua discrezione la valenza estetica di essere bello, amato, simpatico, decorativo, o straniante come un *ready made* di Duchamp.

L'artisticità è invece una qualità. E' la qualità di un oggetto che assolve la funzione prima di provocare l'esperienza esistenziale dell'artistico, una esperienza psichica unica, tanto intensamente sentita nel pensiero simbolico, quanto difficilmente spiegabile nel pensiero razionale. Questa irriducibilità a una spiegazione è costitutiva. Si può infatti dire che se l'artisticità fosse *in toto* spiegabile, non esisterebbe. Se fosse spiegabile apparterebbe infatti alla logica del pensiero razionale, e non sarebbe stato allora necessario inventarla come operazione del pensiero simbolico, per esprimere qualcosa che il pensiero razionale non riesce a esprimere, là dove il pensiero razionale non può arrivare.

Ma ciò non impedisce alle intuizioni germogliate sull'esperienza di carpirne alcuni segreti.

C'è sempre all'origine delle grandi cose dell'uomo l'angoscia per il tempo che passa e che porta alla morte. Anche se le scienze biologiche ci dicono oggi che la memoria e la coscienza del tempo, con la conseguente consapevolezza della inevitabilità della morte, non sono che un "incidente" in un mutamento di adattamento del processo evolutivo, ciò che a noi importa è la tragicità di tale consapevolezza. Essa può indurre una pulsione di morte e autodistruzione, ed è quindi ovvio l'impegno della specie nel cercare di neutralizzare, per quanto possibile, un tale increscioso "incidente".

Ecco allora che contro l'angoscia, l'uomo è costretto a inventare artifici, di cui il primo è proprio se stesso, l'identità di se stesso, cioè la cultura: la comunicazione agli altri della propria identità e differenza.

Ma qui interessano ora gli artifici che conducono all'arte.

Il primo di questi artifici è estetizzare la vita: viverla in eccesso, fuori dalla routine quotidiana. Cioè attribuire valenza estetica ai fatti normali. La vita diventa allora comunicazione di se stessa in eccesso. La più comune estetizzazione della vita è la festa, che si istituzionalizza in riti, e che, nella estetizzazione degli altri e degli alberi e delle nuvole e degli artefatti e dei pensieri, afferma la vita contro la morte in un eccesso dell'immaginario.

Il secondo artificio è la narrazione (agli altri e ai posteri) della vita estetizzata. Narrare i "memorabili", perché estetizzati, fatti della vita, vuol dire farli durare nel tempo, nella memoria delle generazioni. La narrazione è un dire attraverso oggetti esposti agli altri, oggetti che sono le parole dette e cantate e poi scritte, e i suoni e i disegni e le pitture e

le sculture e le danze e i gesti dei mimi, e poi i drammi e i films e i fumetti, insomma tutte le oggettivazioni dei linguaggi specifici della narrazione. Ma si tratta ancora di una narrazione qualsiasi.

Il terzo artificio è allora la narrazione estetizzata di quella vita estetizzata. Per essere ricordata dai posteri e vincere il tempo, non basta che la narrazione sia una narrazione qualsiasi, comunichi, abbia un significato. Non basta che il significato sia perentorio, come per esempio: "Non dimenticatemi, se mi dimenticherete vi punirò, perché io sono il dio". Ciò implicherebbe solo la fragile buona volontà di un "dovere" dell'etica. Ci vuole invece il "piacere" della forma estetica. La narrazione estetizzata è più efficace, agisce più in profondità nella memoria, al punto da indurre alla sua istituzionalizzazione, cioè alla introduzione nella vita estetizzata, nelle feste, nei riti, di narrazioni costruite secondo regole retoriche e formali precise, cioè estetiche, che rendono "straordinarie" le narrazioni stesse. Esse valgono allora non solo per lo straordinario che raccontano, ma per la propria eccezionalità, diventando a loro volta riti, e nella memoria collettiva tradizione e mitologia.

Si inaugura così una dialettica consapevole fra significato e forma. Ma ciò nonostante queste narrazioni estetizzate hanno pur sempre da un lato il significato, e dall'altro la forma, separati. Lo stesso significato può essere indifferentemente formato in differenti forme. Sono, in fondo, allegorie. Il significato "donna con la bilancia *uguale* giustizia", anche se disegnato in differentissime forme e da autori diversi, non cambia. In altre parole, il significato, cioè il tempo, non viene veramente costretto in una forma.

Ecco allora un quarto artificio: non la narrazione estetizzata, l'allegoria, ma la narrazione artisticizzata, il simbolo sintetico: l'opera d'arte. Dove un significato può essere formato in una sua unica esclusiva forma, per cui coincide con la forma. Il significato, che è tempo, è vinto, bloccato, imprigionato, costretto in una sua unica forma, pur rimanendo significato/tempo. Una operazione difficile da fare, difficile da sentire, difficilissima da spiegare.

Quando l'uomo, producendo un oggetto, cura in modo speciale la forma, egli non fa altro che cercare di "eternizzarlo". Infatti nella dimensione euclidea della psiche, l'uomo sente l'oggetto, cioè il significato dell'oggetto come tempo, e la sua forma come spazio/eternità. C'è nell'uomo, come difesa dal tempo che è mutamento, una pulsione alla perfezione della forma che è immutabilità. Il bisogno di forma è fortissimo, perché nella psiche questa perfezione è sentita, vissuta, desiderata come un tutto: pervasiva, immobile, immodificabile, ferma: cioè spazio/eternità. La forma è eternità.

Questa forma può essere applicata al significato come una carrozzeria: ed è la narrazione estetizzata, l'allegoria. Oppure può essere invasiva del significato, tendente a dissolvere il significato nella forma "bella", sia nella vita (ritualizzandola), sia nella produzione di oggetti (nel virtuosismo e nell'artigianato). E infine può essere un tutt'uno col significato come nell'opera d'arte. Nell'artisticità significato e forma sono un tutt'uno, nella loro massima esaltazione. E ciò è una cosa stupenda, proprio nel senso che ogni volta stupisce: lo stupore è la vera cifra dell'arte.

L'opera d'arte è dunque una narrazione (cioè un significato) sottoposta a un processo di formazione che si conclude in una forma compiuta, giusta, riuscita, unica per quella narrazione, definitiva e tale che non si deve più modificare. Non si deve più modificare perché in quella forma si è inventato un qualcos'altro, un mondo, che modificando la forma verrebbe distrutto. Questo qualcos'altro è un in più di significato che la narrazione

originale ha acquisito in quella precisa forma, proprio perché forma unica, giusta, compiuta, riuscita. Questo in più di significato sta nella percezione da parte del fruitore che quella forma non si deve toccare, perché unica e giusta, e pertanto compiuta, immutabile, immodificabile.

Il senso di questa compiutezza è un senso che l'opera riuscita fa sentire prepotentemente, e che l'opera non riuscita non fa sentire affatto, in quanto ancora modificabile. La compiutezza fa della sedia in un quadro riuscito di Van Gogh più di una sedia. E' la sedia/mondo di Van Gogh in quel quadro, e solo in quel quadro riuscito, cioè immodificabile, cioè unico: quindi una forma di sedia nel massimo di una sua unica significazione. La sedia di un quadro non riuscito di Van Gogh (e ce ne sono) non ha questo in più di significato, non è un mondo, perché è ancora modificabile.

Dunque la sedia dipinta nel quadro riuscito di Van Gogh è un fortissimo significato, è narrazione/tempo. Ma è anche, in quanto riuscita e immodificabile, immobile e ferma. E' tempo/mutamento, e insieme, sorprendentemente, forma/immutabilità.

Il processo di formazione dell'opera si è fermato in un limite, oltre il quale non si deve andare. In questo limite il significato/narrazione/tempo si ferma e si conserva in una sua unica forma. E' il limite dove il significato/narrazione/tempo coincide con la forma, è esso stesso forma. Il limite dove il tempo si ferma, si eternizza in una forma, pur sempre conservandosi come significato, cioè narrazione e tempo. Anzi, è in questo suo fermarsi giusto, in questa compiutezza, immobilità, unicità, che acquista quell'in più di significato che è unico in quell'opera.

Dunque: il tempo si ferma, pur rimanendo tempo. E' un tempo fermo. Inconcepibile alla ragione. Prodigio, appunto, della artisticità.

L'opera d'arte è tempo fermo.

L'esperienza della artisticità è l'esperienza dell'inesorabile tempo fermato in tempo fermo.

E' l'esperienza dell'invenzione di un significato, di un mondo che è tale perché è immodificabile, e solo perché è immodificabile. E' un mondo perché non è soggetto al tempo, pur essendo un significato, cioè una narrazione, cioè tempo.

Così il significato/tempo non è annullato, come nella forma del virtuosismo e dell'artigianato, ma è catturato in tutta la sua gravidanza. E non è dissolto in un'estasi, bensì lucidamente percepito, in piena coscienza salvaguardato e custodito, in una sua forma. E in ciò sta lo straordinario: che al tempo, dissolutore di ogni forma, è imposta una sua forma, tanto unica e sua da custodirlo come tempo. A ogni significato/tempo viene data una sua forma, la sua immobile custodia, la sua eterna immutabilità.

Allora significato e forma, cioè tempo e spazio/eternità, coincidono. Una contraddizione inconciliabile nel pensiero razionale è conciliata nel pensiero simbolico dal simbolo sintetico produttivo che è l'opera d'arte.

Non so quanto io abbia saputo spiegare in così poche righe qualcosa che io stesso ho affermato essere costitutivamente inspiegabile. Solo la assidua frequentazione svela veramente i segreti dell'arte. Ora, se l'*homo sapiens sapiens* ha certamente, come specie, un bisogno inconscio dell'artisticità, che è il modo più raffinato del bisogno di forma, non tutti e non sempre ne hanno un bisogno conscio. Certamente l'artisticità di un'opera la sente solo chi ne ha coscientemente bisogno. E allora ci si può porre questa domanda: se il bisogno straripante oggi di esteticità non sia il sintomo dell'estinguersi del bisogno conscio di artisticità. Non dunque la morte dell'arte dei filosofi, ma la morte dell'arte per una mutazione antropologica.

NUOVI METODI DI ACQUISIZIONE, CATALOGAZIONE E ANALISI NELL'ARTE RUPESTRE. L'ESEMPIO DELLA ROCCIA N. 49 DI CAMPANINE DI CIMBERGO

MARRETTA Alberto, Dipartimento Valcamonica e Lombardia, CCSP, Italy

Premessa

Le scoperte degli ultimi anni hanno notevolmente ampliato la quantità complessiva delle incisioni rupestri censite in Valcamonica, aggiungendosi al già decisivo numero che pose la Valcamonica fra i primi siti italiani protetti dall'Unesco e maggiore giacimento d'arte rupestre in Europa. Oltre Naquane e Luine ora risultano familiari anche le zone di Foppe di Nadro, Pià d'Ort, Paspardo, Campanine, ma non sono mancati importanti ritrovamenti in aree limitrofe quali la Valtellina o le Alpi Centrali (Valmalenco, Valchiavenna, Monte Baldo), seguendo linee d'indagine che impongono l'arte rupestre quale fenomeno di ampio respiro in tutto l'arco alpino, e di cui di recente stanno emergendo altre importanti conferme, in gran parte di tipo schematico.

La Valcamonica rimane una vera e propria "vena aurifera", ad ogni indagine sul campo elargisce sorprese e, se da un lato esse sollevano un giustificato entusiasmo per le nuove possibilità interpretative a cui invitano, dall'altro sembrano quasi scoraggiare e acuire il disagio per l'accumulo di materiale documentario e la necessità di individuare e adottare nuove metodologie di trattamento dei dati, tenuto conto che solo la fruizione al più vasto pubblico possibile può giustificare una ricerca che vuole essere scientifica e darle quindi titolo di fare e diffondere cultura.

È quindi opportuno passare rapidamente in rassegna le tecniche documentarie attualmente sviluppate al *Dipartimento Valcamonica e Lombardia*, sulla scia dei quarant'anni di esperienza del Centro Camuno di Studi Preistorici, e seguire più da vicino alcuni nuovi strumenti metodologici, sperimentati sul campo ed applicati ad un esempio concreto quale può essere lo studio di una singola roccia, la n. 49 di Campanine di Cimbergo.

Tecniche di documentazione in arte rupestre e nuove prospettive

La raccolta del materiale documentario è il primo passo verso qualsiasi progetto di studio e analisi di un soggetto d'arte rupestre. Documentare nella maniera più dettagliata possibile i siti d'arte rupestre è, in secondo luogo, anche il principale sistema di conservazione del patrimonio artistico preistorico, il quale è soggetto ad un inesorabile processo di degrado o, peggio, di incuria al punto di rendersi necessari, a volte, interventi di documentazione immediati⁰.

Il principale e più versatile mezzo di documentazione globale è ancora la fotografia, la quale permette velocemente di congelare lo stato del sito in un preciso momento, di avere una visione complessiva dell'ubicazione dei pannelli incisi e della estensione della roccia, della morfologia della superficie e del suo stato di conservazione, di dettagli delle singole figure (eventualmente con macrofotografia sino alla grana della martellina) o di panoramiche generali. A differenza delle pitture, le incisioni rupestri sono meglio documentabili in condizioni di luce radente, condizioni in alcuni casi raggiungibili naturalmente in precise ore del giorno. La R. 49, inclinata di circa 45° sul versante orientale della valle, è illuminata dal sole nascente attorno alle 11 del mattino nei mesi estivi e offre viste assai favorevoli allo studioso, specialmente nei casi in cui siano presenti figure filiformi, assai mal distinguibili in condizioni di luce piatta¹. Tale situazione "ideale", ove non insistano condizioni naturali favorevoli, viene solitamente ricreata

artificialmente mediante illuminazione notturna², con l'ausilio di un generatore elettrico e faretto alogeni. Si ha in questo modo la possibilità di evidenziare le figure più difficili da riconoscere, così da permettere al passo successivo, il rilievo, una migliore e più fedele riuscita.

Nel processo di acquisizione il rilievo è senza dubbio lo strumento più importante e da molti anni ormai una presenza indispensabile nel bagaglio culturale e metodologico dello studioso d'arte rupestre. Viene ancora eseguito secondo le norme stabilite dal CCSP (E. Anati, 1976), con minime variazioni sui materiali ma essenzialmente immutato metodo e finalità.

Segue la tecnica del *frottage*, di estrema utilità e immediatezza nella resa delle rugosità di superficie e assai fedele nel riprodurre le sagome (ma non i dettagli) delle figure, la cartografia dei siti con rocce incise e la planimetria delle singole rocce. Fondamentale, comunque, resta l'osservazione diretta, la familiarizzazione (con l'eventuale uso di lenti d'ingrandimento).

Ultimo stadio, prima del processo analitico, è la catalogazione per roccia delle figure incise in base a criteri tipologici, evidenziando eventuali associazioni, sovrapposizioni e tecniche incisive (E. Anati, *ibidem*).

Superfici assai vaste e ricche di incisioni, quali la R. 49 a Campanine, pongono seri problemi al lavoro di documentazione e tendono a rallentare in maniera significativa l'intero processo di studio. I metodi tradizionali di manipolazione dei rilievi in nylon prevedono il trasferimento dei pannelli su carta lucida da disegno, mediante copiatura manuale a china, a causa della estensibilità dei supporti in nylon e della difficoltà di una loro adeguata archiviazione. Tale delicato passaggio, oltre a rappresentare un secondo intervento "interpretativo", dopo il rilievo, dell'operatore, obbliga necessariamente a tempi lunghi e a personale abbastanza numeroso e competente, dato il limitato margine di correzione che il supporto permette. A ciò si aggiunge la difficoltà di ricostruire rocce grandi e complesse, composte spesso da molti pannelli³ che si estendono per decine di metri.

Il rilievo complessivo della R. 49 ha richiesto 60 fogli di nylon (50 da 90x120 cm., 10 più piccoli) disposti su un'area di circa 70 mq. (fig. 4) e si è protratto dal 1997, anno della scoperta, all'anno 2000. Molti rilievi del registro centrale hanno obbligato all'uso di imbragature e limitato il numero di rilevatori in grado di lavorare contemporaneamente. Si tenga poi conto che la proibizione del metodo neutro da parte della Sovrintendenza Archeologica ha reso l'attività del rilevatore un compito assai più arduo e paziente rispetto al passato.

Parte del lavoro della Campo Archeologico 2000 si è svolto in laboratorio ed ha permesso di compiere alcuni passi preliminari verso un metodo di acquisizione dei rilievi in nylon più veloce e versatile di quelli tradizionali. Si è in seguito provveduto al perfezionamento di tale sistema, il quale ha condotto a risultati soddisfacenti, nel pieno rispetto degli obiettivi stabiliti, e cioè abbattimento di tempi e costi ed impiego di personale limitato. L'intero processo può essere riassunto nei seguenti punti:

1. I rilievi in nylon vengono fotografati da una buona macchina fotografica digitale (alla massima risoluzione consentita) posta in un ambiente appositamente preparato (fig. 1). La macchina viene regolata in modo da inquadrare e mettere a fuoco un rettangolo appena superiore alle dimensioni massime dei fogli in nylon (circa 100x130 mm, utilizzando obiettivo fisso, 35 mm o minore, e messa a fuoco ugualmente fissa) e viene poi sospesa perpendicolarmente alla parte centrale di un tavolo composto da una base in materiale plastico morbido e bianco ed una lastra di plexiglass perfettamente trasparente (spessore 5 mm). Il nylon viene steso sul fondo bianco e coperto dal plexiglass. Una leggera e uniforme pressione con un panno sul plexiglass fa aderire il nylon sottostante, schiacciandolo, alla base

bianca in modo da far scomparire ombre e pieghe indesiderate. Due faretti alogeni da 300-500 watt, opposti e inclinati di 45° sul tavolo, illuminano uniformemente il soggetto senza creare aloni scuri o riflessi. A questo punto è possibile iniziare a fotografare ogni singolo foglio.

2. Le fotografie digitali vengono trasferite nel computer ed elaborate con un programma di fotoritocco per eliminare imperfezioni, aumentare il contrasto o regolare i colori.
3. Ogni singola immagine viene ridotta alla corretta dimensione e poi assemblata in pannelli più grandi, seguendo gli indicatori di ricomposizione segnati sui fogli al momento del rilievo.
4. Infine, i grandi pannelli ricomposti, che di solito corrispondono ad interi settori della roccia, vengono ricampionati ad una risoluzione adeguata (300 dpi) e stampati attraverso una buona stampante a getto d'inchiostro su carta fotografica.

Si ha così modo di avere rapidamente a disposizione bozze di lavoro in più copie ed una base digitale pronta per qualsiasi elaborazione futura (differenziazione tematica o cronologica a colori, ingrandimenti e riduzioni, pubblicazione finale su carta stampata o, eventualmente, su cd-rom multimediale, ecc.)

Auspichiamo che tale procedimento possa accelerare il lavoro di studio e di analisi nel caso specifico della Valcamonica e sia strumento efficace per lo studio di vaste superfici (R. 49) o addirittura intere zone (Campanine di Cimbergo). Il vertiginoso sviluppo del settore tecnologico, e il conseguente calo dei prezzi, non potrà che giovare, in futuro, all'efficacia e alla qualità di tale metodo.

La R. 49 di Campanine: uno sguardo d'insieme Ubicazione e stato di conservazione

La R. 49 si trova nella sottoarea di *Bosc del Vicare*, all'interno dell'estesa area di Campanine di Cimbergo facente parte della *Riserva Regionale di Ceto, Cimbergo e Paspardo*. È posta fra le rocce più alte (R. 37, 38, 40, 41) densamente istoriate, e una linea ideale la congiunge verso sud con importanti superfici che presentano caratteristiche in parte affini, quale ad esempio l'insolita frequenza di figure ornitomorfe (R. 50, 61, 62 e, più a ovest, 47). Si tratta di un lungo affioramento di verrucano lombardo (circa 19 m. di lunghezza x 5 m. di altezza, cfr. fig. 4), quasi perfettamente orientato sull'asse nord-sud. La superficie è stata scarsamente corrugata dal ghiacciaio, a differenza di rocce vicine (R. 52), e si presenta molto liscia, con un'inclinazione di circa 45° verso ovest (fondovalle).

Il difforme stato di conservazione della superficie e, conseguentemente, delle incisioni presenti, fa ipotizzare una diversa permanenza dei vari settori incisi al di sotto del terreno. Il settore sinistro, in particolare, appare in ottimo stato di conservazione. La contemporanea assenza di figure chiaramente ascrivibili al periodo medievale corrobora l'ipotesi di un suo precoce interrimento, forse avvenuto nei primi secoli dell'era cristiana. Il settore centrale e destro, oltre a rivelare in talune figure una martellina molto usurata, è segnato da alcune evidenti "cicatrici", veri e propri distacchi di porzioni superficiali che hanno interessato aree più o meno consistenti dei pannelli incisi. Il grado di usura dei bordi di distacco evidenzia che il processo è in corso da lungo tempo e tuttora fortemente in atto. L'esposizione agli agenti atmosferici e biologici accelera drammaticamente il degrado e rende prossime al distacco altre porzioni di superficie. È superfluo ricordare che, una volta intaccata, la parte esterna della roccia subisce un lento ma inesorabile processo degenerativo, principalmente causato dai cicli di gelo-disgelo che allargano la breccia iniziale.

In attesa di una soluzione al problema conservativo, auspicato per tutte le rocce incise, permaneva l'urgenza di un intervento documentario tempestivo e dettagliato.

Sintesi cronologico - tematica

Dal catalogo delle figure incise emergono alcune considerazioni preliminari: il sito è stato frequentato in tutte le fasi del ciclo artistico camuno, ma ha subito una vera e propria "colonizzazione" nell'età del Ferro (più del 90% delle figure sono, infatti, attribuibili a questo periodo).

Neolitico, Calcolitico ed età del Bronzo

Le fasi più antiche, seppur sporadicamente rappresentate, sono presenti con importanti soggetti:

- 2 oranti schematici (periodo II), di cui uno a grandi mani e dimensioni superiori alla norma⁴;
- 3 fig. schematiche di bovidi a grandi corna, due delle quali aggiogate. I confronti più immediati (ma compositivamente anche più complessi) sembrano essere le scene d'aratura dell'antica età del Bronzo di Foppe di Nadro (R. 23) o i vicini bucrani schematici di Campanine (R. 5). L'insolito esito delle corna rimane un fatto isolato. La foggia assai stilizzata e l'enfasi sul valore simbolico delle corna fanno propendere per una remota antichità, tanto più che bovidi assai simili (soprattutto a diramazioni cornee multiple) sono presenti al Monte Bego in contesti istoriati datati al Calcolitico (R. Dufrenne, 1997);
- 4 figure oranti schematiche con gambe a "V" e braccia ortogonali sembrano stilisticamente vicine ad un tipo attestato ad Andevenno di Castione (Valtellina) e databile all'Antica età del Bronzo (U. Sansoni *et al.*, 1999).

Età del Ferro

Assolutamente preminente l'attività durante l'età del Ferro, quando la roccia diviene una delle principali mete artistiche di Campanine a cui pongono opera alcuni fra i più validi talenti artistici del periodo. Vi cresce una particolare aura di sacralità che non cesserà di essere fortemente sentita dalle genti cristiane, le cui cospicue tracce si notano frammiste a quelle dei loro antenati preistorici.

Alla fase più antica del periodo IV potrebbero appartenere tre figure di cavalieri (fig. 15) molto schematiche (IV A-B, Bronzo Finale-Prima età del Ferro), a cui farebbe seguito una fase che vede la realizzazione della maggior parte delle figure di cavalli e di uccelli (IV C-D, VIII-V sec.), oltre a qualche altra figura di cavalieri e di guerrieri. In un momento successivo vengono eseguite le grandi capanne (IV D-F, V-I sec.) e altre figure di guerrieri tardi. Da ultimo ha luogo la grande ripresa medievale, principalmente con figurazioni di croci e chiavi.

Le capanne

La R. 49 contiene una delle maggiori concentrazioni di raffigurazioni di capanne (44) dell'intera Valcamonica. Analoghe frequenze si ritrovano soltanto a Naquane (R. 57) e a Foppe di Nadro (R. 24 e 6). Possono essere suddivise in due gruppi principali:

1. capanne di piccole dimensioni, per lo più circoscritte ad una fascia al di sotto della lunga frattura che divide diagonalmente la parte destra della roccia e generalmente mancanti della tipica struttura della capanna camuna (tripartizione in altezza, decorazioni, ecc.);

2. capanne di grandi dimensioni, a loro volta suddivisibili in più sottogruppi in base a caratteristiche morfologiche e decorative. Alcune riprendono temi già notati per l'area di Campanine (decorazione a cerchi o dischi), altre hanno confronti in altre zone (cfr. R. 6 di Foppe di Nadro anche per la forte presenza di impronte di piede e uccelli), molte sono esempi unici o presentano "anomalie".

Si distribuiscono principalmente in due nuclei ai lati opposti della roccia, con densità decisamente minori nello spazio centrale dominato dagli uccelli. Il nucleo di sinistra (fig. 3) coincide con la maggior parte delle figure di cavalli isolati, un carattere che si riscontra anche in altre zone (Pià d'Ort). Le sovrapposizioni più importanti, ai fini di una cronologia relativa, si trovano su questo settore e mostrano come le capanne, esclusi due casi abbastanza significativi in cui avviene il contrario, siano tutte sovrapposte alle figure di cavalli e di guerrieri. Una seconda associazione si riscontra con le figure di uccelli, già ben evidenziata da F. Colotto (1997). Alcuni casi particolarmente interessanti sono rappresentati da una capanna filiforme (sovrapposta ad una a martellina e probabilmente fra le più antiche dell'intera roccia), una capanna capovolta (finora un *unicum* in Valcamonica), due piccole capanne che paiono trasportate l'una da un uccello, l'altra da un equide. Da notare anche la frequentissima associazione con segni schematici che potrebbero rappresentare basi di capanne, più o meno volutamente, incompiute.

Gli uccelli

Assai tipici di *Bosc del Vicare*, sono qui presenti con esempi unici. Le figure ornitomorfe sono forse l'emblema dell'intera superficie. Le dimensioni eccezionali e il dettaglio dell'esecuzione collocano tali figure al vertice della maestria artistica camuna. Su un totale di 7 figure 5 si collocano nel sett. centrale, dominando il registro mediano e quello superiore, mentre le 2 restanti, decisamente più piccole e assai distanziate l'una dall'altra, si trovano ai margini del sett. sinistro.

Su tutte spicca la figura di un raffinatissimo trampoliere di notevoli proporzioni ed estrema eleganza (fig. 10). Il corpo, eseguito a linea di contorno, presenta il ventre piatto ed è internamente decorato a lisca di pesce. È notevole l'assenza della coda triangolare resa in vista frontale, presente invece su tutte le altre figure di uccelli, forse qui sostituita da un naturalistico ciuffo di profilo. Le zampe, lunghe, sottili e ben proporzionate, terminano con tre corte dita ben visibili. Il collo, allungato e leggermente flesso, è unito al becco altrettanto lungo da un'unica linea. La testa è piccola ed appena accennata. Le caratteristiche morfologiche sembrano rimandare all'idea di un airone, che fra l'altro è un soggetto assai rappresentato nella ceramica geometrica greca, nel subgeometrico italico e nell'orientalizzante greco ed etrusco⁵. Tale diffusione cronologica, per altro suffragata nell'arte rupestre camuna dalla comparsa di figure di volatili a partire dalla antica età del Ferro (F. Colotto, 1997), e la precisione esecutiva indicano il periodo di realizzazione nel IV D-E (tardo V-inizio IVsec. a.C.). Strettamente associati al volatile sono una coppia di impronte di piede a decorazione interna, l'unica coppia simmetrica e decorata dell'intera roccia, una impronta di piede singola (piede destro) e due capanne, una di foggia insolita al di sotto del corpo e forse una seconda, incompiuta, al di sopra del becco.

Da notare anche un grande anatide di dimensioni simili al precedente, ma con corpo più massiccio e non decorato (fig. 13). Spiccano la grande coda a ventaglio con linea centrale e le corte zampe palmate (?) che avvicinano la figura al cigno. Collo e becco risultano eseguiti alla maniera del precedente, differenziandosi per la maggiore flessione del collo sul dorso e per la sinuosità di quest'ultimo. Di estremo interesse la linea che fuoriesce dal petto e l'associazione

con una piccola capanna, con croci medievali (come probabile caso di rivalutazione simbolica) e con gruppi di segni schematici di difficile interpretazione (3 cospicue disposte a triangolo dietro la testa, una breve linea sotto il petto, un grumo di martellina irregolare all'interno del corpo), Periodo IV E.

I cavalieri

Su un totale di 10 (+1) cavalieri ben 6 sono rappresentati "acrobati", una concentrazione abbastanza insolita per il soggetto in questione. Gli "acrobati" sono quasi sempre associati a capanne, o ad un secondo cavaliere o ad un cavallo isolato (fig. 6). In due casi si tengono con le briglie a testa e coda dell'animale (Pià d'Ort, Naquane) mentre in due altri casi soltanto sono armati.

Eccezionale il cavaliere che cavalca un animale a due teste (fig. 7), mezzo uccello-mezzo cavallo, con altri esempi di animali affini ma non cavalcati (animale bicefalo poco discosto dal precedente, animale forse bicefalo su piedistallo (?)).

Altrettanto straordinaria la presenza di un cavaliere, forse con corna di cervo, su di un uccello acquatico (fig. 11) simile ad uno rappresentato isolato. La figura è in tema con le caratteristiche della roccia ed ha confronti nella stessa Campanine (R. 62, R. 50) e a Coren del Valento. La cavalcatura di uccelli può essere una variante sciamanica del volo ed essere quindi metafora di un viaggio iniziatico, oppure realizzazione visiva di un mito eroico che descriva un viaggio ultraterreno.

I cavalli

I cavalli rappresentati isolati si ritrovano per lo più nel settore sinistro in una fase antecedente a quella delle grandi capanne. Mai raggruppati fra di loro (a differenza di esempi da Naquane) hanno esiti stilistici assai differenti. Si va da figure assai schematiche con corpo-capo-coda ad unica linea (talvolta senza nemmeno le orecchie), a figure più eleganti con corpo armonico e zampe flesse, muso più sagomato e peduncoli (3) a schematizzare la criniera, a figure di proporzioni quasi classiche (fig. 14 a sin.), fino a giungere ad un soggetto con corpo a linea di contorno, la cui sovrapposizione/associazione con capanna ad un solo piede (M. Tognoni, 1994) e guerriero stilisticamente tardo sembra datare al periodo IV F-Finale (fig. 14 a des.).

Tentativo di interpretazione e conclusioni

È possibile distinguere, pur nella complessità delle tematiche e delle scene incise, alcune idee portanti, espresse in maniera variata ma tutte riconducibili ad un filone univoco di fondo, come se frammenti sintattici di un medesimo discorso fossero percorribili più attraverso echi di carattere simbolico che non chiare connessioni di tipo logico.

Al massimo livello di astrazione si potrebbe porre il concetto di "potere sovrumano", la cui epifania più ricorrente nel mondo mitopoietico dell'uomo antico assumeva la forma dell'animale. Uccello e cavallo⁶ sono tradizionalmente espressioni di un potere ultraterreno, sia quando si materializzano come manifestazioni in sé del divino (può essere il caso del grande airone), sia quando fanno da tramite fra mondi differenti⁷. L'uccello, in particolare acquatico, riveste un profondo valore simbolico, legato a due dimensioni inaccessibili per l'uomo, le acque ed il cielo, e assume spesso quindi il ruolo di animale psicopompo. Un potere simile, così al di là delle comuni capacità umane, ben si adatta ai moduli espressivi di una società a base aristocratica, che ricerca l'esaltazione enfatica delle proprie qualità elitarie e ne radica l'effetto divinizzando un

eroe antenato e, con esso, l'intera propria stirpe. Da notare poi che le aristocrazie del Medio Ferro erano praticamente tutte di stampo equestre, quindi con una connotazione del cavallo anche in chiave di elevata posizione economica e sociale. Il ricorrere di questi due animali nella decorazione di corredi funerari di popoli differenti (ad es. Villanoviani, Leponti, Piceni) ne testimonia l'ampia diffusione e il valore indiscutibile di prestigio sociale.

L'uomo che cavalca questi animali è un uomo speciale e anche tramite essi dispone di mezzi superiori. A volte può prendere egli stesso la forma dell'animale, sia esso uno sciamano impegnato in un rito, un dio che prende forma corporea per agire in questo mondo⁸, oppure anime di defunti che valicano confini inaccessibili agli uomini comuni.

C'è un' enfasi particolare sulla cavalcatura che qui è particolarmente sottolineata: i cavalieri sono per lo più acrobati, sfoggiano abilità superiori, vengono trasportati alla maniera delle divinità mediorientali⁹ o cavalcano uccelli¹⁰ o animali speciali a due teste¹¹, il quale possiede l'ulteriore virtù di essere doppio.

Le capanne ben si adattano all'idea di "case dell'aldilà", di dimore simboliche od eterne talora raggiungibili solo tramite mezzi eccezionali. L'individualità di ciascuna sembra identificare precisi individui o famiglie all'interno della società, in contrasto con le figure antropomorfe per lo più standardizzate, e, in alcuni casi, la capanna sembra essere un chiaro sostituto dell'uomo (capanna trasportata sul becco di un uccello, capanna sul dorso di equide). Questo ne spiegherebbe in parte la frequente associazione con cavalli od uccelli.

Pare azzardato andare oltre una "scalfittura" superficiale del senso generale che sembra manifestarsi in questa specifica superficie e molte questioni rimangono aperte in attesa di approfondimenti futuri. Dati consolidati sull'intera area di Campanine di Cimbergo, di prossima pubblicazione, fornirà di certo ulteriori spunti di chiarimento sulla complessa dialettica fra caratteri "di roccia" e caratteri "di zona". I temi si richiamano, integrano, interagiscono l'un l'altro in un linguaggio/sintassi simbolico semplice nella struttura associativa e dispositiva, ma di difficile decifrazione al momento.

Bibliografia

- ANATI E.
1976 *Metodi di rilevamento e di analisi dell'arte rupestre*, Capo di Ponte (Edizione del Centro).
- CHEVALIER J. & A. GHEERBRANT
1987 *Dizionario dei Simboli*, Milano.
- COLOTTO F.
1997 *Le raffigurazioni di uccelli nell'arte rupestre camuna*, Tesi di laurea, Trieste (Università degli Studi di Trieste).
- DUFRENNE R.
1997 *La vallée des Merveilles et les mythologies indo-européennes*, Capo di Ponte (Edizione del Centro).
- SANSONI U. & S. GAVALDO
1995 *L'arte rupestre del Pià d'Ort. La vicenda di un santuario preistorico alpino*, Capo di Ponte (Edizione del Centro).
- SANSONI U., GAVALDO S. & C. GASTALDI
1998 *Simboli sulla roccia. L'arte rupestre della Valtellina Centrale dalle armi del Bronzo ai segni cristiani*, Capo di Ponte (Edizione del Centro).
- SANSONI U., GAVALDO S. & S. MUSATI
2000 Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP. Relazione campo archeologico 1999, *B.C. Notizie*, Marzo 2000, Capo di Ponte (Edizione del Centro).
- TOGNONI M.
1994 *La roccia 57 del Parco Nazionale di Naquane e le rappresentazioni di case nell'arte rupestre camuna*, Tesi di laurea, Milano (Università degli Studi di Milano).

TORELLI M.

1999 *L'arte degli etruschi*, Roma.**Summary**

The discoveries of last years have notably widened the quantity of rock engravings founded in Valcamonica. Moreover every annual investigation implies a lot of new findings that rise enthusiasm but discourage too for the accumulation of documentary material and the necessity to adopt new methodologies of data treatment. The gathering of documentation is the first step toward any project of rock-art study and also the main approach to save the prehistoric artistic patrimony. The principal tool of global documentation is still the photography, which allow to quickly get a lot of working material. Rock engravings are better documentable under a grazing light, which is often artificially recreated through night time illumination with electrical lamps. This method increases the reliability of relief by making visible also very light figures. The final catalogue organize the whole collected data on a typological base, recording associations, overlaps and engraving techniques.

Richly engraved surfaces, like R. 49 of Campanine di Cimbergo, set problems to the documenting job and slow down the whole studying process. The complete relief of R. 49 needed 60 nylon sheets, covering an area of about 70 mqs., and went on for four years. The new working process adopted goes through photographing every nylon sheet with a digital camera, photoretouching for colour and contrast balancing, reassembling in big panels and finally printing on photo paper for quality result. We hope that such a working-flow could be an effective tool for studying, in shorter time, wide surfaces or even whole zones.

R. 49 is located in the Campanine sub-area of *Bosc del Vicare*, surrounded by rocks with partly similar characters like the unusual frequency of oritomorphic figures (R. 50, 61, 62, 47). The left sector appear in good state of maintenance, probably due to a precocious burial in roman or early christian period. Other sectors are more consumed and marked by evident "scars", actual surface-detachments that spoiled many engraved panels. The damaging process is going on, mainly due to the combined action of ice and lichen.

The site has been frequented in all phases of the artistic camunian cycle, but has undergone a real "colonization" in the Iron Age. The most ancient phases are represented essentially by schematic prayers (Neolithic and Bronze age) and some remarkable ox figures with multiple horns, similar to examples from Monte Bego (Calcolitic age).

Three schematic horsemen belongs to the most ancient phase of period IV (A-B, Early Iron age), which is followed by the most figures of horses and birds (IV C-D) and some other horsemen and warriors. Then take place the great huts (IV D-F) and some late warriors, followed by a decline during roman period and a great medieval resumption, mainly with figures of crosses and keys.

R. 49 contains one of the greatest frequency of huts (44) of the whole Valcamonica, like Naquane (R. 57) and Foppe di Nadro (R. 24 and 6). They mainly distribute in two nucleuses at the opposite sides of the rock: to the left they are often associated with horses, while at the centre they are usually close to birds. Some particularly interesting cases are represented by a philiphorm hut, an upside-down hut, two small huts transported by a bird and a horse.

The oritomorphic figures are perhaps the emblem of the whole surface, with examples that reach the vertex of ancient camunian art. Notable a figure of aquatic bird of remarkable proportions and extreme elegance, with thin long legs and internally decorated body, associated with footprints and huts (IV D). It resembles the shape of an heron, a subject often represented in coeval Iron age ceramics (greek geometric, italic, etruscan). Also noticeable a big duck-like bird, with more rounded body and shorter legs, which seems to "carry" a small hut above the beak. Interesting the surrounding crosses and schematic signs (IV D-E).

Horsemen are almost "acrobats" (6 upon 11) and usually in partnership with a hut or another horseman or a single horse. Rarely armed (only two cases) they sometimes held with the bridles to head

and tail of the animal. Exceptional the riding of an animal with two heads, half bird half horse (IV D-E), which has strong comparison in archaeological findings from Italy and Europe (Cultura Picena, Reti, Celts). Not less extraordinary the presence of a rider, perhaps with deer horns, on an aquatic bird, maybe engaged in a shamanic trip to underworld.

It's possible to distinguish, in the complexity of themes and scenes, some ideas all referable to a univocal *leitmotiv*. It is recurrent the concept of "superhuman power", whose more frequent image in ancient minds assumed the form of an animal. Bird and horse are traditionally expressions of an ultra mundane power, both when they are divine spirits in themselves (maybe the big heron) or when they act as links between different worlds (birds and horses as dead souls or messengers from aquatic/ground or uranic dimensions). A similar power, so beyond the common human abilities, well fit the artistic expressions of an aristocratic society that seek the emphatic exaltation of its own elitist qualities and rises its social role deifying an ancestor hero. The man who rides these animals is a special man, at times he can pick up the form of the animal, like a shaman involved in a rite, a god that get bodily form to act in this world or souls of dead persons that cross confinements inaccessible to common men. There is a particular emphasis on the mount: horsemen are almost acrobat, showing off superior ability, in the way of middle-east divinities (hurrite, hittite, assyrian gods, but with examples in swedish rock-art or in chinese art), or ride birds or special animals with two head, which possesses the further virtue to be double. The huts well suit the idea of "over-world houses", of symbolic homes reachable only through exceptional powers. The individuality of each one seems to identify precise individuals or families inside the society, in contrast with the anthropomorphs, almost standardized. In some cases, the hut seems a clear substitute of the man (hut transported on the beak of a bird, hut on the back of a horse). This would partly explain its frequent association with horses or birds.

It seems hazardous to go over one superficial "graze" of the general sense that seems to be revealed in this specific surface and a lot of matters are open, waiting for future close examinations. Data consolidated on the whole area of Campanine di Cimbergo, of next publication, will furnish some further points of explanation on the complex dialectics among characters "of rock" and characters "of zone."

⁰ Processi degenerativi causati da inquinamento, costruzioni, fattori naturali, ecc.

¹ Analoga posizione presenta la R. 6 di Campanine (Sansoni, Gavaldo, 1995) e qualche altra superficie.

² Tale procedimento di lavoro è da anni adottato con successo dagli studiosi d'arte rupestre scandinavi, i quali hanno portato le tecniche di fotografia in notturna al massimo grado.

³ Ogni singolo nylon da rilievo misura 90x120 cm.

⁴ Il fatto che tali figure siano state, in seguito, circondate ma, sostanzialmente, rispettate da figurazioni più tarde ne testimonia in maniera evidente il notevole e perdurante valore simbolico.

⁵ È da notare che l'airone, nel passaggio dal geometrico italico all'orientalizzante, diviene un vero e proprio soggetto di repertorio, attenuando, almeno apparentemente, le sue originarie prerogative simboliche a vantaggio di un decorativismo più spinto e meno propenso al naturalismo. Le differenze morfologiche si evidenziano, quindi, nelle zampe quasi sempre corte e nel corpo flessuoso, adattato a registri circolari ripetitivi tipici dei supporti ceramici (Torelli, 95).

⁶ È interessante notare che, spesso, i cavalli sembrano "fluttuanti", essendo rappresentati inclinati verso l'alto o addirittura in verticale, e quindi forse legati all'idea del volo; gli uccelli, invece, non hanno mai le ali evidenziate, ed anzi le zampe sono sempre ben rappresentate benché in volo non siano visibili. Trattandosi di uccelli acquatici è forse indizio di un più netto legame con l'acqua e la terra invece che con l'aria?

⁷ Uccello-messaggero divino, uccello come anima, uccello e cavallo entrambi animali divinatori o sacrificali, cfr. Chevalier-Gheerbrandt

⁸ Si veda il ben noto mito di Leda e il cigno, e le molte metamorfosi animali di Zeus nelle sue scorribande terrestri.

⁹ Hittiti, hurriti, assiri, ma vi sono esempi più vicini in Val di Susa, nell'arte rupestre scandinava, in Cina.

¹⁰ Un'analoga tradizione cinese attribuisce la cavalcatura degli uccelli agli Immortali.

¹¹ Anche qui con numerosi esempi nel Piceno (fig. 9), fra i Reti (fig. 8), fra i Celti.

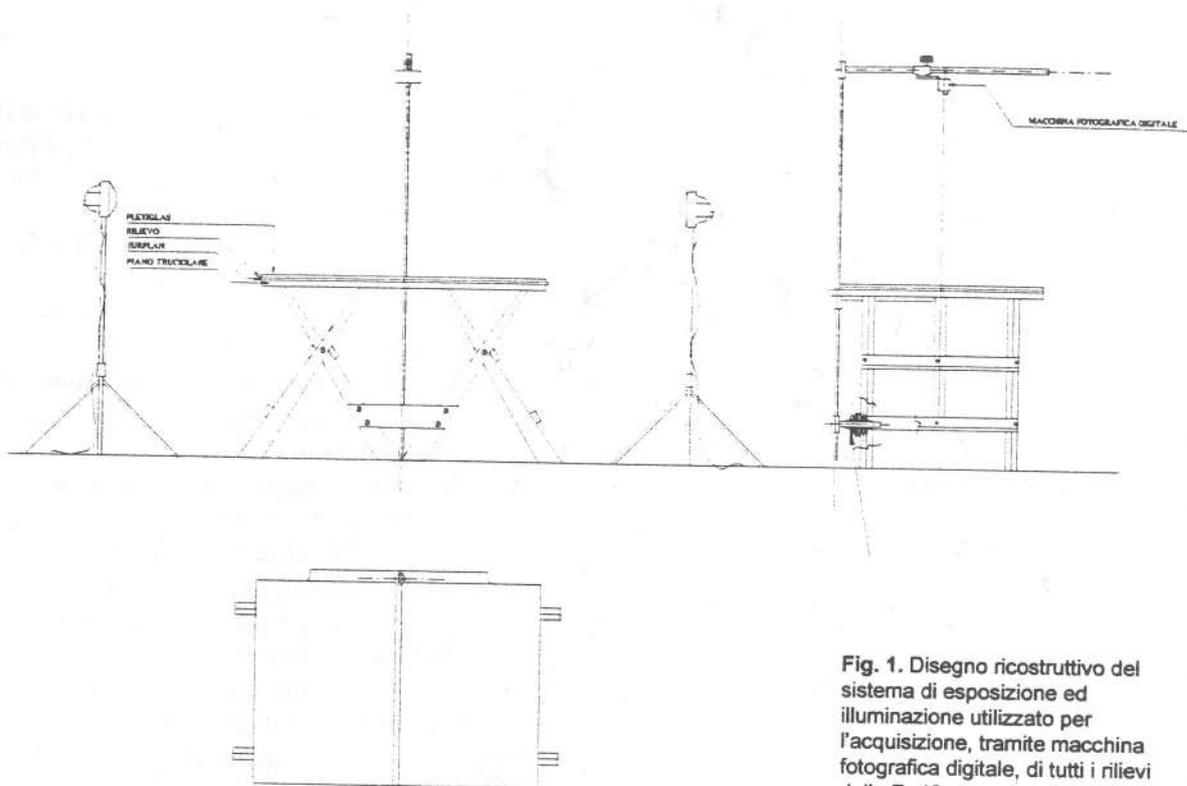


Fig. 1. Disegno ricostruttivo del sistema di esposizione ed illuminazione utilizzato per l'acquisizione, tramite macchina fotografica digitale, di tutti i rilievi della R. 49.

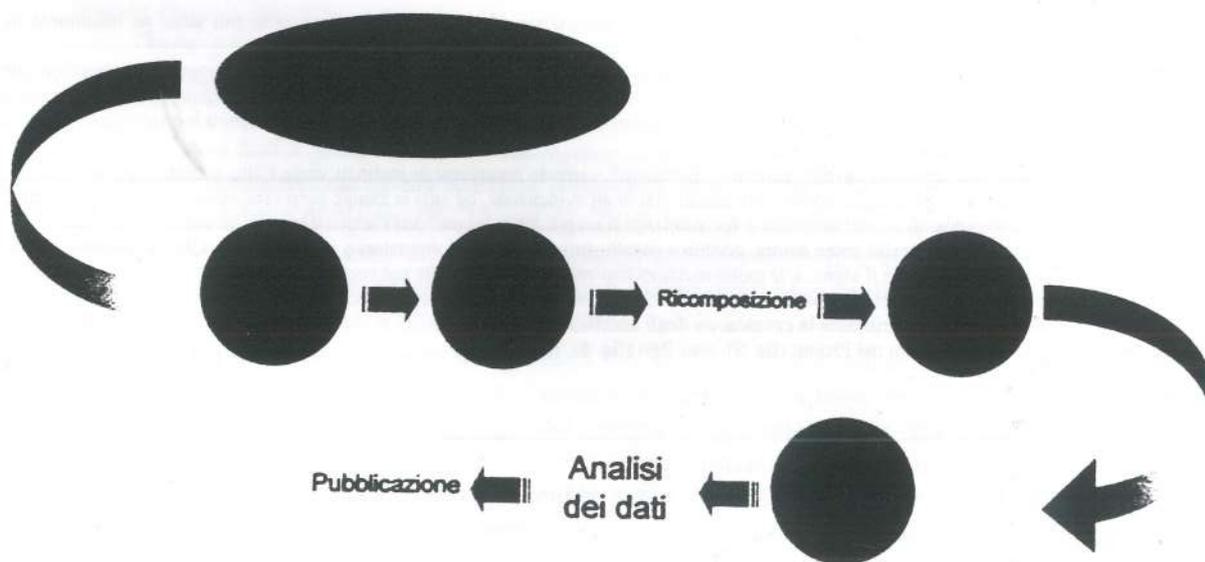


Fig. 2. Schema riassuntivo del nuovo processo di documentazione, acquisizione ed elaborazione dati sperimentato sulla R. 49.

Fig. 3
(Valca
notinc
cavali

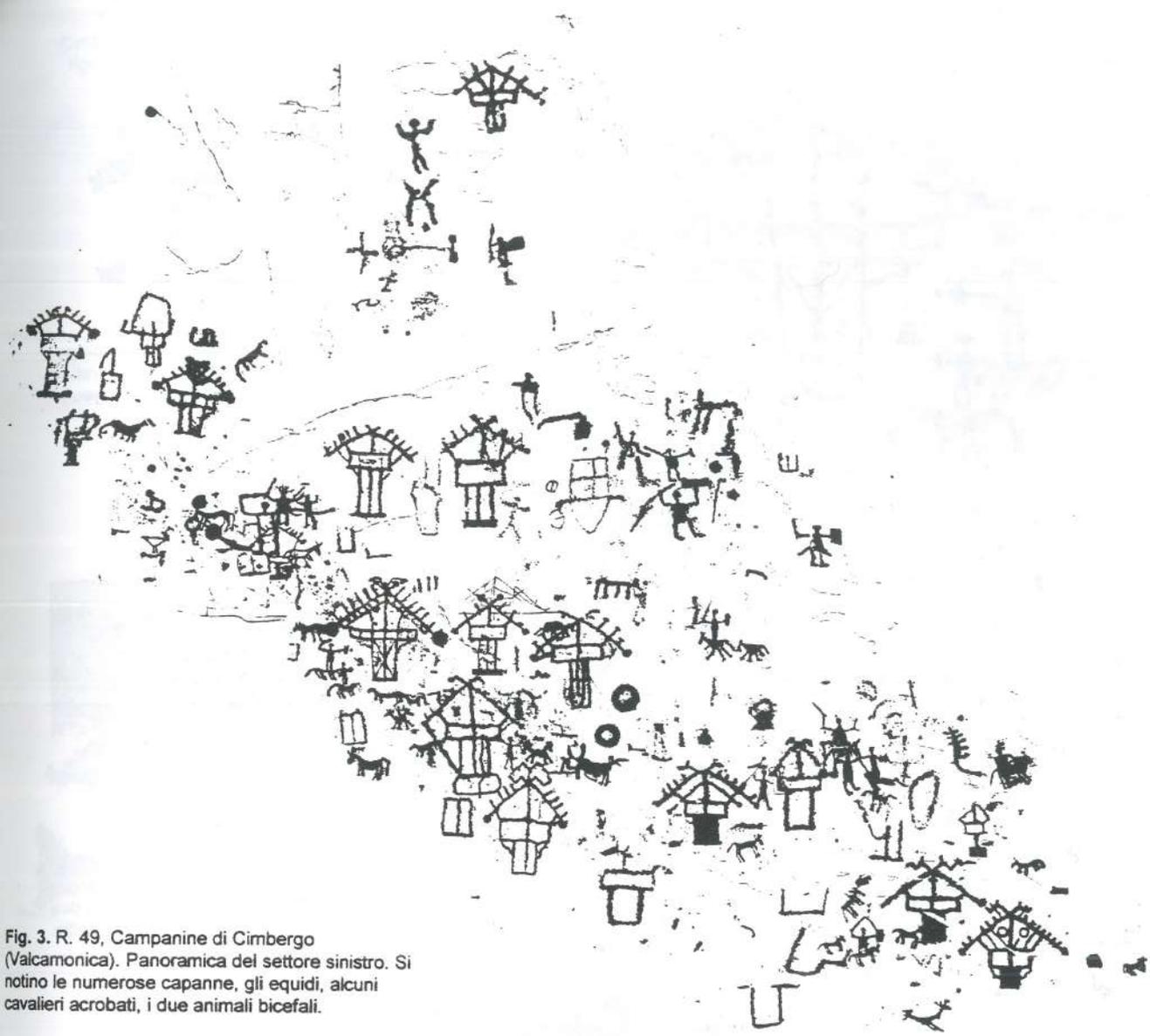


Fig. 3. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Panoramica del settore sinistro. Si notino le numerose capanne, gli equidi, alcuni cavalieri acrobati, i due animali bicefali.

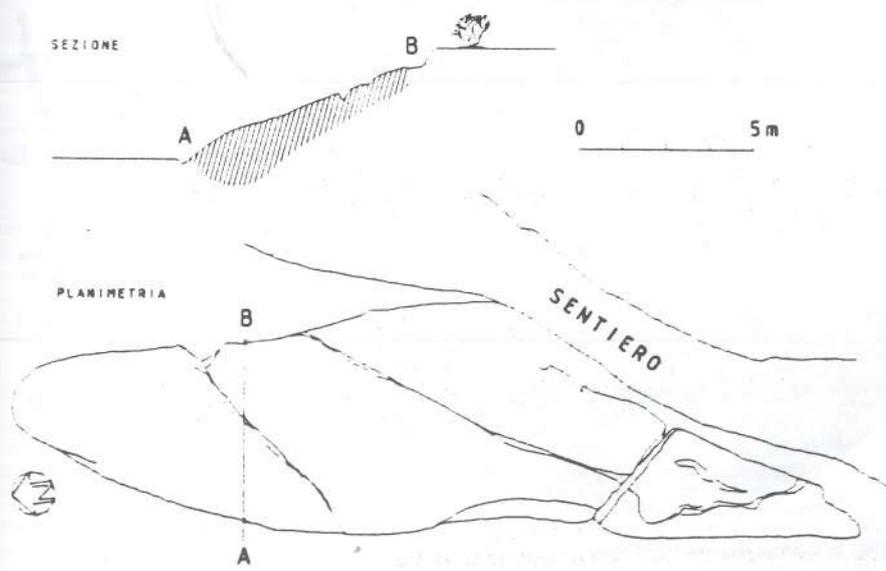


Fig. 4. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Planimetria e sezione della superficie.

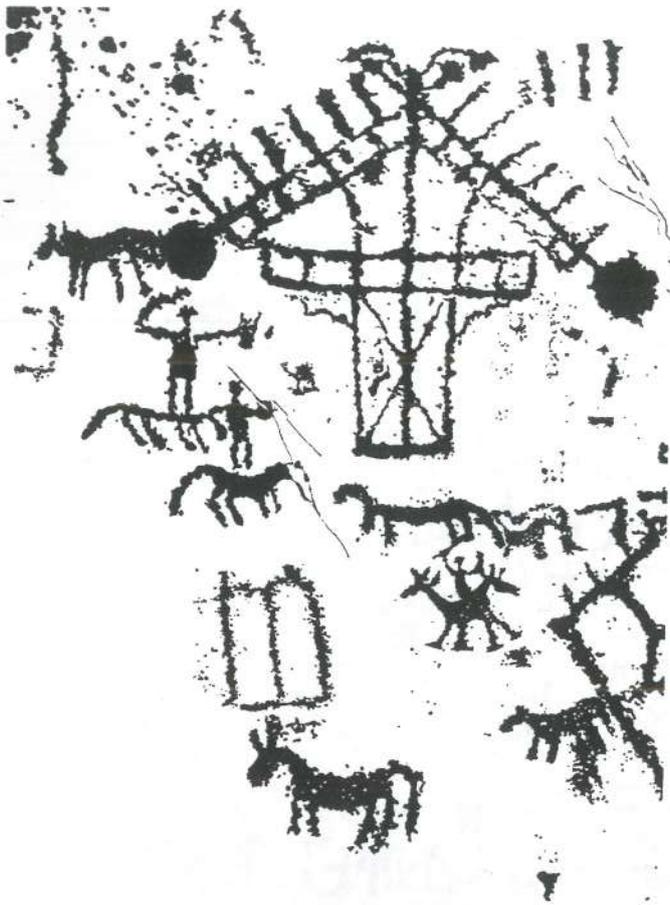


Fig. 6. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Particolare della frequente associazione capanna-cavaliere acrobata-equide.



Fig. 7. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Dettaglio del cavaliere su cavallo-uccello bicefalo. Periodo IV D (V sec.).

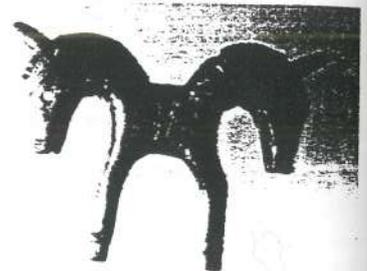


Fig. 8. San Zeno (TN). Bronzetto votivo, con iscrizione dedicatoria, del tipo "a pariglia siamese", ritrovato in luogo di culto della dea Reitia.



Fig. 9. Campovalano (TE). Disco-corazza in bronzo con scena mitologica, Cultura picena, V sec.

Fig. 10. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Grande figura di uccello acquatico, IV D.



Fig. 11. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Cavaliere con alto copricapo (corni?) che cavalca un uccello acquatico, IV D.

Fig. 12. Camiro (Rodi). Dettaglio di ceramica con decorazione oritomorfa, VI sec.



Fig. 13. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Gruppo di uccelli acquatici attorno a alcune croci medioevali, IV D.

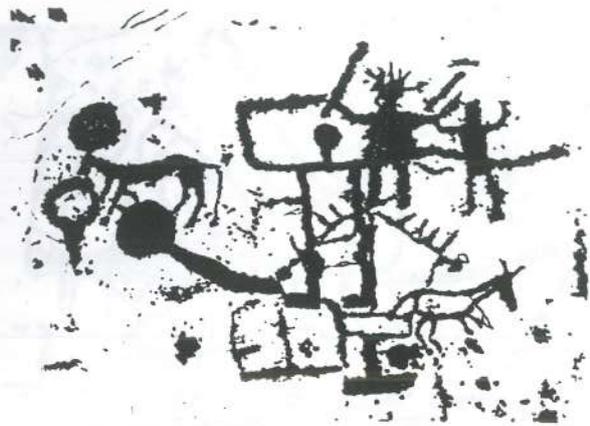


Fig. 14. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Interessante caso di sovrapposizione guerrieri-capanna-equide, dal IV D-E al IV F-Finale. Notevole l'equide di sin. associato a dischi, IV D.



Fig. 15. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Trio di cavalieri con "acrobata" in testa al gruppo, IV A-B.

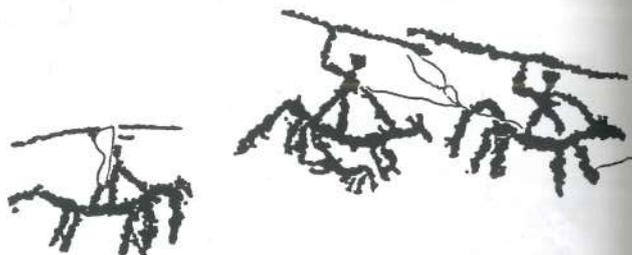


Fig. 16. R. 49, Pià d'Ort (Valcamonica). Trio di cavalieri "acrobati" armati di lancia, IV A-B.

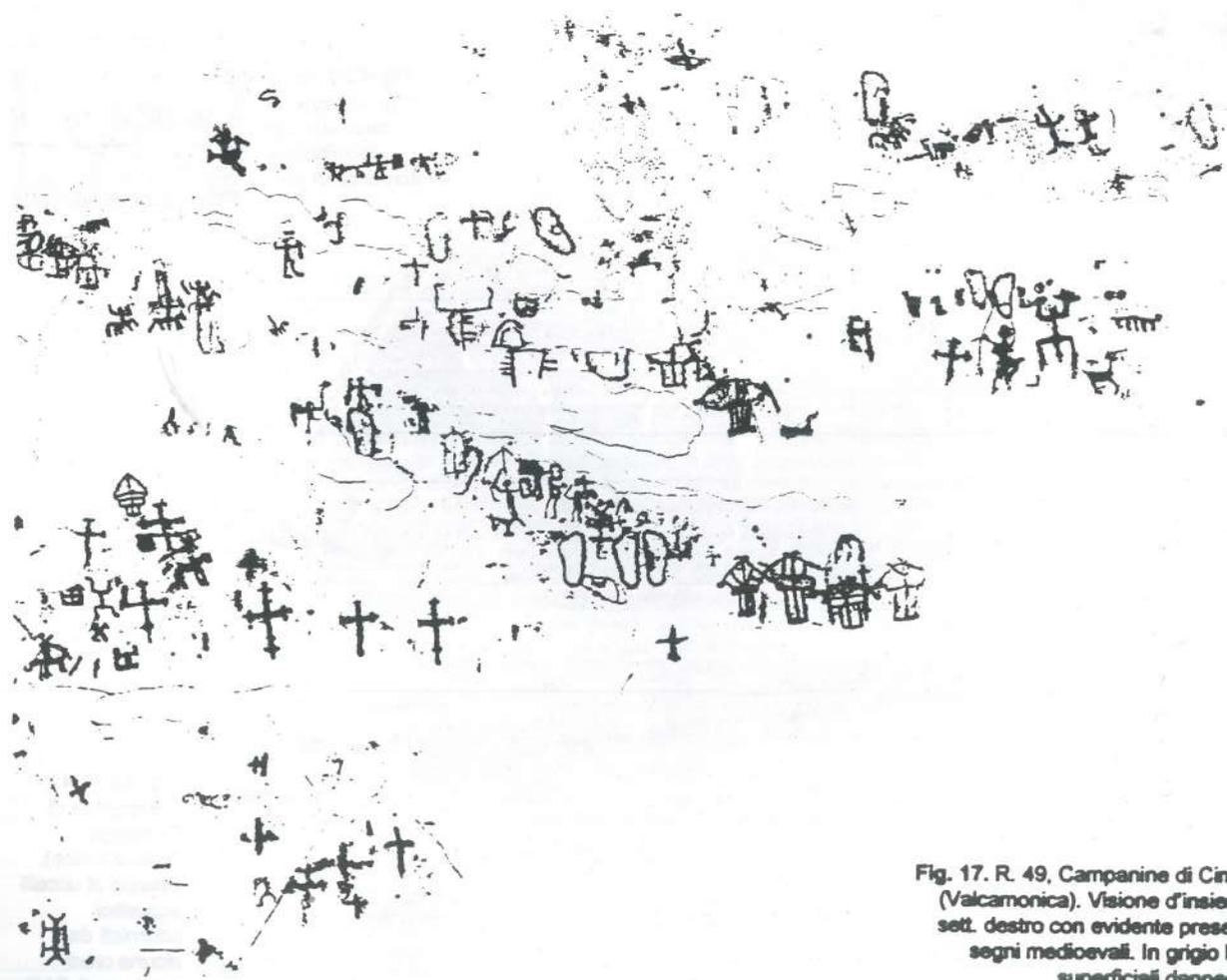


Fig. 17. R. 49, Campanine di Cimbergo (Valcamonica). Visione d'insieme del sett. destro con evidente presenza di segni medioevali. In grigio le aree superficiali danneggiate.

PASPARDO, LOCALITÀ VITE-DERIA: LE RICERCHE DEGLI ULTIMI ANNI

FOSSATI Angelo, Cerveno (BS), Italy

La località Vite (*La 'it*) si trova nell'area detta Vite-Deria, all'interno del territorio comunale di Paspardo. È posta tra i 700 e gli 800 m s.l.m., sul versante orografico sinistro nella Media Valcamonica, e fiancheggia la parte superiore della nuova strada di collegamento diretto tra Paspardo (1000 m s.l.m.) e Capo di Ponte (350 m s.l.m.). La costruzione di questa strada, detta "nuova strada della Deria" in quanto già preesisteva un vecchio sentiero acciottolato col nome "strada della Deria", ha suggerito che si iniziasse un lavoro di censimento e rilievo delle rocce incise, soprattutto dopo l'osservazione che alcune erano state danneggiate e molte rischiavano la medesima sorte. Nel 1990 il Comune di Paspardo, proprietario dell'area e consapevole dell'importanza storico-culturale delle rocce incise presenti sul suo territorio, decideva di dare avvio ad una sistematica campagna di documentazione, affidandone la realizzazione alla Cooperativa Archeologica "Le Orme dell'Uomo", sotto la direzione dello scrivente coadiuvato da Andrea Arcà, Elena Marchi ed Emanuela Tognoni, con l'autorizzazione della Soprintendenza Archeologica della Lombardia e in accordo con la Riserva Regionale delle Incisioni Rupestri, nel cui territorio le zone sono inserite. Tra il 1990 ed il 1998 sono stati evidenziati i seguenti siti con gruppi di rocce istoriate: "*La 'It*", "*Al de Plaha*", "*La Bosca*", "*Bröscaroeula del diavol*", "*Le Scale*", "*Dos Baiti*", "*Deria*", "*Le scale*".

Da ricerche bibliografiche e d'archivio si è potuto appurare che l'area era già stata scoperta negli anni '30 dal prof. Giovanni Marro, un antropologo torinese. Egli aveva rinvenuto numerose aree istoriate percorrendo i boschi adiacenti le due vie principali che allora erano frequentate per giungere a Paspardo da Capo di Ponte: la vecchia strada della Deria e il sentiero delle Scale di Paspardo. Numerose lastre fotografiche, conservate al Museo di Antropologia di Torino, mostrano alcune immagini provenienti proprio da rocce presenti in questi siti.

Il complesso petroglifico presente nell'area fino ad oggi indagata di Vite-Deria, costituito da una settantina di rocce incise, può essere attribuito a due fasi principali di istoriazione: una fase antica assegnabile al Neolitico Finale-Età del Rame, costituita per lo più da raffigurazioni topografiche, ed una più recente, attribuibile all'età del Ferro, presente con il consueto repertorio iconografico costituito da guerrieri impegnati nei duelli rituali, nella caccia, nella danza e nello schieramento armato. Meno numerose le figure dell'età del Bronzo, per altro ben attestate in altri siti e aree rupestri di Paspardo (ad esempio In Valle, Dos Costapeta, Dos Sulif). L'ultima fase istoriativa dell'area va attribuita a fasi medievali e recenti: figure di croci, chiavi e date si alternano a guerrieri armati di picche a forma di tridente.

Durante le ricerche tra il 1996 ed il 2000 sono state rinvenute una ventina di nuove rocce istoriate: almeno tre raggiungono grandi dimensioni e vanno segnalate per pregio stilistico ed importanza tematica. Su due di queste rocce i rilievi sono stati ottenuti con grande fatica dato che, a causa dell'estrema pendenza delle superfici, è stato spesso necessario legarsi con corde o costruire dei ponteggi con tronchi d'albero, sistemi che devono essere stati utilizzanti anche dagli incisori protostorici. La roccia **VIT 51**, che si trova nell'area più scoscesa di "*La 'It*", prospiciente il torrente Re e la valle di Fuos, ha fornito, con più di 150 figure, una documentazione di grande interesse. Tra le istoriazioni più antiche, attribuibili alle fasi finali dell'età del Bronzo, troviamo alcuni oranti schematici, di cui uno di sesso femminile. Si tratta solo di poche figure associate tra loro e forse in relazione con la presenza sulla roccia di due figure di palette, segno ricorrente nell'età del Bronzo. Tra le altre figure si notano, oltre ad una scena di caccia al cervo, numerosi guerrieri di stili differenti, soprattutto dei periodi IV 2

(VII-VI sec. a.C.), IV 3 (V-IV sec. a.C.) e IV 5 (I sec. a.C. - I sec. d.C.). Alcune asce di due diverse tipologie, a lama quadrangolare (VI-IV sec. a.C.) e a lama fortemente espansa, del tipo *Hellebardenaxt* (III sec. a.C. - I sec. d.C.) sono importanti dal punto di vista cronologico. Estremamente interessanti alcuni guerrieri nell'atteggiamento di duello istoriati con uno stile di chiara influenza etrusca (V sec. a.C.). La raffigurazione di capanna incisa con tecnica graffita filiforme, se ne conoscono pochi altri esemplari in valle, è da datare alla fase IV 3 (V-IV sec. a.C.). Le tre iscrizioni in alfabeto camuno presenti sulla roccia - tra cui è da notare la presenza della θ della Φ e di alcune *E* a sei stanghette - sembrano associate a guerrieri della fase IV 2/3 (VI-V sec. a.C.). La roccia è stata rilevata integralmente.

Anche la roccia **VIT 53** è stata rilevata completamente. Si tratta di una piccola superficie molto vicina alla roccia 54. Si riconoscono tra le altre figure, non numerose, alcune asce di tipo *Hellebardenaxt*, guerrieri in stile IV 5 e guerrieri della fase IV 1. Di questa roccia, con l'ausilio della restauratrice Elisabetta Attorre, si è anche eseguita la mappatura per analisi del degrado, che qui si presenta per la prima volta su una roccia della Valcamonica, rilievo fondamentale per comprendere lo stato di conservazione della roccia prima del disegno a contatto e, anche, per determinare quali interventi di restauro intraprendere in futuro.

Un'altra roccia non lontana da questa, la **VIT 54**, con circa 700 figure si presenta come una delle superfici maggiormente istoriate di Paspardo e dell'intera Valcamonica. Su un'estensione di circa 30 metri si può osservare l'immaginario completo del mondo camuno dal Bronzo Medio-Recente alla fine dell'età del Ferro: palette, un carro a due ruote associato ad oranti, a volte anche armati, duellanti, guerrieri in schieramento, cavalieri, scene di caccia, costruzioni, e i simboli tipici dell'età del Ferro, tra cui impronte di piedi, coppelle a modulo 8, e le rose camune, ben nove su questa roccia. Su questa roccia compaiono non solo le asce a lama quadrangolare e le *Hellebardenäxte*, tipi presenti anche sulla VIT 51, ma anche due iscrizioni in alfabeto camuno che vanno ad aggiungersi al corpus epigrafico camuno. Di importanza storica è il ritrovamento di due figure di guerriero scoperte già negli anni '30 da G. Marro, come si evince dalle lastre fotografiche già citate: alte circa 140 cm. sono probabilmente le più grandi dell'arte rupestre camuna. Anche sulla VIT 54 si trovano due guerrieri istoriati con uno stile di chiara influenza etrusca (V sec. a.C.). Uno di questi appare come portatore di un'intera panoplia indossando un elmo crestato e brandendo con una mano una lancia, con l'altra uno scudo ed un'altra lancia: una spada è inserita nel cinturone. La roccia è stata rilevata integralmente.

Il carattere di prova (duello, caccia etc.) suggerito dai temi presenti nelle incisioni di questa roccia rafforza l'idea che le figure siano state realizzate nel corso dei rituali iniziatici dei giovani dell'aristocrazia guerriera oppure in occasione di feste o ricorrenze rituali che prevedevano gare, duelli ed esercizi fisici. La difficoltà con cui molte delle incisioni sono state realizzate, a causa della forte pendenza delle superfici rocciose, sembra aggiungere un'ulteriore conferma a queste supposizioni.

Una vera sorpresa è stato il ritrovamento della roccia con la famosa raffigurazione denominata "il carro del Marro", qui chiamata **VIT 55**, una superficie non molto estesa ma intensamente istoriata. Da sempre ricercata per la presenza del carro - figura assai rara nel repertorio iconografico dell'arte camuna - si diceva che il Marro l'avesse ricoperta per evitare che altri la ritrovassero. In realtà essa giaceva sotto un sottile strato di muschi e sterpaglie e, se per quasi settanta anni nessuno l'aveva potuta ritrovare, era solo perché la roccia è difficilmente raggiungibile, posta com'è ai margini della Valle di Fuos, e persa nei mille sentieri delle cosiddette "Scale di Paspardo". Se ne presenta qui un rilievo preliminare. Gran parte delle figurazioni appartiene alle fasi centrali dell'età del Ferro (IV 2-IV3), anche se non mancano rappresentazioni di epoche precedenti, in particolare due oranti attribuibili al Bronzo Finale. I guerrieri dell'età del Ferro sono istoriati nel consueto stile cosiddetto di "Paspardo", cioè con il giro del braccio, un espediente stilistico per mostrare il movimento delle braccia,

analogamente ad altre figure presenti nei vari siti rupestri di Paspardo; questo particolare stilema è riscontrabile, infatti, sulle rocce di *In Valle*, *Dos Sulif*, *Dos Costapeta*, *Dos Sottolajolo*, *Bröscaroeula del diavol*. Per quanto riguarda il carro, esso si presenta come nelle vecchie fotografie del Marro, quasi nel centro esatto della roccia e avvicinato da figure di cervi, di palette e di guerrieri. Dalla fotografia del Marro si pensava che il carro fosse trainato da un cervo e che trasportasse una paletta. In realtà non vi è rapporto alcuno tra le tre figure. La paletta, nel tipico stilema delle palette della fase IV 2 (presenta un manico piuttosto allungato) si sovrappone all'incirca all'innesto del timone con l'asse del carro; il timone del carro si interrompe nettamente prima di quella linea sinuosa che nelle fotografie del Marro sembrava essere attaccata al muso del cervo, come se questo fosse in procinto di trainare il veicolo. L'analisi delle picchiettature, per riconoscere eventuali associazioni tra figure, è in corso.

La roccia **VIT 56** è molto vicina alla precedente ma si presenta con una superficie ben più vasta. Si possono osservare gruppi di oranti associati a palette, e guerrieri di tutti gli stili dell'età del Ferro, soprattutto della fase IV 5, l'ultimo periodo istoriativo della protostoria. L'ultima campagna di ricerche ha dato frutti insperati, dato che si sono rinvenute almeno cinque raffigurazioni di vasi da vino ed una rosa camuna asimmetrica, figurazioni in corso di studio ed approfondimento da parte di Elena Marchi e di Paola Farina.

La roccia **VIT 57** con tre figure di rosa camuna a svastica (una incompleta) è situata non lontano dalla nuova strada della Deria. La superficie è stata rilevata completamente. Altre rocce di nuova scoperta riportano l'attenzione sull'altro grande tema figurativo presente nell'area: le rappresentazioni a carattere topografico. In particolare destano particolare interesse due rocce, la **VIT 62** e la **VIT 63**, quest'ultima, i cui rilievi sono ancora in fase di ultimazione e quindi non vengono qui presentati, è probabilmente la mappa di più grandi dimensioni dell'intero repertorio camuno. La **VIT 62** presenta un gruppo di mappe a doppio rettangolo, spesso associate a file di coppelline di tre tipi differenti, ora più piccole, ora di dimensione media, ora più grandi. Il rettangolo inferiore, solitamente quello più piccolo è sua volta spesso suddiviso in un ulteriore rettangolo. Un punto centrale all'interno del rettangolo più grande caratterizza alcune figure. Altre presentano un occhiello lungo il lato superiore del rettangolo. Il tema delle raffigurazioni topografiche ormai da anni è oggetto di studio da parte di Andrea Arcà e del sottoscritto: si tratta di una tematica interessante soggetta a continue novità interpretative e ad aggiustamenti cronologici.

L'area di Vite Deria si presenta, quindi, come una delle zone di maggiore interesse archeologico dell'intera tradizione rupestre camuna, sia per la sua ricchezza tematica che per l'estensione cronologica.

Bibliografia

- ARCÀ A., FERRARIO C., FOSSATI A. & M.G. RUGGIERO
1996 Paspardo (Bs). Località Val de Plaha. Ricerche nell'area Vite-Deria, in *NSAL*, 1994, pp. 46-47.
- ARCÀ A., FOSSATI A., MARCHI E. & E. TOGNONI
1997a Vite-Deria, Paspardo. Valcamonica. Ricerche 1990-97. *Tracce, Online Rock Art Bulletin*, vol. 9, online <http://rupestre.net/tracce/VITDERIA.html>.
- 1997b Le ultime ricerche della Cooperativa Archeologica Le Orme dell'Uomo sull'arte rupestre delle Alpi. *Atti II Congresso Internazionale di Archeologia Rupestre*, in c.s.
- MARRO G.
1931 La nuova scoperta di incisioni preistoriche in Valcamonica. *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 66, pp. 3-43.



Fig. 1: Figure topografiche dalle rocce VIT 6 e VIT 29. Rilievi Le Orme dell'Uomo.



Fig. 2: La roccia dei "tridenti", con figure di età medievali. Rilievi Le Orme dell'Uomo.



Fig. 3: Guerriero della fase naturalistica dell'età del Ferro. VIT 51. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

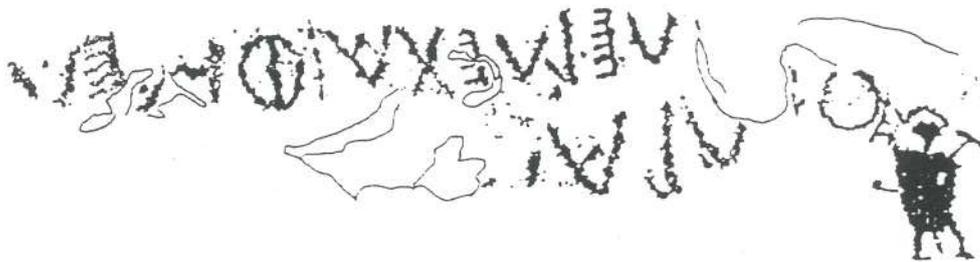


Fig. 4: Iscrizioni in alfabeto camuno sulla roccia VIT 51. Rilievi Le Orme dell'Uomo.



Fig. 5: Capanna graffita sulla roccia VIT 51. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

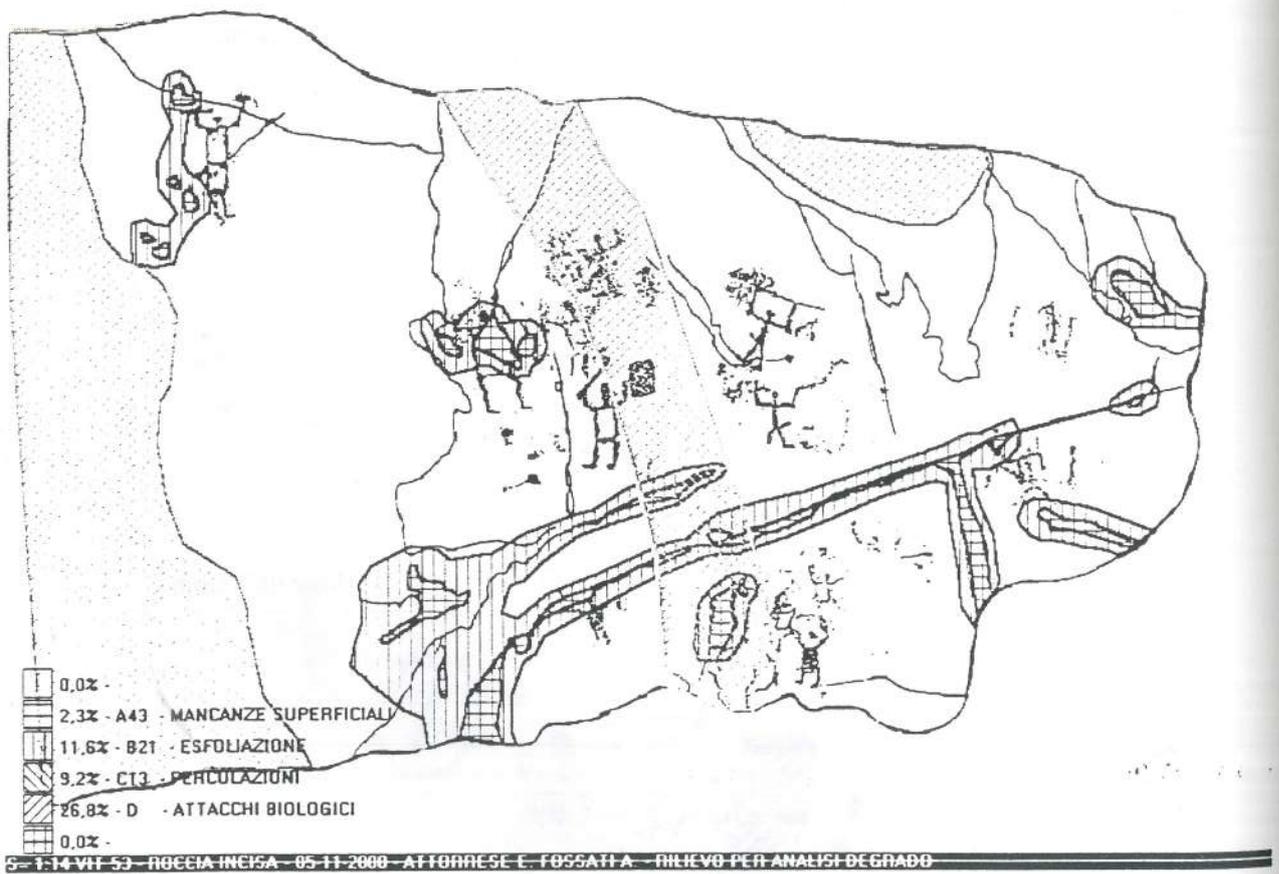


Fig. 6: Mappatura con analisi del degrado della roccia VIT 53, secondo le norme ICR. Rilievo di Elisabetta Attorrese e Angelo Fossati.

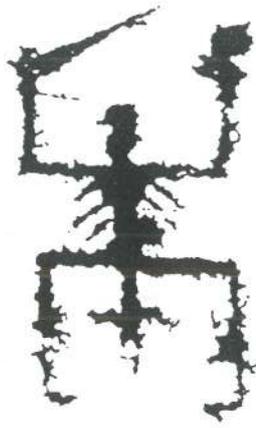


Fig. 7: Antropomorfo schematico armato. Roccia VIT 54. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

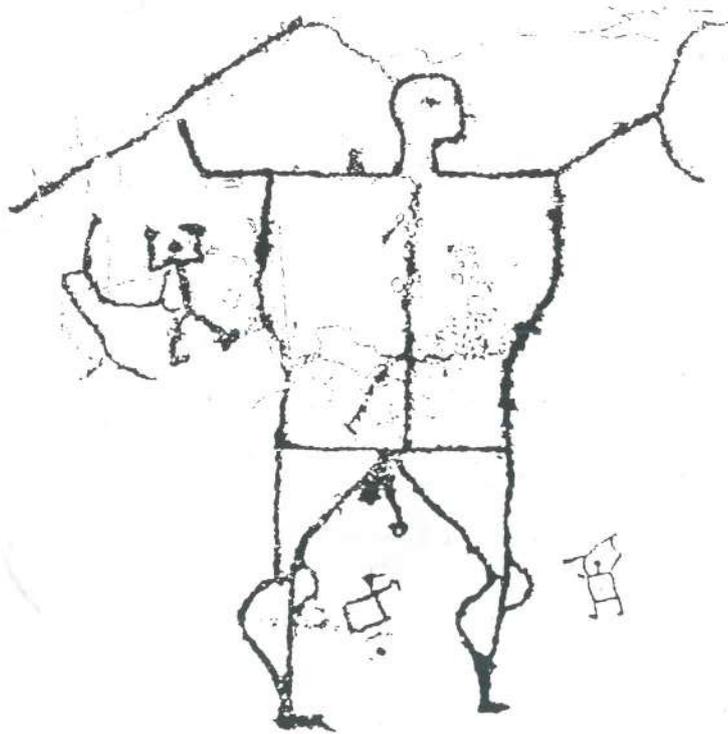


Fig. 8: Grande guerriero (h. 140) sulla roccia VIT 54. Rilievi Le Orme dell'Uomo.



Fig. 9: Figure di oranti dell'età del Bronzo Finale e guerrieri in stile IV 3 sulla roccia VIT 55. Rilievi Le Orme dell'Uomo.



Fig. 10: Il "Carro del Marro". VIT 55. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

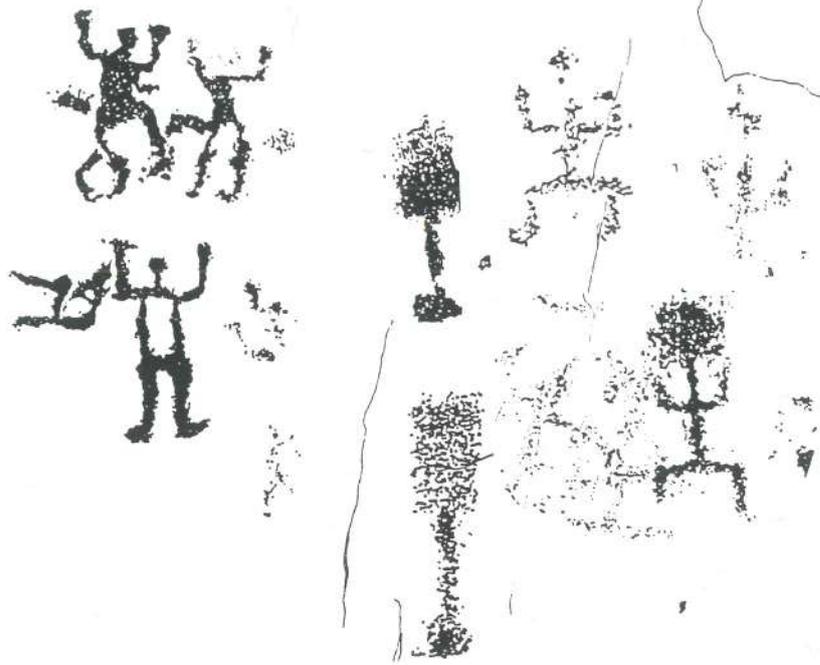


Fig. 11: Oranti e palette sulla roccia VIT 56. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

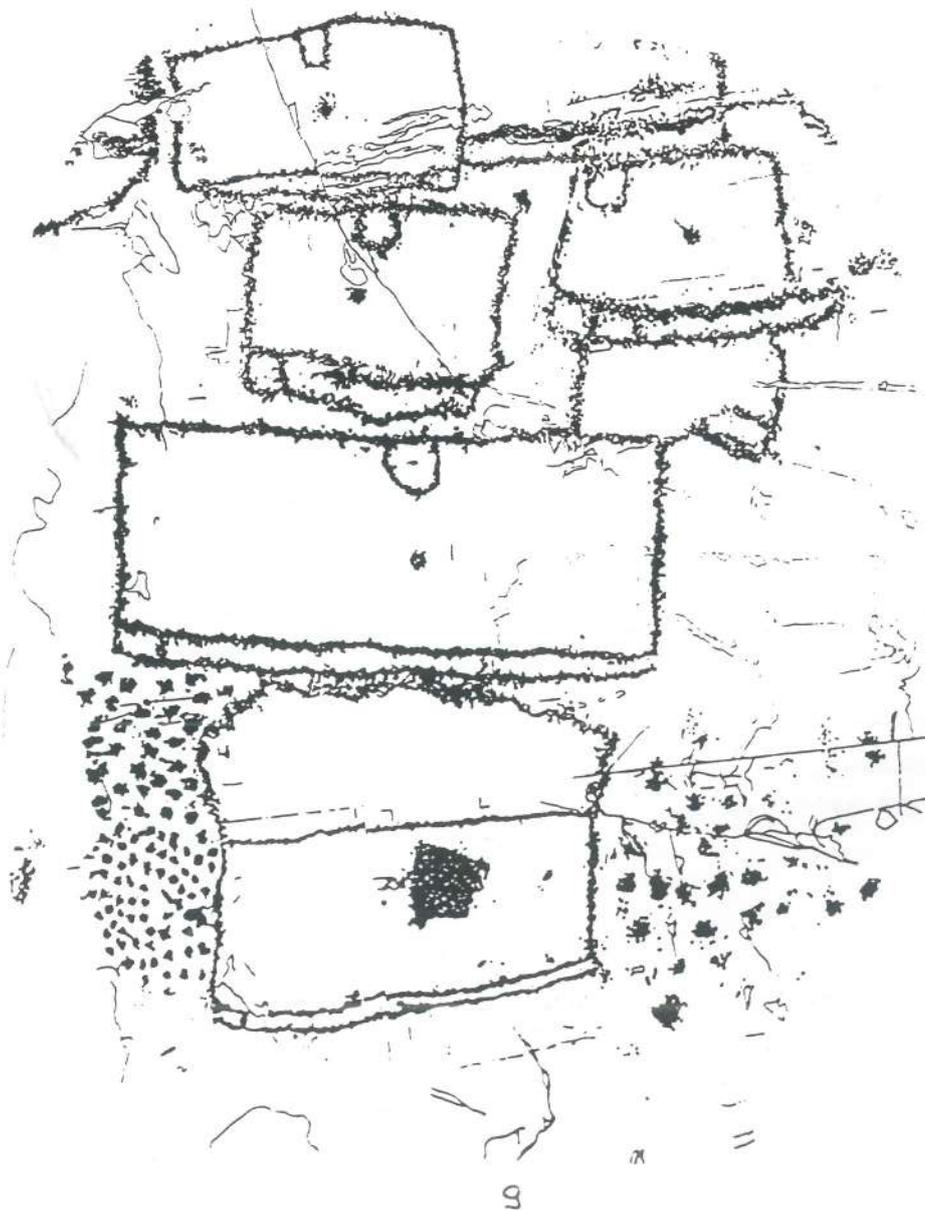


Fig. 12: Composizione topografica sulla roccia VIT 62. Rilievi Le Orme dell'Uomo.

**INTERAZIONE TRA RUPESTRI E TRADIZIONI
(APPUNTI PER UNA DIAGNOSI)**

CALIGARI Giulio, Milano, Italy

Gli esempi qui esposti sono tratti da alcune osservazioni sul terreno svolte nel corso delle missioni del Centro Studi Archeologia Africana in Eritrea (1993/ 1996) per lo studio del patrimonio d'arte rupestre del Paese.

Sono evidenziate in questa nota alcune categorie di relazione tra i rupestri e l'attuale ambiente geografico - culturale.

In qualche modo questi appunti hanno un carattere di diagnosi non solo per valutare lo stato di conservazione ma per comprendere il fenomeno, trasformandolo in occasione creativa.

**ROCK ART AND TRADITIONS INTERACTION
(NOTES FOR A DIAGNOSIS)**

The examples presented are some remarks made by the staff of the Centro Studi Archeologia Africana during their field works in Eritrea (1993/1996).

They are just some categories to explain the close relation existent between the rock art works and the geographic - social environment.

In a certain way these notes are a diagnosis, not only about the state of conservation but to understand the deep nature of the phenomenon. The research turns into a creative moment.

Bibliografia essenziale:

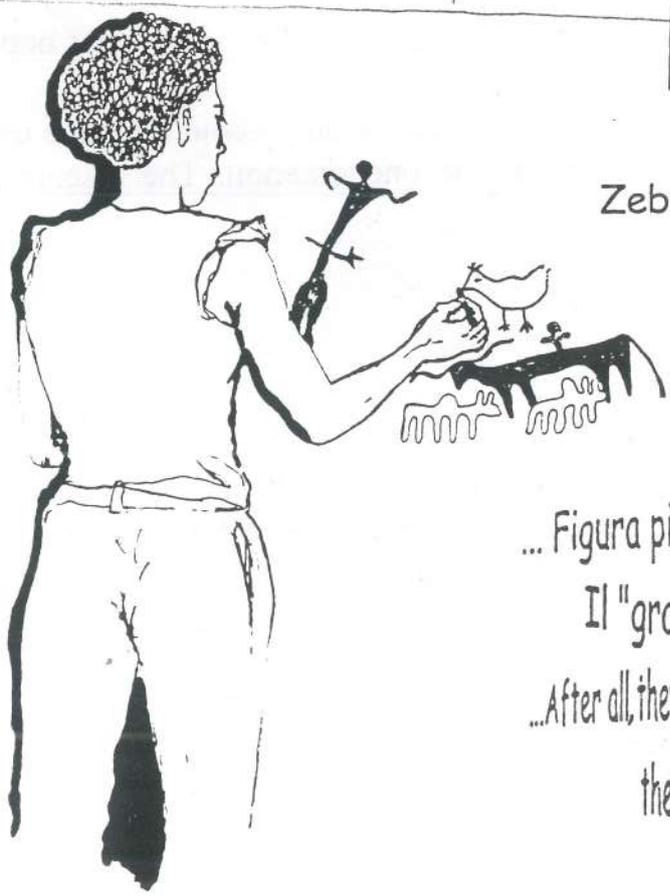
Calegari, Giulio, 1999: *L'arte rupestre dell'Eritrea. Repertorio ragionato ed esegesi iconografica*, Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, XXVIII, 1, Milano



...Due mondi paralleli nello stesso spazio:
 case addossate a pitture,
 opere di geni che è meglio non disturbare...

... Two parallel worlds in the same space:
 houses leant against the paintings,
 drawings of some "genius" who it's better not to disturb...

Ba'attì Sullùm



Zeban Kebesà I

... Figura più, figura meno
 Il "graffitaro" ...
 ...After all, they are always drawings
 the "writer" ..

... Il rupestre è tuttora oggetto di venerazione.

E' rivitalizzato: lo si prega, lo si mangia...

... The rock art work is still an object of reverence.

It's revitalized: people pray it, people eat it...

Ba'attì Mariam



Galvani 2006



Addì Alautì

... Hivo cares about the rock art?

To make use of the space is more precious...

... chi se ne importa del rupestre?

E' più prezioso l'uso dello spazio...

... Il rupestre ignorato,
come se non ci fosse o non fosse visto...

... The rock art work is ignored
as it would not be there, as it would not be seen...

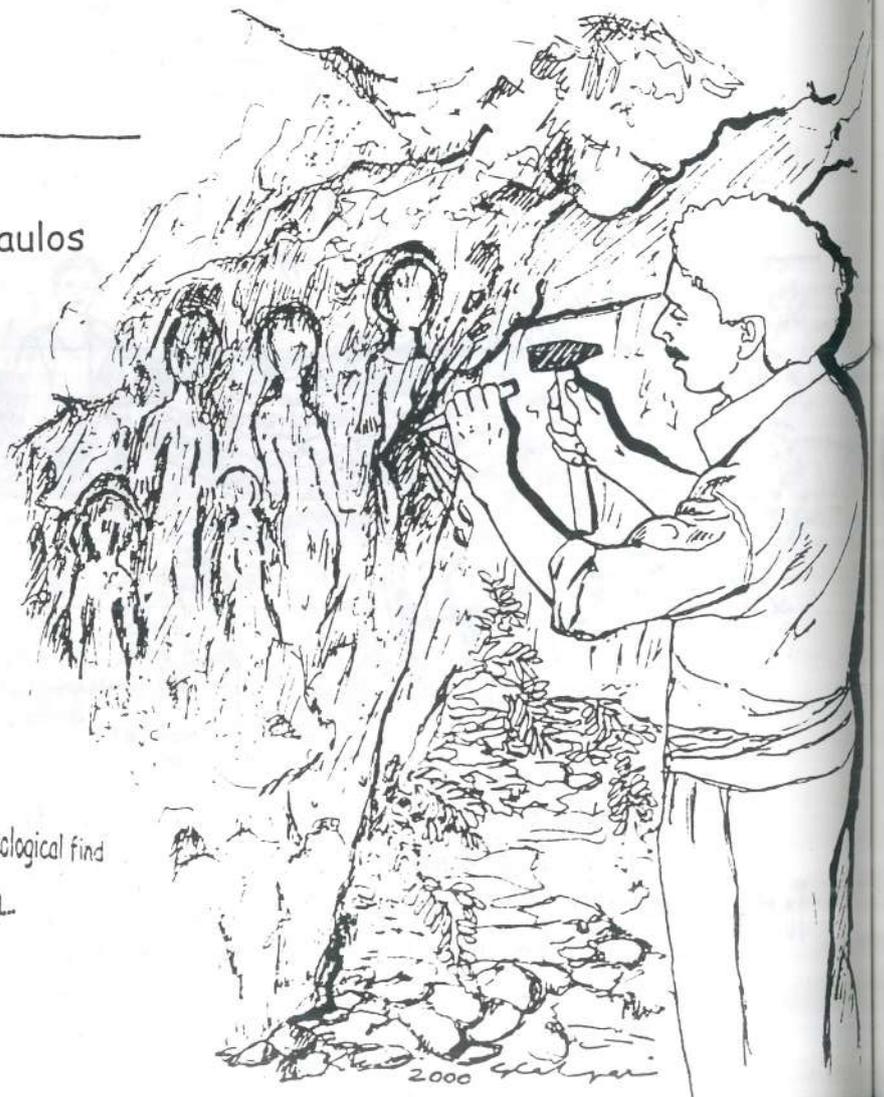
Iscmelè II



Daarò Caulos

...Iconoclastia per asportare un reperto
od uccidere una tradizione...

...Iconoclasm to take away an archeological find
or to eliminate a tradition...



LA CONSERVAZIONE NELL'EPOCA DELLA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA DELL'OPERA D'ARTE

VILLA Francesca, Milano, Italy

Sempre più sovente il mondo culturale si trova a discutere su quali siano le possibilità offerte dalle nuove tecnologie informatiche e quali le applicazioni in relazione alla gestione dei beni culturali: è cosa risaputa, infatti, che i software rendono sempre più possibili ricerche che altrimenti avrebbero impegnato per molto tempo più di un studioso ed è anacronistico pensare che le evoluzioni tecnologiche non investiranno in maniera sempre più pesante anche l'indagine sul passato.

In particolare l'attenzione è rivolta alle potenzialità di Internet: la possibilità di riprodurre opere d'arte con una qualità grafica quasi pari all'originale e di poter far "viaggiare" informazioni ed immagini con una velocità sconosciuta fino a qualche anno fa ha da subito suggerito l'idea di trasportare in questo mondo virtuale anche i musei.

È però comune che in questo passaggio molte delle funzioni che caratterizzano questa istituzione vadano perse e che si dimentichi che un museo non è solo ed esclusivamente una raccolta di dati: la possibilità di partecipare a conferenze, di consultare pubblicazioni, di accedere a mediateche e di scambiare "quattro chiacchiere" con chi ci sta vicino, infatti, possono non essere prerogativa del solo mondo reale.

A questo proposito vorrei proporre un progetto a cui sto lavorando da un po' di tempo per la creazione di uno spazio museale on line che raccolga le opere di arte rupestre eritree e che sia in grado di offrire tutti quei servizi di cui si è detto. Esso non ha certamente la pretesa di esaurire il dibattito culturale in atto ma la speranza di diventare spunto di discussione.

Per questo breve intervento ho scelto un titolo che a molti avrà sicuramente ricordato un celebre saggio di Walter Benjamin nel quale l'autore sostiene che una copia, per quanto fedele possa essere, non potrà mai avere quell'*aurea* che è data dalla durata materiale dell'opera stessa e dal suo carattere di testimonianza storica.

Il termine "conservazione", utilizzato nel titolo di questo mio intervento si riferisce, evidentemente, non tanto ad una semplice operazione di tutela del manufatto quanto a garantire la durata nel tempo della sua immagine e degli infiniti significati che essa è in grado di veicolare.

Una riproduzione, si sostiene, se riconosciuta come tale, non verrà mai investita del valore storico che si attribuisce a ciò che si ritiene originario. Ecco perché è improbabile che il mondo digitale soppianti completamente un museo integrato, dove siano presenti entrambe le realtà.

Ciò non toglie, però, che una simulazione creata attraverso il computer non venga percepita solamente come un doppio, come una copia: ad essa si attribuisce generalmente lo stesso valore di un'opera originale. Pur riproducendo, infatti, qualcosa di già esistente essa viene percepita come creazione originale, opera d'arte indipendente che necessita di ingegno per essere realizzata.

Al pubblico, inoltre, sembra interessare molto l'ambiguità che la realtà informatica inevitabilmente genera: vivere una cosa che non esiste fisicamente, visitare un luogo che è altrove, confondere per un momento ciò che è con ciò che non è, appare un raffinato esercizio mentale.

Un'ultima notazione: sempre più spesso si suggerisce che l'uomo preistorico eseguisse le proprie opere per prendere possesso dello spazio, per renderlo, come direbbe Kierkegaard, luogo.

Recentemente è stata anche avanzata l'ipotesi che molte delle pitture del Paleolitico superiore siano legate al mondo sciamanico. Grazie ad artifici grafici come quello di dare l'impressione che la figura animale scaturisca da anfratti della roccia, l'artista indicherebbe il potere degli sciamani di evocare uno spazio altro, posto al di là della parete rocciosa, con il quale interagire per trovare le risposte cercate.

Oggi, dopo secoli di cultura basata sulla logica e la razionalità, sembra che le tecnologie informatiche ci aiutino a riscoprire questa situazione di tramite: grazie alle nuove tecnologie il "navigatore" entra in uno spazio cibernetico e prende possesso di un mondo infinito, trasportabile su dischetto.

Francesca Villa

La conservazione nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte

BIBLIOGRAFIA:

- 📖 AA.VV.: *The treasures of Gotland*, depliant.
- 📖 BASSO PERESSEUT, Luca (a cura di): *I Luoghi del museo*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- 📖 CAFURI, Roberta: *Musei Africani ed identità culturali*, in press.
- 📖 CALEGARI, Giulio: *L'univoco cieco*, in Gambardella Claudio: *Mostrare. Conversazione sull'allestimento e l'architettura museale*, Fratelli Fiorentino, Napoli, 1997, pp. 19 - 21
- 📖 CURREY, James: *West African Museums Programme*, Smithsonian Institution Press, United States of America, 1997
- 📖 G.Q.: *Creatività in rete* in *Archeo*, attualità del passato, Anno XVI, numero 180, febbraio 2000, pp. 22 - 24.
- 📖 GAMBARDELLA, Claudio: *Mostrare: un percorso di conoscenza*, in Gambardella Claudio: *Mostrare. Conversazione sull'allestimento e l'architettura museale*, Fratelli Fiorentino, Napoli, 1997, pp. 25-40
- 📖 JACOBELLI, Jader (a cura di): *La realtà del virtuale*, Editori Laterza, Bari, 1998
- 📖 LÉVY, Pierre: *Il virtuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997
- 📖 Moscati, Paolo: *Cartografia, informatica e tutela*, in *Archeo*, attualità del passato, Anno XVI, numero 184, giugno 2000, pp. 103 - 105.
- 📖 VALENTINO, Pietro (a cura di): *L'immagine e la memoria - Indagine sulla struttura del Museo in Italia e nel Mondo*, Leonardo Periodici, Roma, 1992

<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/a/antinu02.html>

<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/a/antinucc.html>

<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/britton.html>

<http://ca.hgo.se/>

<http://www.unicaen.fr/rome/>

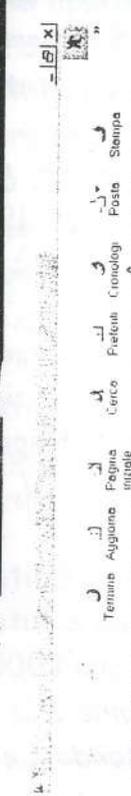
Francesca Villa

LA VOZSWA>ANHOZE

CARTOGRAFIA, INFORMATICA E TUTELA

MUSEI E DIDATTICA

ANTICHITÀ E COMPUTER



Punto Informazioni

Arte Rupestre

Ricerche in corso

Conferenze

Biblioteca

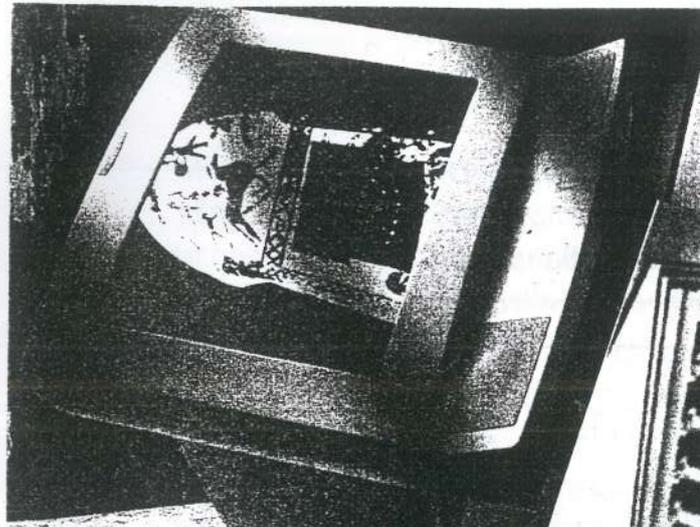
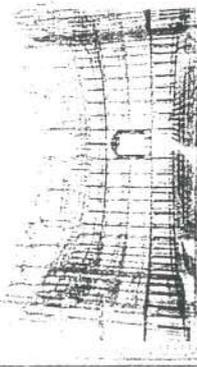
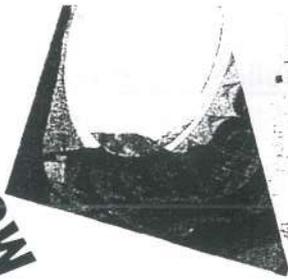
Chat Room

Galleria Video

Galleria Audio

In viaggio

Acquisti



UN'ISTITUZIONE
ATTENTA
ALL'EVOLUZIONE
DEGLI STRUMENTI
INFORMATICI



nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte