

Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari

Le più antiche testimonianze di danza fanno parte di un vasto *corpus* di immagini che i nostri antenati hanno realizzato su un'ampia tipologia di supporti (ripari, pareti di grotte, rocce all'aperto, oggetti in terracotta e metallo, piatti o vasi in ceramica) con le più svariate tecniche (incisione, pittura, graffito, martellinatura a sbalzo), in un arco di tempo che parte almeno dalla fine dell'età paleolitica e si protrae per tutta la preistoria e l'antichità fin dentro il Medioevo.

Dal 1959, anno in cui l'etnologo francese Maurice Louis affrontò in *Les origines préhistoriques de la danse* la prima indagine su un ristretto gruppo di scene di danza¹, lo studio dell'iconografia preistorica, ha fatto passi da gigante. Nel corso di oltre cinquant'anni di ricerca le pitture ed incisioni rupestri post paleolitiche, rinvenute soprattutto nei siti distribuiti sull'arco alpino (Valcamonica, Valtellina, Vallese, Val d'Aosta, Monte Bego), sono state sottoposte ad un'analisi sistematica e comparativa.

Gli approfondimenti condotti su alcune classi di rappresentazione, come gli strumenti utilizzati in alcune attività quotidiane (aratri, carri, armi, capanne), le figure animali, i temi simbolici (coppelle, labirinti, simboli solari, palette, figure geometriche, "mappe" topografiche), hanno delineato ipotesi interpretative di grande interesse. Al contrario, nonostante l'elaborazione di un'efficace metodo interdisciplinare, lo studio del gesto e della danza non ha avuto gli stessi sviluppi. Basta sfogliare le pagine di un aggiornato manuale di storia della danza per constatare che lo spazio dedicato alle manifestazioni coreutiche dell'Europa pre/protostorica è limitato a poche righe di testo e qualche immagine.

Il motivo di questa situazione, non certamente attribuibile alla carenza di dati, è legato a questioni di logica della ricerca. In primo luogo l'analisi dei più antichi documenti di danza richiede, nella prima fase della documentazione, una competenza di tipo iconologico piuttosto che specificatamente coreutica.

¹ Louis, Maurice, *Les origines préhistoriques de la danse*, in "Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie", n. 9, 1959, pp. 3-37.

Almeno per il primo tratto di strada, il metodo di analisi delle rappresentazioni di danza e quello dell'iconografia preistorica coincidono.

È indispensabile inoltre mettere da parte la questione estetica: l'iconografia preistorica non è il prodotto di una mentalità che ricerca il bello e l'armonia così come sono stati codificati dalla cultura occidentale. Non è nemmeno sufficiente la spiegazione, in voga in molti studi di storia dell'arte antica, che la decorazione di intere superfici, come le pareti dei vasi, derivasse dal bisogno di riempire di immagini ogni spazio disponibile (*horror vacui*). Infine, ciò che rende arduo l'approccio al tema della danza preistorica è, da una parte, la questione del senso del "rappresentare" il gesto e la danza; dall'altra, una volta elaborata una teoria della danza preistorica, si pone l'interrogativo sul valore conoscitivo, sul livello di "scientificità" attribuibile alle interpretazioni degli studiosi².

Se consideriamo il ruolo che la danza riveste nel mondo arcaico³ scopriamo inoltre la necessità di sottolineare due elementi fondamentali: la funzione sociale e quella magico-simbolica, che potremmo definire di "interazione cosmica".

Dal momento in cui un membro della comunità si unisce ad altri nella danza, si verifica un fatto di estrema rilevanza: mano a mano che il movimento ritmico ha il sopravvento e ciascun danzatore affina il coordinamento dei suoi movimenti con quelli dei suoi compagni, la percezione del sé si riduce al punto che ogni partecipante avverte la sensazione dell'annullamento della propria individualità e della sua trasformazione al ruolo di "ingranaggio" di quel perfetto meccanismo umano che è l'insieme danzante. Tale processo, indotto dalla base ritmica (che ho sperimentato, anche se in forma solo embrionale,

² Sulla questione della verificabilità delle ipotesi proposte nelle ricerche che hanno per oggetto l'iconografia preistorica, è di prossima pubblicazione la relazione dello scrivente: *Iconografia preistorica ed epistemologia: riflessioni su alcune ricerche in corso*, tenuta in occasione del Convegno Internazionale *Mappe di pietra: archeologia, arte rupestre e concezione del paesaggio*, 14-16 Giugno 2012, Capo di Ponte (BS), Valcamonica.

³ Utilizzerò il termine "arcaico", per taluni superato dal punto di vista antropologico, per designare quel pensiero, quella cultura, quella comunità, anche occidentale, che, astraendo dalla linearità del tempo reale, ha concepito la realtà come una manifestazione ciclica, all'interno della quale, stando alle parole di Mircea Eliade, "un oggetto o una azione acquistano un valore, e in questo caso diventano *reali*, in quanto partecipano, in un modo o nell'altro, di una realtà che li trascende" (Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Bologna, Borla, 1975, p. 16). Questa condizione è alla base del "tempo del mito" in cui era senza intervalli inserita l'esistenza quotidiana degli aborigeni australiani, ma anche di taluni rituali ancora vivi in forma non occasionale, fin dentro il XX secolo, nella tradizione di molte comunità dell'occidente europeo.

quando facevo parte di un gruppo di danza popolare), anche ai livelli più elementari è accompagnato dall'intensa sensazione dell'accordo che si crea tra tutti i danzatori. L'identità collettiva così conseguita produce un radicato senso di coesione sociale e di appartenenza difficilmente riscontrabile in altri momenti collettivi.

Nell'intento delle comunità che li ponevano in essere, i movimenti ritmici e le geometrie della danza ripetevano altri ritmi e geometrie, quelle che la tradizione aveva individuato, per analogia, negli eventi naturali. Questo sapere, universalmente diffuso presso le culture arcaiche, e differenziato unicamente dal loro livello tecnologico, trae fondamento dalla millenaria osservazione del moto apparente dei corpi celesti e del ciclico fluire degli elementi della natura⁴. Fino a qualche decennio fa era ancora possibile riscontrare nelle regioni più periferiche dell'Europa rurale e nell'area alpina, danze e cerimonie ispirate da un simile obiettivo concreto: riprodurre quelle particolari geometrie del Cosmo, in modo che l'energia emanata contribuisse a muovere gli eventi verso il loro giusto e auspicato sviluppo, che includeva la prosperità della comunità.

Se dunque la danza era intesa come un movimento ritmico collettivo con una forte connotazione sociale (l'identificazione dell'individuo con il gruppo) e una irrinunciabile funzione sacrale (il controllo degli eventi naturali) quale senso poteva avere la sua riduzione ad immagine, *medium* per nulla adeguato a riprodurre le due componenti basilari della danza, il ritmo ed il movimento? Che senso aveva produrre su un dato supporto una copia bidimensionale, così poco rispondente all'originale compiuto nelle tre dimensioni?

Prima di cercare una risposta a questo interrogativo, che non chiarisce solo il senso del rappresentare la danza ma del rappresentare in generale, dobbiamo considerare una questione che si affaccia periodicamente all'orizzonte degli studi sull'iconografia preistorica: le incisioni e le pitture rupestri, le decorazioni impresse sulla ceramica o sbalzate sul metallo, sono forme artistiche

⁴ Analizzando il tracciato di un antico gioco profondamente diffuso nel mondo occidentale, il Gioco del Mondo, detto anche Campana o Settimana (franc. *Marelle*, ingl. *Hopscotch*, spagn. *Rayuela*), ho avuto modo di tracciare un'interessante mappa di questo sapere cosmologico, rilevando le corrispondenze tra le linee e i riquadri del tracciato del gioco e le geometrie degli antichi templi (da quello cristiano e indù a quello etrusco italico, a quello preistorico). Cfr. Ragazzi, Gaudenzio, *Il gioco del mondo e il viaggio dello sciamano*, in "Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici", n. 36, 2010, pp. 140-151.

occasionalmente realizzate nel tempo libero, come anche recentemente è stato affermato, oppure sono espressione di contenuti ben definiti, nei quali tutta la comunità riconosceva il segno del sacro?

La risposta a questa domanda viene dall'analisi del linguaggio figurativo delle immagini preistoriche.

1. Rappresentazione, danza e linguaggi formalizzati

Quando analizziamo una scena di danza, ci troviamo di fronte a una rappresentazione che, date le caratteristiche intrinseche alla tecnica utilizzata, ha l'esigenza di riprodurre una serie continua di immagini che sintetizza un evento realmente accaduto, vivo nella memoria di colui che l'ha vissuto in prima persona. La sequenza legata a quell'evento viene resa con un unico segno, in modo tale che l'immagine realmente prodotta sia riconoscibile all'osservatore (fedele, membro sociale, sacerdote) come formalizzazione dell'evento nella sua interezza. Nella comunicazione quotidiana, l'uso di un codice (la parola, il gesto, l'immagine) è contraddistinto dalla totale libertà di combinazione degli elementi che lo compongono e da un estremo individualismo formale. La capacità espressiva si pone in relazione con questa nostra facoltà di creare libere combinazioni sintattiche con l'ausilio della quale possiamo articolare qualsiasi discorso.

CODICE APERTO	CODICE CHIUSO
Gestualità quotidiana	Gestualità formalizzata
Scelta dell'ampiezza del gesto	Modelli fissati di ampiezza gestuale
Scelta del disegno gestuale	Disegno gestuale fissato
Ogni singola unità gestuale è utilizzabile (repertorio gestuale completo)	Alcuni tipi di gesti sono esclusi (repertorio gestuale ridotto)
Flessibilità delle sequenze gestuali	Fissità delle sequenze gestuali

Tabella n.1 – La tabella, rielaborata sulle informazioni raccolte da Maurice Bloch sull'intonazione tradizionale ed il canto del popolo Merina (Bloch, Maurice, *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation*, in "Archives Européennes de Sociologie", n. 15, 1974, p. 58) mostra come la stessa dinamica si sviluppa nel sistema gestuale.

Come ha ben spiegato Maurice Bloch, in una situazione comunicativa libera, cioè non condizionata da fattori extra-linguistici (come, ad esempio, una norma

giuridica o religiosa), ad un atto "A" può seguire un ampio e discrezionale numero di atti "B" (codice aperto). Al contrario, nel momento in cui vengono introdotte forme appropriate, cioè formalizzate, di linguaggio, cadono alcune potenzialità comunicative e con esse svaniscono rapidamente la libertà sintattica e la creatività. In tal modo, ponendo un atto linguistico "A", gli atti conseguenti costituiranno un codice le cui leggi saranno predeterminate e la cui accettazione influenzerà la struttura del nuovo linguaggio (codice chiuso)⁵.

Nel rito la comunicazione è di quest'ultimo tipo. La danza nel mondo arcaico si configura come codice chiuso e, a differenza dell'idea che noi occidentali abbiamo via via elaborato nel corso degli ultimi secoli, ha la stessa struttura di un atto rituale.

La Tabella 1 mostra con chiarezza come il passaggio dalla gestualità di tutti i giorni a quella formalizzata del rito riduca all'essenziale la gamma dei movimenti disponibili.

Nelle culture arcaiche la danza non è dunque un atto creativo e libero, ma il risultato di un processo di formalizzazione che conduce ciascun membro della comunità all'identificazione nei modelli di comportamento, nella tradizione tecnica, nella norma sociale, nel dogma religioso su cui si fondano la convivenza civile e le regole di interazione con il Cosmo.

Circa ottant'anni fa il musicologo Curt Sachs esprimeva in termini ben più alti lo stesso concetto: in nessuna arte come nella danza i valori fondamentali della comunità trovano la sintesi più perfetta: "nella sua essenza la danza altro non è che la vita innalzata ad un grado più elevato ed intenso"⁶.

2. L'immagine come operatore simbolico

Da dove traggono le immagini questa idoneità a confermare, cioè a rendere immutabili nel tempo, i modelli di comportamento sui quali si fondava la comunità arcaica? Se la danza agita nelle tre dimensioni aveva già in sé tutte le potenzialità per portare a compimento le finalità per le quali era stata istituita, quale senso aveva la sua ricodificazione utilizzando un medium

⁵ Bloch, Maurice, *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation*, in "Archives Européennes de Sociologie", n. 15, 1974, pp. 54-81. Una traduzione italiana è stata pubblicata sulla rivista "Etnomusicologia" ("EM", n. 2, 2005, pp. 247-275) col titolo *Simboli, canto, danza e tratti di articolazione linguistica. La religione è una forma estrema di autorità tradizionale?*

⁶ Sachs, Curt, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 23.

apparentemente meno adeguato allo scopo? Questo interrogativo deve essere esteso a tutti gli altri temi iconografici, che ritraggano o meno la figura dell'antropomorfo gestualizzante. Se già la liturgia dell'uomo a braccia levate, una danza in linea o in circolo, un'aratura rituale, un accoppiamento sessuale sui solchi appena seminati, una cerimonia propiziatoria del buon esito della caccia, un ludo gladiatorio nel corso di una cerimonia funebre, una parata di guerrieri in armi, avevano un significato sacrale ed un'efficacia concreta, allora che senso poteva avere la creazione di una copia di qualità più scadente mediante la rappresentazione?



Fig. 1 - La danza nazionale del Belucistan, Russia asiatica. Circa trenta uomini formano un circolo tenendosi per mano. Da principio il movimento è lento e grave. I danzatori si avvicinano e si allontanano gli uni dagli altri, stringendo e allargando il cerchio. Mano a mano che la danza prosegue, il movimento si accelera e da regolare si fa tumultuoso. Alla fine si trasforma in una danza vorticoso, nel corso della quale molti cadono sfiniti ed altri prendono il loro posto (da Hutchinson, Walter (a cura di), *I costumi del Mondo. Illustrazione popolare delle usanze, dei riti, delle cerimonie di tutti i paesi*, Milano, Società Editrice Libreria, 1915, 2 voll., vol. I, p. 744).

Questo passaggio implica un secondo e più profondo livello di formalizzazione. Infatti il limite di ogni insieme danzante, come di ogni liturgia, è costituito dal tempo della sua durata. È logico pensare che anche le danze più estenuanti, come la danza nazionale del Belucistan (fig.1), che richiedevano ai partecipanti l'impiego di tutta l'energia disponibile, al punto che durante il loro svolgimento era prevista la sostituzione dei danzatori esausti con altri freschi,

avessero un termine. Ogni danza non può durare per sempre. L'energia prodotta, col tempo, si esaurisce e poco alla volta si riducono i benefici che la comunità si attende di ricevere.

Quando trasformiamo una danza nella sua immagine, il succedersi dei movimenti si interrompe e con essi il fluire dei significati. Se può capitare che un gesto o un passo di danza nel loro svolgimento concreto non siano conformi al modello o subiscano qualche deviazione rispetto alle leggi prescritte, fatto che prevede severe punizioni⁷, la loro riformulazione come immagine li sottopone ad un giudice inflessibile, li istituzionalizza.

In questo modo la rappresentazione, sottratta al divenire, diventa espressione della santità. Il modello di danza così ottenuto, non più esposto alla contaminazione dell'errore, del peccato, della rielaborazione individuale, procede meccanicamente verso il conseguimento del fine previsto dall'atto originale.

Le immagini (formalizzazioni di formalizzazioni), fondano se stesse come istituzione sociale ritualizzata, con lo scopo specifico di perpetuare i modelli di comportamento vigenti in una data società, confermare le forme di controllo sociale ed interagire in modo efficace con il ciclo naturale. Ogni gesto, ogni elemento della rappresentazione, non risponde più ad un criterio di verosimiglianza con l'azione quotidiana ma a quello di conformità con l'archetipo a cui la struttura dell'immagine deve uniformarsi.

Così ogni rappresentazione non trasmette informazioni differenziate, ma una informazione per volta, la quale è talmente rilevante da essere posta al sicuro da ogni possibilità di incomprensione ed abuso mediante il rinforzo della ridondanza. Le unità che esprimono la formalizzazione non si susseguono logicamente, ma sequenzialmente. In questa sequenzialità la sola possibilità per dare enfasi è data dalla ripetizione del modulo.

3. Valore sacrale del supporto

La forza di un'immagine non dipende solo dalla sua struttura doppiamente formalizzata, ma anche dalla natura sacrale del supporto che la ospita. Presso

⁷ Cfr. Mauss, Marcel, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965.

molte culture arcaiche, alla roccia, in virtù del suo perdurare nel tempo, viene attribuito un valore soprannaturale. J. David Lewis Williams, studioso dell'arte dei Boscimani del Kalahari (San People) e iniziatore della teoria dello sciamanismo paleolitico, afferma che non dobbiamo intendere la superficie della roccia, o altri tipi di supporto sacrale, come uno spazio neutro (“silent support”) che si limita a ricevere una forma. Piuttosto, come lui stesso ha avuto modo di scoprire interrogando gli ultimi artisti boscimani, la superficie della roccia è concepita come un velo, una sottile pellicola che separa il mondo umano da quello sottostante, sede degli spiriti della terra. Secondo l'antropologo sudafricano non è possibile comprendere le pitture rupestri del popolo San se non si tiene conto che l'artista boscimano, traducendo in immagini le concezioni del suo popolo, ha operato nella piena coscienza che il supporto fosse una soglia che separa i due mondi⁸. Questa idea è inscindibile dall'azione che si compie per produrre immagini. Alcuni serpenti, ad esempio, sono rappresentati a cavallo tra la realtà superiore e quella inferiore, con alcune spire visibili, perché di qua del velo, ed altre non rappresentate perché concepite dall'artista ancora dentro la roccia⁹.

Nella mentalità arcaica le regioni del cosmo non sono entità separate, ma espressione di un'unica manifestazione; i confini tra i registri cosmici, il cielo, la terra, il mondo infero, erano periodicamente attraversati da flussi di energia e da entità, con esito talvolta positivo, talvolta negativo per la vita dell'uomo. I punti dove questi trapassi si verificavano (“rotture di livello”), erano ritenuti luoghi di manifestazione del sacro (ierofanie).

In questi luoghi venivano eseguite le liturgie e, spesso, realizzate le immagini.

⁸ Cfr. Lewis Williams, J. David, Dowson Thomas A., *Through the veil: San Rock Paintings and the rock face*, in “South African Archaeological Bulletin”, n. 45, 1990, pp. 5-6.

⁹ Lewis Williams, J. David – Dowson Thomas A., *Through the veil: San Rock Paintings and the Rock Face*, cit., fig.5.



Fig. 2 - Località Vite (Paspardo). Danza compiuta da due guerrieri armati di spada e scudo rituale. Al centro, il busto di un antropomorfo che esce dalla terra. Periodo IV/3, V sec. a.C. (da Fossati, Angelo, *L'Età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, in Arslan, Ermanno (a cura di), *Immagini di un'aristocrazia dell'età del Ferro nell'arte rupestre camuna*, contributi in occasione della mostra Milano, Castello Sforzesco, aprile 1991 – marzo 1992, Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Raccolte Archeologiche e Numismatiche, 1991, fig. 74).

Le rocce della Valcamonica sono uno di questi spazi sacri. Nelle incisioni rupestri sono rilevabili alcune regole cosmologiche, ben presenti all'incisore quando riproduceva le immagini sante. I cosiddetti busti di antropomorfo, ad esempio, spesso in associazione con le danze armate (fig. 2), sono figure umane a cui è stata incisa solo la parte superiore del corpo. Come i serpenti descritti da Lewis Williams, metà dentro e metà fuori dalla roccia, i “busti” sono ritratti nel momento in cui attraversano il velo, la soglia tra i mondi¹⁰. L'antropomorfo, colto nell'attimo dell'attraversamento, è visibile solo nella sua parte superiore, ma è solo questione di un istante, poiché nel momento successivo della risalita (*anodos*) sarebbe rappresentata l'intera figura, mentre nel caso della sua discesa (*cathodos*) la stessa non risulterebbe visibile perché già dentro la roccia. In virtù della magia del supporto, l'istante fissato dall'immagine si protrae all'infinito, diviene realtà assoluta che non può più estendersi dialetticamente verso l'attimo successivo. Quell'istante dura così per sempre. La teoria del busto dell'antropomorfo, anticipata da Silvio Ferri nel 1956¹¹, è confermata dall'importante ricerca di Claude Bérard sui cosiddetti “*passaggi ctoni*”¹², nella quale vengono analizzate le figure umane o divine tronche dipinte sulla ceramica attica (fig. 3).

¹⁰ Cfr. Ragazzi, Gaudenzio, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno*, in “Notizie Archeologiche Bergomensi”, n. 2, 1994, pp. 235-247.

¹¹ Cfr. Ferri, Silvio, *Metodo archeologico e Carmen Fratrum Arvalium*, in “Studi Classici e Orientali”, n. 5, 1956, pp. 88-106.

¹² Cfr. Bérard, Claude, *Anodos. Essai sur l'imagerie des passages chtonien*, Biblioteca Helvetica Romana, 13 Institut Suisse de Rome, Berna, 1974.



Fig. 3 - Scena di *anodos*, risalita di uno spirito dal mondo inferiore. Lo spirito esce dalla terra richiamato dal battere col piede del sileno. Ceramica attica a figure nere, V sec. a.C. (da Bérard, Claude, *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana, 13 Institut Suisse de Rome Berna, 1974, fig. 43).

Come ha ben sintetizzato Emmanuel Anati, numerosi documenti iconografici, a partire dalle composizioni monumentali della prima età dei metalli, esprimono il valore sacrale della roccia e confermano la presenza dei livelli cosmici¹³.



Fig. 4 - Stele felsinea nr. 130 (ca. V sec. a.C.) Un guerriero si contrappone ad un mostro infernale con torso, testa e braccia umani, gambe a coda di serpente. L'essere scaturisce dalla terra secondo lo schema dell'"*anodos*" già descritto in precedenza (rilievo ricavato da Morigi Govi, Cristiana – Vitali, Daniele, *Il museo civico archeologico di Bologna*, Imola, Bologna University Press, 1982).

La stele felsinea nr. 130 del Museo Archeologico di Bologna (fig. 4) mostra un guerriero che fronteggia un'entità metà umana e metà animale, colta

¹³ Anati, Emmanuel, *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1982.

nell'attimo appena successivo alla sua fuoriuscita dalla terra¹⁴. Quello spirito infernale è il pericolo che il guerriero in armi fronteggia. Le numerose danze armate camune, la danza della stele felsinea 130, quella romana dei sacerdoti Sali, e quella greca dei Cureti, per quanto diverse tra loro nelle modalità di attuazione, sono meccanismi difensivi posti in atto con l'unico scopo di proteggere le colture dalla possibile aggressione degli spiriti¹⁵.

Anche lo studio delle tradizioni popolari ha ampiamente documentato la sacralità attribuita alla pietra e la sua idoneità a fungere da spazio di comunicazione con l'Aldilà. Solo per fare alcuni esempi, in molte leggende alpine le rocce sono la sede di spiriti dei boschi, di fate e folletti¹⁶, mentre nella religione popolare nordica le rocce affioranti dalla terra erano considerate il punto di contatto con il mondo dei morti¹⁷. I culti e miti legati ai megaliti (*menhir, dolmen, cromlech*) ed ai luoghi ad essi connessi, punti di osservazione dei fenomeni celesti, restituiscono con chiarezza il senso della relazione dell'uomo preistorico con il cosmo¹⁸. Per questo lo spazio occupato dalle incisioni rupestri, per il fatto di essere sacro, era ritenuto dotato della stessa energia che muoveva gli eventi naturali e ritmava i movimenti del cielo. Fissare un'immagine sulla superficie della roccia significava dunque sottrarla al dominio delle leggi naturali e umane per porla in una dimensione spaziotemporale assoluta, alle fonti dell'energia del cosmo.

4. La danza perpetua

Accanto alla liturgia compiuta nelle tre dimensioni, il sapere arcaico ha dunque elaborato un piano ulteriore di interazione con la realtà mediante l'impiego di vere e proprie macchine simboliche, meccanismi figurati, anche manufatti, congegnati per produrre in modo autonomo e automatico gli stessi risultati dell'azione rituale. Nello spazio archetipico della roccia o in determinati

¹⁴ Morigi Govi, Cristiana – Vitali, Daniele, *Il museo civico archeologico di Bologna*, Bologna University Press, 1982, p. 274.

¹⁵ Ragazzi, Gaudenzio, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno*, cit., pp. 235-247.

¹⁶ Cfr. Salvioni Giovanna – Maria Pasquini – Lucia Bedont Butti (a cura di), *I fuochi dei sette fratelli. Ricerche etno-antropologiche su tradizioni, culti e magia in Valcavargna e in Valsassina (Lombardia)*, Milano, Servizio Librario I.S.U.-Università Cattolica del Sacro Cuore, 1982.

¹⁷ Cfr. Hautala, Jouko, *Survivals of the Cult of Sacrifice Stones in Finland*, in "Temenos", vol. 1, 1965, pp. 65-86.

¹⁸ Cfr. Mohen, Jean-Pierre, *I Megaliti. Pietre della memoria*, Torino, Electa/Gallimard, 1999.

contesti sacrali, questi duplicati della realtà, modelli che prefigurano le idee platoniche, erano concepiti per vivere una vita autonoma ed assoluta, finalizzata alla perpetua ripetizione dell'atto rappresentato.

Un episodio descritto nella Bibbia, per quanto inserito in un contesto narrativo e non figurativo, ci consente di comprendere il funzionamento del meccanismo che stiamo analizzando:

Mosè disse a Giosuè: “Scegli per noi alcuni uomini ed esci in battaglia contro Amalek. Domani io starò dritto sulla cima del colle con in mano il bastone di Dio”. Giosuè eseguì quanto gli aveva ordinato Mosè per combattere contro Amalek, mentre Mosè, Aronne e Cur salirono sulla cima del colle. Quando Mosè alzava le mani Israele era più forte, ma quando le lasciava cadere, era più forte Amalek. Poiché Mosè sentiva pesare le mani dalla stanchezza, presero una pietra, la misero sotto di lui ed egli vi sedette, mentre Aronne e Cur, uno da una parte e l'altro dall'altra, sostenevano le sue mani. Così le sue mani rimasero ferme fino al tramonto. Giosuè sconfisse Amalek e il suo popolo passandoli poi a fil di spada¹⁹.

È evidente che quando Aronne e Cur fanno sedere Mosè su una pietra e tengono le sue mani in alto, l'atto di Mosè si trasforma nel meccanismo dispensatore di energia che stiamo indagando.

Lo stesso principio sacrale è presente nella Ruota della Preghiera che i pellegrini buddisti muovono all'entrata dei monasteri tibetani. La preghiera è scritta su una striscia di carta arrotolata all'interno del cilindro di metallo di cui è costituita la ruota. Essa non è recitata mediante un atto di parola, ma entra in azione quando il movimento rotatorio del meccanismo viene attivato, dalle mani dell'uomo, dall'acqua di un ruscello (fig. 5), dal vento o dal fumo. La ruota gira e la preghiera si diffonde ovunque offrendo il suo rimedio a colui che l'ha posta in movimento, ma anche a tutti gli esseri dell'universo che ne avvertono l'esigenza.

¹⁹ Esodo 17, 8-13.



Fig. 5 - Ruota delle Preghiera mossa dall'acqua. È un cilindro di legno o metallo che compie una rotazione sul proprio asse. Può essere mossa anche da mano umana, dal vento, anche dal fumo. Al suo interno è attorcigliata una lunga e sottile striscia di carta sulla quale è scritto in caratteri tibetani il mantra *om mani padme hung*. La ruota viene fatta girare nella direzione simbolica del sole (da sinistra a destra). Il movimento rotatorio del meccanismo è una preghiera senza recitazione i cui effetti vanno a favore non solo di chi prega, ma di tutta l'umanità (da Simpson, William, *The Buddhist Praying-wheel*, London, McMillan & Co, 1896, fig. 6.)

Siamo evidentemente al di fuori dalla figuratività. Anzi, la figurativa è solo una delle modalità di espressione di queste pratiche rituali. Il meccanismo mosso dall'energia sacra è applicato non solo alle immagini, ma anche a figurine in ceramica, osso, metallo, legno, che derivano la loro perpetua ricarica dal contesto nel quale sono state inserite.



Fig. 6 - Tomba Branca (Sardegna, Neolitico recente, 3500-2700 a.C.). Scena collettiva interamente formata da figure antropomorfe nella posa dell'adorante. Due antropomorfi sulla parete di fondo sono uniti in un atto sessuale, collegato alla fertilità dell'uomo e della natura, ma anche al mondo dei morti. La stessa deposizione nella tomba del defunto, spesso in posizione fetale, è una semina speciale che richiama una nuova nascita. Sulla parete destra si vedono anche "busti" di orante (da Bagolini, Bernardo, *Scoperte di arte neolitica al Riparo Gaban*, in "Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici (BCSP)", X, 1973, pp. 59-78: fig. 10).

Nel caso degli antropomorfi schematici nella posa dell'adorante incisi sulle pareti della Tomba Branca (fig. 6), una delle 18 camere mortuarie scavate nella roccia della necropoli proto sarda di Cheremule (Neolitico Finale, 3500-2700 a.C.), il supporto è ancora la roccia, ma il contesto è inequivocabilmente funebre.

L'autorità e la potenza che le civiltà preistoriche attribuivano al mondo dei defunti ed agli antenati è l'inesauribile pila che dà energia al meccanismo degli adoranti. Fino a poco tempo fa questa energia era ancora avvertita dalla popolazione locale, che ha denominato quelle tombe *domus de janas*, case delle streghe²⁰.

Nella Tomba del Guerriero di Ruvo (Puglia, IV sec. a.C.) la relazione con il mondo dei morti è ancora più evidente. Un acquarello realizzato agli inizi dell'800, poco dopo la scoperta, ci fornisce alcuni preziosi dettagli sulla struttura originaria del sito e sul suo impianto decorativo (fig. 7). La tomba è una fossa rettangolare con una stretta camera soprastante sulle cui pareti, rivestite da lastre in pietra, è stata dipinta una scena interpretata come la *Gheranos*, la danza delle Gru guidata da Teseo dopo aver condotto i fanciulli ateniesi fuori dal Labirinto. In realtà, se confrontiamo la scena di Ruvo con la danza delle Gru dipinta sul vaso François, nella quale sette giovani e sette fanciulle si tengono per mano, scopriamo che le due rappresentazioni differiscono sia per il numero dei partecipanti che per il modo in cui la danza è stata resa sul piano iconografico.



Fig. 7 - Ruvo, *Danza funebre*. Tomba del Guerriero (IV secolo a.C.). Acquarello di Vincenzo Cantatore (1833-1838) che mostra la decorazione della tomba al tempo della scoperta. Nella fossa ci sono i resti del guerriero e il corredo. Sulle pareti della camera le 51 figure femminili sono allacciate l'una all'altra e ciascuna porge la mano destra alla compagna che sta dietro e la sinistra a quella che la precede. (Da: <http://www.ticket.it/minisiti/Miti/mostra.htm>).

²⁰ Cfr. Contu, Ercole, *Nuovi petroglifici schematici della Sardegna*, in "Bullettino di Paleontologia Italiana", vol. 74, 1965, p. 69-122.

Nella tomba, l'affollato *choros* di danzatrici (51 fanciulle e due “corifei”) occupa per intero l'angusto spazio sacro dove giace il corpo del defunto, che il ricco corredo qualifica come principe guerriero. Per danzare la *Gheranos* seguendo le circonvoluzioni descritte nel mito sarebbe necessario uno spazio più ampio, mentre il percorso evocato sui muri della camera è stretto e obbligato. Le pareti della tomba sono il circuito che le danzatrici percorreranno in eterno per trasmettere al loro signore l'energia attivata nella danza.

La situazione si ripete in un contesto funebre analogo ma con un supporto diverso: una scodella rinvenuta nella necropoli della prima età del Ferro di Campo Reatino (Rieti, XI secolo a.C.) (fig. 8). Il bordo esterno della scodella, al cui centro è stata disegnata una svastica, è decorato con una danza di antropomorfi con gli arti superiori schematicamente rivolti verso il centro. Ciò significa che non è stata progettata per contenere qualcosa, fatto che implicherebbe l'utilizzo della parte concava e, conseguentemente, la non visibilità dell'immagine. La scodella ha scopi rituali ed è stata deposta a rovescio sopra le ceneri del defunto, in modo che la decorazione avesse una particolare relazione con il defunto. Il senso dell'operazione è sempre quello: far danzare per sempre una danza, come accendere un cero ed attivare una luce che non si spegnerà mai.

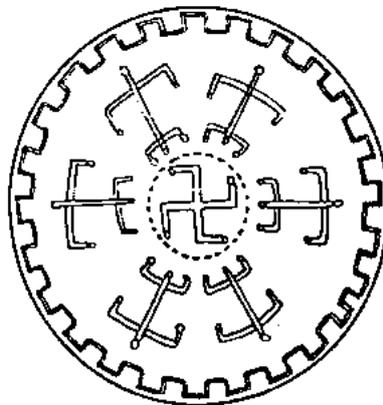


Fig. 8 - Campo Reatino (Ri), XI secolo a.C. Ciotola a decorazione antropomorfa. La ciotola deposta sopra le ceneri del defunto con la rappresentazione rivolta verso l'alto. Il gesto degli antropomorfi è rivolto verso la terra. La svastica al centro esprime una relazione con la regione dei morti. (da Brusadin Laplace, Delia, *Su un'urna a capanna di Campo Reatino*, in “Bulettno di paletnologia italiana”, n. 65, fasc. 2, 1956, pp. 449-454: fig.1).

Per lo studio della Paletnocoreutica, il più interessante ed enigmatico documento pervenutoci è un manufatto in terracotta, che doveva fungere da sostegno per un contenitore, un vaso o un piatto rituale. L'oggetto, di cui conosciamo alcuni esemplari rinvenuti in vari siti della Romania (Frumusica, Beresti, Grenovka, Luka Vrublevetskaia, Draguseni, Trusesti, Civiltà di Cucuteni, metà 5° millennio) rappresenta quattro figurine femminili unite strettamente per le braccia, di cui è stato ben evidenziato il tratto dei glutei. È riconoscibile la forma di un girotondo simile a quello dell'attuale "Hora", l'antica danza balcanica²¹.

Uno di questi manufatti proveniente da Frumusica (fig. 9), è dunque una danza circolare, costruita intorno al centro sul cui asse era collocato il contenitore. L'*Hora* di Frumusica non trasmette alcuna idea di movimento. Per una sorta di simpatia tra la forma del manufatto e la sua funzione rituale, è ipotizzabile che quella ritratta fosse una danza lenta, il cui svolgimento, per via della stretta presa alle spalle delle danzatrici, non poteva svilupparsi con movimenti ampi o con allargamenti e restringimenti della linea del cerchio.



Fig. 9 - Frumusica, Cultura Cucuteni, 4500 a.C.. Danza circolare compiuta da quattro fanciulle. Il cerchio delle danzatrici è costruito intorno ad un centro al di sopra del quale è posto l'oggetto rituale, forse una ciotola. È attorno a questo oggetto, di cui non conosciamo la natura, ed all'asse che passa per il suo centro, che si svolge la danza (da Ragazzi, Gaudenzio, *La danza alle porte del Cosmo*, in Brunod, Giuseppe, Ferreri W., Ragazzi, Gaudenzio (a cura di), *La Rosa Camuna di Selloero*, I Quaderni di Natura Nostra", n. 11, Marene (CN), 1999, pp. 149-166: fig.3).

²¹ Dragomir, Ion T., *Un vase de support cucutenien: la ronde de Beresti*, in *La Civilisation de Cucuteni en contexte européen. Actes de la session scientifique dédiée au centenaire des premières découvertes de Cucuteni* (Iasi - Piatra Neamt, 24-28 sept. 1984), Iasi, Université Al. I. Cuza, 1987.

Una comparazione discreta con documenti provenienti da altri orizzonti cronologici e culturali non consente una ricostruzione più precisa della danza. Un girotondo bronzeo formato da sette fanciulle, rinvenuto a Olimpia (fig. 10, periodo geometrico dell'arte greca, IX secolo a.C.), conferma la medesima staticità dell'insieme: non c'è salto, non c'è ritmo, non c'è sbilanciamento del corpo. È assente ogni tendenza alla perdita della coscienza.



Fig. 10 - Olimpia, Grecia, IX sec. a.C. Gruppo bronzeo composto da sette figurine femminili, con le braccia allacciate sopra le spalle (da Soar, Katy, *Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean*, in Michaels, Axel (a cura di), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2010, 5 voll., vol. II, pp. 137-157: fig. 6).

Anche la danza maschile della tribù fueghina dei Selknam (fig. 11) si svolge, secondo la descrizione di Oscar Eberle, con un semplice movimento circolare alternato, prima verso destra poi verso sinistra, senza allargamento²². Altri documenti del folclore europeo mettono però in dubbio questo abbozzo di analisi.

²² Cfr. Eberle, Oscar, *Cenalaria. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1966.



Fig. 11 - Terra del Fuoco, Popolo Selknam. Fuori dalla capanna rituale otto uomini in circolo partecipano alla danza per l'incantesimo della pioggia (da Eberle Oscar, *Cenalaria. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1966, tav. 27).

Nella foto realizzata a Tel Aviv nel 1939 (fig. 12) un gruppo di sette giovani ebreo esegue una gioiosa *Hora*. Nella danza tutte le regole dell'equilibrio sono messe in discussione. Il movimento è scoordinato, i piedi si staccano da terra. Sarebbe difficile tracciare il percorso dei passi, tanto il suo svolgimento è scomposto. L'unica costante tra queste danze, è la relazione prossemica con il contesto in cui sono inserite. È il contesto ad informarci su alcuni interessanti riferimenti cosmologici. Già Curt Sachs, nella sua *Storia della danza*, sosteneva che in molte parti del mondo la danza circolare ha nel centro un oggetto magico²³.



Fig. 12 - Porto di Tel Aviv, aprile 1939. Giovani ebreo provenienti dalla Germania, appena giunte in Palestina danzano la "Hora". Da: www.ushmm.org/museum/exhibit/online/szyk.

Nella scena di Ruvo (fig. 7) la turbolenta danza si sviluppa a stretto ridosso del fulcro centrale dove sono riposti i resti del defunto.

²³ Sachs, Curt, *Storia della danza*, cit., pp. 168-173.

In quella di campo Reatino (fig. 8) l'asse che passa nel centro del piatto (e della danza) attraversa due elementi: la svastica incisa sulla ciotola e, al livello sottostante, le ceneri del defunto. Allo stesso modo nell'*Hora* di Frumusica, sull'asse sta il piatto (o il vaso) con l'offerta rituale.

In tutti i casi la danza ha la funzione di creare le condizioni perché le ossa o le ceneri, residuo materiale del defunto, o l'offerta rituale, espressione di una richiesta di aiuto della comunità o del singolo, poste sulla via che mette in comunicazione le regioni del cosmo, abbiano l'adeguato sostegno di energia per far giungere a buon fine le loro istanze.

Presso molte culture arcaiche, in Africa come in America, al centro dello spazio sacro è collocato un *totem*. Nel mondo greco troviamo l'*omphalos*, in quello romano il *mundus* e il *puteal*.

Il centro, con il cerchio, il quadrato e la croce, è un simbolo fondamentale della cosmologia dei popoli antichi. L'elaborazione di questo sapere è frutto di un lungo processo di formalizzazione la cui maturazione ha consentito alle culture antiche di dare spiegazione ai fenomeni naturali²⁴.

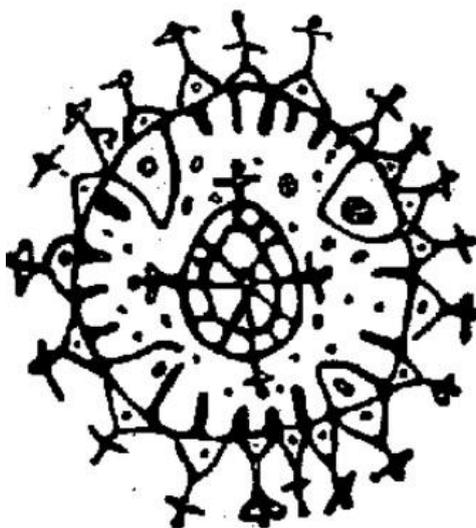


Fig. 13 - Corso del fiume Geravshan, Tagikistan, ca. 3000 a.C. Danza circolare su due linee compiuta intorno un ad simbolo geometrico (da Ksica, Miroslav, *L'art rupestre en Russie*, in "Archeologia", n.71, giugno 1974, pp. 52-58: fig. 6).

²⁴ Il recente studio sul "Gioco del Mondo", detto anche "Campana" e "Settimana" (francese "Marelle", inglese "Hopscotch", spagnolo "Rayuela", ha evidenziato che nel tracciato e nelle regole di quell'antico gioco per fanciulli sono conservate conoscenze cosmologiche che risalgono alla preistoria. In virtù della forza conferita dalla tradizione, durante l'era cristiana fino all'età contemporanea quelle conoscenze non state rimosse, ma solo trasferite dentro un gioco per bambini. Cfr. Ragazzi, Gaudenzio, *Il gioco del mondo e il viaggio dello sciamano*, cit., pp. 140-151.

Molte scene di danza – dice Sachs – sono organizzate attorno ad un centro. In un'immagine nei pressi del fiume Geravshan (fig. 13) la danza avviene intorno ad un elemento geometrico. Si tratta di un cerchio attraversato da due croci, una ortogonale e una diagonale. Nella geometria sacra dei popoli agricoltori il cerchio è simbolo del cielo. Le due croci, fuse in un unico elemento simbolico a formare una ruota, esprimono l'orientamento rispetto al sorgere e tramontare del sole all'orizzonte nei momenti principali dell'anno: il solstizio e l'equinozio. L'intera scena è vista da una prospettiva aerea: venti antropomorfi con le braccia aperte sono disposti sul cerchio esterno, cioè sul piano della danza; altri quattro nella stessa posa gestuale, forse officianti, dato il numero ridotto e la maggiore prossimità al sacro, stanno sul cerchio interno. Due file concentriche di danzatori, non allacciati tra loro a formare una catena, sono disposti frontalmente rispetto al simbolo cosmico posto nel centro. La scena è statica ed è possibile immaginare che il loro sia un movimento a passi laterali verso destra o sinistra. Un restringimento o allargamento del cerchio dei danzatori sembra più improbabile.



Fig. 14 - Divinità femminile (Beozia, Grecia, tardo geometrico, 700 a.C.) attorno alla quale danza un *choros* di fanciulle. Il cerchio con linea di puntini tra una danzatrice e l'altra è simbolo del latte materno che gronda dal seno (da Mancini L., *La danza per 'figure'. Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica*, Quaderni Warburg Italia", nn. 2-3, 2004-2005, pp. 153-194: fig. 1).

Nell'idolo femminile di terracotta proveniente dalla Beozia (fig. 14) il supporto della rappresentazione ed il centro corrispondono. La linea delle danzatrici è dipinta direttamente sul corpo della Dea. In tal modo lo spazio sacro si identifica con il centro e con il tutto, la divinità stessa. Il pendaglio al collo della Dea è la riproduzione, differita di oltre due millenni, della rappresentazione del cosmo che sta al centro della danza tagika (fig. 13). Questa immagine è molto ricorrente nell'iconografia preistorica.

Nelle incisioni rupestri la croce ortogonale, inscritta nel cerchio o nel quadrato, è spesso orientata verso i punti cardinali.

Fino a pochi anni fa le fanciulle di Plonéour-Lanvern, Finistère eseguivano il loro girotondo attorno alla *Stèle de l'Eglise*, un monolite realizzato alla fine dell'era del Ferro (fig. 15). Anche in questo caso il centro della danza è un asse cosmico. L'apparecchio fotografico, in un anno di inizio '900, ha inquadrato un evento che con molta probabilità è stato eseguito per la prima volta poco tempo dopo la costruzione del monolite (ultimi secoli prima di Cristo).



Fig. 15 - Plonéour-Lanvern, Finistère La danza è popolare ma il suo contesto è protostorico. È da supporre che la prima danza effettuata intorno a quel monolite sia stata fatta poco tempo dopo la sua costruzione attribuita alla fine età del ferro (da: http://www.communes.com/bretagne/finistere/ploneour-lanvern_29720/cartes-postales-anciennes.html).

Il primo, ancora approssimativo, quadro generale di un sapere geometrico e simbolico che funge da contesto cosmologico alla danza è completato dai

pochi frammenti di un grande piatto decorato (fig. 16) rinvenuto nel sito protostorico di Moras-en-Valloire, Drome, IX secolo a.C.²⁵.



Fig. 16 - Grande piatto rituale dell'età del Bronzo finale (900-700 a.C.) di ca. 60 cm. di diametro rinvenuto in un contesto funebre a Moras-en-Valloire, Drome. I tre frammenti del piatto evidenziano la presenza su uno dei registri di una grande danza, la cui interpretazione è subordinata alla lettura simbolica degli altri elementi simbolici raffigurati (da Nicolas, Alain – Combier, Jean, *Une écriture préhistorique? Le dossier archéologique de Moras-en-Valloire*, Pont-Saint-Esprit, Moras en Valloire, La Mirandole, 2009, p. 84).

In base alla ricostruzione, la superficie interna del piatto, 60 cm di diametro, era divisa in 5 registri concentrici all'interno dei quali si ripetevano figure antropomorfe e ornitomorfe, svastiche, linee ondulate, moduli di punti ed altri simboli, alcuni dei quali non ancora identificati. L'ipotesi che si sta delineando è che si tratti di un complesso linguaggio simbolico, una sorta di scrittura esoterica in grado di riassumere il sapere di una comunità protostorica ancora legata alla pratica incineratoria.

È evidente che l'individuazione del codice di lettura di questo affascinante sistema di segni potrebbe aiutare a comprendere anche il significato della linea di danzatori che si tengono per mano che occupa uno dei registri.

I numerosi rinvenimenti di materiali ceramici effettuati nei siti archeologici dei campi di urne tardivi del Midi della Francia, ci hanno messo a disposizione un considerevole *corpus* di simboli protostorici. La più interessante novità emersa da questi rinvenimenti è la ricomparsa della figura antropomorfa nell'iconografia europea. Dopo secoli di rigoroso schematismo aniconico, il suo ritorno potrebbe ascrivere soprattutto agli influssi culturali che la civiltà

²⁵ Nicolas, Alain – Combier, Jean, *Une écriture préhistorique? Le dossier archéologique de Moras-en-Valloire*, Pont-Saint-Esprit, Moras en Valloire, La Mirandole, 2009.

greca ha esercitato, nel corso della sua espansione commerciale, sui centri costieri di Francia e Spagna.

Il ritorno dell'antropomorfo schematico, che nella fase di transizione tra l'età del Bronzo e quella del Ferro risulta ampiamente diffuso sia nell'area del Midi francese, che in quella proto villanoviana centro italica, che nella fase iniziale del periodo IV dell'arte camuna, è uno dei più interessanti eventi per la storia del gesto e della danza protostorica.

Bibliografia

- Anati, Emmanuel, *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1982.
- Bagolini, Bernardo, *Scoperte di arte neolitica al Riparo Gaban*, in “Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici (BCSP)”, X, 1973, pp. 59-78.
- Bérard, Claude, *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana, 13 Institut Suisse de Rome Berna, 1974.
- Bloch, Maurice, *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation*, in “Archives Européennes de Sociologie”, n. 15, 1974 (trad. it.: *Simboli, canto, danza e tratti di articolazione linguistica. La religione è una forma estrema di autorità tradizionale?*, in “EM”, n. 2, 2005, pp. 247-275).
- Brusadin Laplace, Delia, *Su un'urna a capanna di Campo Reatino*, in “Bullettino di paleontologia italiana”, n. 65, fasc. 2, 1956, pp. 449-454.
- Contu, Ercole, *Nuovi petroglifici schematici della Sardegna*, in “Bullettino di Paleontologia Italiana”, vol. 74, 1965, p. 69-122.
- Corbin, Henry, *L'immagine del tempio*, Torino, Boringhieri, 1983.
- Dragomir, Ion T. *Un vase de support cucutenien: la ronde de Beresti*, in *La Civilisation de Cucuteni en contexte européen. Actes de la session scientifique dédiée au centenaire des premières découvertes de Cucuteni* (Iasi - Piatra Neamt, 24-28 sept. 1984), Iasi, Université Al. I. Cuza, 1987, pp. 289-295.
- Eberle, Oscar, *Cenalora. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Bologna, Borla, 1975.
- Ferri, Silvio, *Metodo archeologico e Carmen Fratrum Arvalium*, in “Studi Classici e Orientali”, n. 5, 1956, pp. 88-106.
- Fossati, Angelo, *L'Età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, in Arslan, Ermanno (a cura di), *Immagini di un'aristocrazia dell'età del Ferro nell'arte rupestre camuna*, contributi in occasione della mostra Milano, Castello Sforzesco, aprile 1991 – marzo 1992, Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Raccolte Archeologiche e Numismatiche, 1991.
- Fossati, Angelo – Ragazzi, Gaudenzio, *Musik- und Tanzdarstellungen in den Felszeichnungen der Valcamonica und des Veltlins*, in “Musikgeschichte Tirols”, n. 315, 2001, pp. 37-52.
- Gimbutas, Marija, *Old european deities with an emphasis on images from the Cucuteni Culture*, in *La Civilisation de Cucuteni en contexte européen. Actes de la session scientifique dédiée au centenaire des premières découvertes de Cucuteni* (Iasi - Piatra Neamt, 24-28 sept. 1984), Iasi, Université Al. I. Cuza, 1987, pp. 279-288.
- Hautala, Jouko, *Survivals of the Cult of Sacrifice Stones in Finland*, in “Temenos”, vol. 1, 1965, pp. 65-86.

- Hutchinson, Walter (a cura di), *I costumi del Mondo. Illustrazione popolare delle usanze, dei riti, delle cerimonie di tutti i paesi*, Milano, Società Editrice Libreria, 1915, 2 voll., vol. I.
- Ksica, Miroslav, *L'art rupestre en Russie*, in "Archeologia", n.71, giugno 1974, pp. 52-58.
- Lakatos, Imre, *La falsificazione e la metodologia dei programmi di ricerca scientifici*, in Lakatos Imre – Musgrave, Alan (a cura di), *Critica e crescita della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 164-267.
- Leroy-Gourhan, André, *Le religioni della preistoria*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Lewis-Williams, J. David – Dowson, Thomas A., *Through the veil: San Rock Paintings and the Rock Face*, in "South African Archaeological Bulletin", vol. 45, n. 151, June 1990, pp. 5-16.
- Louis, Maurice, *Les origines préhistoriques de la danse*, in "Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie", n. 9, 1959, pp. 3-37.
- Mancini, L., *La danza per 'figurÈ. Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica*", in "Quaderni Warburg Italia", nn. 2-3, 2004-2005, pp. 153-194.
- Mauss, Marcel, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965.
- Mohen, Jean-Pierre, *I Megaliti. Pietre della memoria*, Torino, Electa/Gallimard, 1999.
- Morigi Govi, Cristiana – Vitali, Daniele, *Il museo civico archeologico di Bologna*, Imola, Bologna University Press, 1982.
- Nicolas, Alain – Combièr, Jean, *Une écriture préhistorique? Le dossier archéologique de Moras-en-Valloire*, Pont-Saint-Esprit, Moras en Valloire, La Mirandole, 2009.
- Nicolas, Alain – Martin, B., *La ceramique incisée de Moras-en-Valloire (Drome)*, in "Bulletin d'Etudes préhistoriques de l'Ardèche", n. 2, 1972, pp. 35-45.
- Popper, Karl R., *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970.
- Ragazzi, Gaudenzio, *La danza perpetua. Gesto, spazio sacro, rappresentazione e linguaggio nell'arte rupestre della Valcamonica*, in Anati, Emmanuel (a cura di), *Valcamonica Symposium 1992. Prehistoric and tribal art. The Importance of Place. The Site, the Message, the Spirit*, Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici, 1992, pp. 76-85.
- Ragazzi, Gaudenzio, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno*, in "Notizie Archeologiche Bergomensi", n. 2, 1994, pp. 235-247.
- Ragazzi, Gaudenzio, *La danza alle porte del Cosmo*, in Brunod, Giuseppe, Ferreri W., Ragazzi, Gaudenzio (a cura di), *La Rosa Camuna di Sello*, I Quaderni di Natura Nostra, n. 11, Marene (CN), 1999, pp. 149-166.
- Ragazzi, Gaudenzio, *Il gioco del mondo e il viaggio dello sciamano*, in "Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici (BCSP)", n. 36, 2010, pp. 140-151.

- Ries, Julien, *L'homo religiosus e il simbolo della montagna sacra*, in “àtopon”, vol. III, nn. 1-2, 1992 (consultabile on-line al seguente indirizzo <http://www.atopon.it/index.php?page=volume-iii>).
- Sachs, Curt, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1980.
- Salvioni, Giovanna – Pasquini, Maria – Bedont Butti, Lucia (a cura di), *I fuochi dei sette fratelli. Ricerche etno-antropologiche su tradizioni, culti e magia in Valcavargna e in Valsassina (Lombardia)*, Milano, Servizio Librario I.S.U.-Università Cattolica del Sacro Cuore, 1982.
- Sébillot, Paul, *Le Floklöre de France. La terre et le monde souterrain*, Paris, Editions Imago, 1983.
- Simpson, William, *The Buddhist Praying-wheel*, London, McMillan & Co, 1896.
- Snodgrass, Adrian, *Architettura, Tempo, Eternità. Il simbolismo degli astri e del tempo nell'architettura della Tradizione*, Milano, Mondadori, 2008.
- Soar, Katy, *Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean*, in Michaels, Axel (a cura di), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2010, 5 vol. I, vol. II, pp. 137-157.