

Iconografia preistorica e Coreutica: la Danza alle porte del Cosmo

Le incisioni rupestri e il Codice Cosmologico: una premessa

Gaudenzio Ragazzi

[Contributo parziale al XV Seminario della Associazione Ligure per lo Sviluppo degli Studi Archeoastronomici (Genova-Sestri Ponente, 13-14/04/ 2013)].

*“Siamo come nani sulle spalle dei giganti,
sì che possiamo vedere più cose di loro e
più lontane, non per l’acutezza della
nostra vista, ma perché sostenuti e portati
in alto dalla statura dei giganti.”*
(Bernardo di Chartres, 1150)

Il mio primo approccio allo studio della Cosmologia è avvenuto alla metà degli anni '90 del secolo scorso con la lettura di un testo di Giovanni Ferrero sul significato astronomico di alcuni documenti iconografici della Grecia antica¹.

¹ G. Ferrero, “*Introduzione alla cosmologia arcaica greca*”, Rivista Rosminiana di filosofia e cultura, nr. 1987, pp.32-57. Giovanni Ferrero († 2006) studioso di Storia della Scienza e della tecnica, è stato fino al 2005 responsabile del laboratorio di informatica della facoltà di Scienze dell’Informazione. Molti dei suoi articoli sono stati raccolti nel sito <http://www.cosmologia-arcaica.com>.

Il metodo che Ferrero utilizzava per indagare quelle che amava definire “*icone del sapere arcaico*”, integrato da appropriati calcoli, lo metteva in condizione di risalire alla data dell’evento astronomico di cui l’immagine era il resoconto simbolico. Dal mio punto di vista il fatto più rilevante non era l’idea di associare un’immagine alla registrazione di un’eclissi, operazione tecnicamente al di là delle mie capacità di controllo. Le difficili pagine di Ferrero hanno piuttosto sollecitato in me l’interesse per quelle modalità del trascendente che l’uomo antico percepiva come costrutti della realtà stessa e che costantemente emergevano dai resoconti degli scrittori dell’antichità. Si trattava delle stesse modalità che riscontravo costantemente nella mia analisi delle incisioni rupestri ma che, non disponendo di un adeguato modello di spiegazione, ero costretto a mantenere nel cassetto dei riscontri irrealizzabili.

L’*elemento cosmologico* di Ferrero mi è subito sembrato un potente faro che, una volta acceso, avrebbe potuto rischiarare di nuova luce il buio interpretativo degli studi dell’arte rupestre. Quella prima lettura ha rinforzato la convinzione sulla necessità di dotare le ricerche dedicate all’iconografia preistorica, oltre che la mia personale in ambito etnocoreutico, di un più adeguato approccio critico. Ho così cominciato a rivedere i dati in mio possesso sul gesto e la danza, incrociando la mia analisi con i principi cosmologici di cui poco alla volta venivo in possesso. Insieme a Giuseppe Brunod ho condiviso l’esperienza, sul campo ma anche intellettuale, che ha condotto lo studioso cuneese al libro sulla rosa camuna di Sellero². La più recente indagine condotta sul Gioco del Mondo³ mi ha permesso di fare il punto sulle conoscenze disponibili in quell’ambito un po’ marginale (e malvisto dalla scienza ufficiale) che è la Geometria Sacra. Ho anche avuto modo di constatare come alcune conoscenze quasi dimenticate, come il Gioco del Mondo, forse non più disponibili nella forma originaria ma ancora presenti nei modi di fare e di pensare della comunità occidentale contemporanea, facciano parte della nostra cultura da millenni e possano fornire interessanti criteri per la comprensione della mentalità dell’uomo preistorico.

In questi ultimi anni, grazie anche all’incoraggiamento degli amici dell’Associazione Ligure per lo Sviluppo degli Studi Archeoastronomici (ALSSA), la prospettiva cosmologica ha notevolmente contribuito a rivedere molti dei miei dubbi, a fare chiarezza sugli obiettivi della ricerca in corso e a fissare una rotta per conseguirli.

La scaletta dei punti fondamentali da chiarire si riduceva a quattro terribili domande a cui intendevo proporre una risposta:

1) **Perché rappresentare?**

Presso ogni comunità arcaica il gesto e la danza assolvevano a due scopi fondamentali: il primo consisteva nel rafforzare le condizioni per una partecipata convivenza sociale. Tale obiettivo veniva conseguito, in occasione di feste e cerimonie, proprio attraverso la sincronizzazione su base ritmica dei movimenti coreutici, finalizzata al conseguimento del benessere collettivo, che in ciascun danzatore produceva il progressivo annullamento dell’individualità. Il risultato era il rafforzamento delle relazioni interpersonali tra i membri della comunità e la creazione di un *insieme danzante*, espressione integrale e concreta dell’unità del

² Brunod G., Ferreri W., Ragazzi G., *La rosa di Sellero e la svastica*, Quaderni di Natura Nostra, Vol. 11, 1998, Savigliano.

³ Ragazzi, G. *Il Gioco del Mondo e il Cosmo degli antichi*, Atti del XII Seminario di Archeoastronomia, Genova, 17-18 aprile 2010, www.archaeoastronomy.it/Atti_12_seminario.pdf, 101-131, 2010. Cfr. anche: Ragazzi G., *Il Gioco del Mondo e il viaggio dello sciamano*, BCSP (Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici) n. 36, pp. 140-151, 2012.

gruppo. Nel secondo, che deriva direttamente dal primo, l'*insieme danzante*, una volta raggiunto il suo equilibrio interno, si trasformava in una sorta di macchina, un generatore di energia che era avviato nel corso delle cerimonie organizzate nei momenti più delicati dell'anno (l'arrivo della primavera, il tempo della semina, il giorno del solstizio o dell'equinozio ecc.). L'energia così prodotta veniva immessa nell'universo allo scopo di sospingere il processo cosmico verso l'esito auspicato dalla comunità umana.

Se dunque la danza compiuta nelle tre dimensioni era già la risposta più appropriata al conseguimento degli obiettivi della comunità, quale motivo poteva avere allora la sua riproduzione in un'immagine o manufatto utilizzando una tecnica che solo in modo estremamente approssimativo era in grado di riprodurre fedelmente il ritmo, il movimento, la melodia, il canto? La risposta a questa domanda, già discussa dallo scrivente nel 1992⁴ e riformulata nel 2012⁵, conduce alla conclusione che, nel trasferimento dalla realtà all'immagine, solo in apparenza il valore attribuito alla danza risulta sminuito. In realtà la rappresentazione è il processo per mezzo del quale un atto di elevato significato religioso e sociale viene trasferito dal piano della realtà dell'*hic et nunc*, dell'inizio e della fine, del nascere e del morire, del tempo che scorre inesorabilmente, al piano bidimensionale del supporto sacro, in cui lo spazio e il tempo divengono assoluti. Con l'impiego di un linguaggio figurativo altamente formalizzato, l'oggetto della rappresentazione viene posto in condizione di operare dentro una realtà eterna e immutabile.

In tal modo, da una parte l'immagine diventa uno strumento di perpetuazione dei modelli di comportamento vigenti nella comunità arcaica; dall'altra assume la funzione di oggetto magico in grado di produrre in perpetuo i benefici per il conseguimento dei quali l'immagine era stata concepita. Gli effetti positivi di una danza reale hanno una durata determinabile in base alla quantità di energia fisicamente profusa, mentre nella scena incisa o dipinta di quella stessa danza l'energia è fornita al massimo grado dal supporto ed i suoi effetti agiscono in perpetuo.

Se nell'atto "*agito*" l'azione umana opera esternamente ai meccanismi cosmologici, in modo che l'esito favorevole non sempre è garantito, nell'atto "*rappresentato*" l'antropomorfo opera in modo infallibile dall'interno degli stessi meccanismi cosmologici.

Un *insieme danzante* fornito di queste caratteristiche strutturali è il manufatto del V millennio a.C. rinvenuto in un contesto funebre a Frumusica (Cultura di Cucuteni, Romania, vedi [figura 1](#)). L'oggetto, di cui esiste nell'area un certo numero di esemplari, è concepito per non smettere mai di danzare. Un esempio più conosciuto, anche se non relativo alla danza, è la *ruota della preghiera* che i pellegrini buddisti mettono in movimento 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 viene recitata mediante un atto di parola, ma entra in azione quando il movimento rotatorio del meccanismo viene attivato, dalle mani dell'uomo, dall'acqua, dal vento o dal fumo. Finché la ruota gira, 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.

⁴ *La danza perpetua: gesto, spazio sacro, rappresentazione e linguaggio nell'arte rupestre della Valcamonica*, Atti del XV Valcamonica Symposium '92, "Prehistoric and tribal art: The Importance of Place. The Site, the Message, the Spirit", Montecampione, 16-21 ottobre 1992.

⁵ Cfr. Ragazzi, *Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari*, in "Danza e Ricerca", n. 3, pp. 227-252, rivista on-line del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna.

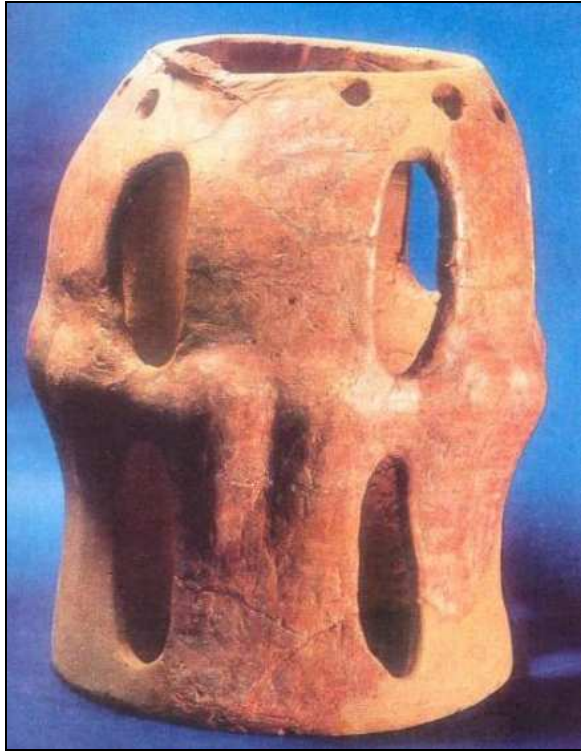


Figura 1. Sostegno per vaso di Frumusica, Romania, Cultura Cucuteni, 4500 a.C... Danza circolare compiuta da sei danzatrici (di cui si distinguono solo i tratti anatomici dei glutei). Il cerchio delle danzatrici è costruito intorno ad un centro al di sopra del quale veniva posto l'oggetto rituale, un contenitore, una ciotola, un oggetto dotato di grande significato simbolico. La danza si svolge proprio attorno a questo oggetto, di cui non conosciamo la natura, ed all'asse che attraversa il suo centro.

Un episodio biblico ci aiuta a meglio comprendere la differenza esistente tra il meccanismo gestuale ritualizzato e quello “formalizzato” in una rappresentazione:

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 spada.⁶

Quando Aronne e Cur fanno sedere Mosè su una pietra e tengono le sue mani in alto, l'atto compiuto da Mosè si trasforma nel meccanismo dispensatore di energia che stiamo indagando. È chiaro che un gesto così strutturato non è più un elemento di interazione dell'uomo verso un suo simile o di semplice relazione tecnica con il mondo naturale, ma opera sullo stesso piano ed in relazione con le forze cosmiche che intende dominare.

2) Perché interpretare?

L'inappellabile giudizio formulato dalla scienza ufficiale sugli studi dedicati alla spiritualità dell'uomo preistorico, non offre margini di discussione: le ipotesi degli studiosi di arte rupestre, come quelle elaborate in altri ambiti delle scienze umane, non sono verificabili, pertanto costituiscono un apporto trascurabile alla nostra conoscenza delle culture preistoriche. Se così fosse, quale ipotesi sul significato dell'arte preistorica potrebbe mai contribuire alla

⁶ Esodo 17, 8-13.

conoscenza delle civiltà del passato? In realtà le cose non stanno nei termini proposti da questa schiera di scienziasti dogmatici. Da oltre mezzo secolo gli studi sulla Teoria della Conoscenza (Epistemologia) sono pervenuti alla conclusione che, nell'ambito delle scienze umane ma anche di quelle naturali, non è sufficiente una serie di fatti puri e semplici per dimostrare una teoria, cioè farla derivare da un insieme finito di premesse. Già Hume era scettico sulla possibilità di ricavare una proposizione universale, una teoria, un'ipotesi interpretativa, da un'osservazione empirica. Nel metodo induttivo la verità delle premesse non è mai garante della verità delle conclusioni. Non è sufficiente che io abbia realmente visto con i miei occhi 20, 50, 100, 1000 cigni bianchi, per affermare che "tutti i cigni sono bianchi". La verifica di questa asserzione richiederebbe l'esplorazione esaustiva della realtà, cioè il controllo di ciascun singolo cigno esistente, cosa assolutamente impensabile.

Lo stesso Kant affermava che le proposizioni non possono essere dimostrate dai fatti. L'oggetto di una proposizione universale non è presente nella realtà, è un concetto della mente di chi lo pensa. Il punto di partenza non è dunque costituito dai nudi fatti bensì dalle nostre ipotesi, da cui vengono dedotte le conclusioni da sottoporre al responso dell'esperienza. Senza una "buona ipotesi" i fatti non parlerebbero da soli ma resterebbero del tutto muti. La teoria "falsificazionista" di Popper perviene alla conclusione che una teoria non è verificabile, ma solo falsificabile. Essa è il tentativo che noi facciamo di scoprire l'ordine della natura e della storia, procedendo nell'unico modo consentito alle nostre capacità cognitive, sistematizzando il metodo prescientifico dell'imparare dai propri errori: a) incontriamo qualche problema; b) avanziamo una ipotesi come tentativo di soluzione; c) la mettiamo sotto controllo, in modo da poter scoprire i nostri errori e correggerli. Il progresso consiste essenzialmente nell'eliminazione degli errori di cui era intessuta la nostra precedente conoscenza. Poiché non possiamo conseguire una certezza assoluta riguardo a nessuna conoscenza, le nostre teorie sono il risultato di una convenzione, di un necessario (e un po' dogmatico) "accordo intersoggettivo" tra studiosi, la cui stabilità e durata è garantita dal sistematico controllo dei possibili errori e della conformità di ogni ragionamento. Dunque per un'interpretazione della danza, dell'orante, delle scene di aratura, delle mappe topografiche o di qualsiasi altra classe di rappresentazione rinvenibile nel repertorio delle incisioni rupestri, l'accusa di non verificabilità non è più un problema. Il vero problema sono le modalità utilizzate per spiegare una data teoria, ovvero la sua conformità ai principi logici che costituiscono la base delle nostre dimostrazioni.

In base alle argomentazioni esposte al XIV Seminario di Archeoastronomia (Genova, 24-25 marzo 2012)⁷, anche lo studioso di arte rupestre può dunque formulare le proprie ipotesi, cioè interpretare.

La terza e la quarta domanda a cui sto cercando di rispondere sono le seguenti:

- 3) **Che ruolo ha la Cosmologia nello studio dell'Iconografia Preistorica?**
- 4) **Quale significato possiamo attribuire al gesto dell'antropomorfo rappresentato nell'arte rupestre?**

La ricerca delle risposte a questa seconda coppia di domande è attualmente in corso. Le ipotesi che emergono dall'indagine sulla prima coppia impongono una pausa di riflessione, necessaria per rivedere integralmente il lavoro di ricerca etnocoreutica svolto negli ultimi anni. Il paragrafo che segue avrà solo la funzione di abbozzare le linee base per un'interpretazione in chiave cosmologica dell'arte rupestre.

⁷ Cfr. Ragazzi G., *Iconografia Preistorica e Epistemologia. Riflessioni su alcune ricerche in corso*, Atti del XIV Seminario di Archeoastronomia ALSSA, Genova, Aprile 2012.

Il Codice Cosmologico.

*“Il Sapere arcaico - dice Ferrero - concerne tecnicamente in modo compiuto ed organico il mondo degli eventi celesti, il cui codice di trasmissione è iconico-narrativo. Poiché due sono i registri, uno relativo al Sapere cosmologico e l’altro al senso del mondo della vita e unico il codice, l’appartenente alla cultura arcaica mentre imparava ad orientarsi nel cosmo temporale degli eventi e alla sue manifestazioni “cosmoteofaniche” apprendeva anche il senso e la saggezza dei rapporti umani, il senso del suo vivere nel mondo, come membro di una famiglia appartenente ad un ethnos”.*⁸

Dunque per Ferrero il Sapere arcaico⁹, vale a dire il corpus delle conoscenze in cui una comunità umana si riconosce e di cui si avvale per progettare la sua sopravvivenza in un dato contesto ambientale, è di natura eminentemente cosmologica. Tali conoscenze venivano trasmesse oralmente ed i dogmi che ne costituivano il fondamento - come ho già anticipato - erano sottratti all’oblio ed al mutamento mediante la loro duplicazione in un nuovo medium, un linguaggio figurativo di tipo narrativo e mnemotecnico “fissato” su un supporto sacrale con l’ausilio di varie tecniche (pittura, incisione, graffito, ecc.). Le qualità “metafisiche” riconosciute al supporto (la roccia, le pareti della tomba, il vaso ossuario, la stele, l’altare, ecc.), conferivano all’immagine uno statuto di sacralità, la trasformavano in una sorta di modello normativo assoluto del comportamento umano. I tipi di supporto utilizzati sono sempre superfici, naturali o artificiali, poste in luoghi in cui, stando alle credenze già in nostro possesso, la comunicazione tra le regioni del cosmo (il cielo, la terra, il mondo infero, così come li descrivono, ad esempio, gli scrittori greci e romani) poteva avvenire con la massima facilità. In questi spazi affioravano rocce lisciate dai ghiacciai, erano eretti templi, deposti i defunti, osservato il cielo .

Noi occidentali del XXI secolo abbiamo smarrito il senso profondo degli insegnamenti relativi alle leggi di interazione cosmica che presiedevano a tutti i livelli l’esistenza dei nostri nonni contadini. Gli unici eventi cosmici che oggi osserviamo entrare in relazione con la sfera umana sono quelli atmosferici. Lo spazio al di sopra delle nuvole è solcato soltanto da aeromobili, mentre nessuno di noi è più in grado di identificare le stelle e i pianeti orbitanti nel cielo secondo le uniche leggi che riconosciamo, quelle della fisica.

Per l’uomo arcaico, quello stanziato nel continente europeo tra la preistoria e il medio evo, ma anche quello che fin quasi al tempo presente, dentro o fuori il nostro continente, ha vissuto ad un elementare livello tecnologico e sociale, è invece prevalente l’idea di un cosmo assoluto ed illimitato, rispetto al quale l’ambito terrestre, finito e non sufficiente a se stesso, è considerato un semplice campo di manifestazioni ed epifanie. Per questo tutti i movimenti celesti erano percepiti come anticipazioni della volontà divina e destinati a produrre una ricaduta tangibile sulla terra ed un influsso sugli eventi umani.

⁸ <http://www.cosmologia-arcaica.com/testi/cosmo/sapcos.html> .

⁹ 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*” (M. Eliade, *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. Sono convinto che anche Ferrero condividerebbe questa definizione.

Alla fine del mondo antico, questa idea di un cosmo inteso come “*organismo armonioso e gerarchizzato, la cui unità permetteva di scoprire analogie e corrispondenze tra le parti e, in seguito, entro queste parti e il loro modello che è Dio*”¹⁰ è stata canonizzata dalla speculazione aristotelica e tolemaica, poi adottata dalla civiltà cristiana e mai messa in discussione fino alle soglie dell’età moderna.

Con l’avvento dell’uomo galileiano e cartesiano questa concezione è stata superata, almeno dalla scienza ufficiale. L’antico pensiero olistico della sacralità del mondo ha lasciato il passo ad un’ideologia totalmente differente, in base alla quale lo spazio ed il tempo sono intesi come unità di misura del succedersi degli eventi fisici. A partire da Galileo, cioè dal momento in cui la conoscenza scientifica è ridotta alla fisica, la realtà non verrà più concepita come espressione dell’ordine divino ma come prodotto dell’attività umana, di modo che sia la natura che la società potranno da qui in avanti essere prodotte o riprodotte secondo il disegno dell’uomo. La rivoluzione scientifica ha così introdotto nella nostra cultura una nozione di cosmo prevalentemente quantitativa, stando alla quale la realtà è un succedersi di fenomeni che la fisica moderna ha descritto nei termini di “energia” e “materia”.

Il passaggio alla nuova concezione del cosmo è però stato lento e graduale. Nell’Europa occidentale, soprattutto nelle aree più lontane dai centri dell’innovazione tecnico-scientifica, le popolazioni rurali hanno continuato per secoli a pensare e a vivere secondo le regole dei propri antenati. L’abbandono della tradizione non si è verificato in modo uniforme e repentino ovunque. Le ricerche dedicate alla cultura popolare e alle antiche tecnologie hanno mostrato come negli oggetti e negli atti tradizionali non sia del tutto scomparso il nesso logico con la visione del mondo che li ha prodotti, anche se in molti casi il loro significato non ci è più noto in modo integrale. Alcune ricerche, come quella condotta dallo scrivente sul Gioco del Mondo e quelle che Francesco Benozzo ha dedicato ad alcune figure paradigmatiche dell’estrema provincia europea e padana (lavandaie, fabbri e guaritori, cantastorie, ecc.)¹¹, mostrano come in molti luoghi la visione arcaica del mondo, sorretta da un rigido sistema di credenze religiose, sia stata il fondamento spirituale dell’esistenza ancora ben oltre la seconda metà del secolo scorso.

In questi anni gli studi di archeoastronomia hanno fornito un contributo determinante per la ricostruzione del *codice cosmologico* nel mondo antico e nella preistoria, spesso sopperendo alle carenze interpretative di molte ricerche archeologiche. Nella descrizione dei materiali rinvenuti nello scavo di tombe e insediamenti, viene infatti usato con frequenza l’aggettivo “*rituale*” (scena rituale, oggetto rituale, ecc.), termine che non è sufficiente a giustificare la presenza di un particolare manufatto in un dato contesto, ma è funzionale soltanto a mascherare il vuoto interpretativo che sta dietro a molte indagini.

Accanto ai resti della cultura materiale ci è pervenuto un amplissimo repertorio di immagini dipinte sulle pareti delle grotte o dei ripari, incise sulle rocce, su tamburi, tessuti, tappeti, graffiate su ceramica e metallo, scolpite nel legno. Queste immagini ci restituiscono, in una forma non mediata dallo scorrere del tempo, l’originaria visione del mondo dell’uomo preistorico. Ma la questione della decodifica del messaggio, cioè il fatto di cogliere l’intenzione

¹⁰ Hani J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Edizioni Arkeios, 1996, Roma.

¹¹ Benozzo F.: *Lepri che volano, carri miracolosi, padelle come tamburi: una tradizione etnolinguistica preistorica in area emiliana*, “Quaderni di Semantica”, 57, 2007; *Il poeta guaritore nei dialetti d’Europa*. in *La medicina magica. Segni e parole per guarire*. Atti del Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 22-23 settembre 2007) Edizioni dell’Orso, 2008; *Sciamani e lamentatrici funebri. Una nuova ipotesi sulle origini del pianto rituale*, in F. Mosetti Casaretto (ed.), *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti del Convegno (Certosa di Pontignano, 2-4 novembre 2006), Edizioni dell’Orso, 2008; *Le lavandaie notturne nel folklore europeo: per una bibliografia storica*, in *Dark Tales. Fiabe di paura e racconti del terrore*. Atti del Convegno di Studi sul Folklore e il Fantastico (Genova, 21-22 novembre 2009), Edizioni dell’Orso, 2010.

dell'artista, è fortemente ostacolata dalla distanza culturale che esiste tra il nostro e il loro mondo. Se inizialmente molti di questi materiali sono stati classificati, in base a criteri valutativi "moderni", come espressione di una proto-estetica, le ricerche condotte negli ultimi decenni hanno evidenziato come essi facciano parte di un linguaggio visuale rigidamente formalizzato e collettivo.

Le indagini condotte su molte di queste rappresentazioni ha suscitato negli studiosi numerosi interrogativi intorno al significato che noi "moderni" gli assegniamo. Il problema centrale delle discipline che si occupano di queste espressioni "artistiche" è proprio quello di operare dentro un modello di spiegazione che consenta la formulazione di ipotesi controllabili. Infatti, se da una parte l'indagine iconografica può fornirci un'importante occasione per meglio comprendere il pensiero dell'uomo preistorico, dall'altra esiste il pericolo di cadere in facili generalizzazioni ed esagerazioni, di incorrere in una errata comprensione, di non pervenire a credenze provate ma inseguire vere e proprie chimere. In queste trappole solitamente ci si imbatte quando è fatto un impiego non corretto e soggettivo degli strumenti cognitivi.

Nella ricerca in corso, di cui questo contributo è solo una premessa, l'arte rupestre verrà analizzata alla luce della teoria cosmologica di Giovanni Ferrero, sia dal punto di vista linguistico che epistemologico. Verrà inoltre applicato lo stesso procedimento di "Archeologia del Sapere" già messo alla prova - direi con discreto successo - nell'indagine della teoria delle mappe topografiche.¹²

Il *codice iconico-narrativo* di cui parla Ferrero è illustrato dal repertorio iconografico che la preistoria e l'antichità ci hanno trasmesso. Il programma di ricerca di Ferrero può essere riformulato dai seguenti enunciati:

1) **"Le rappresentazioni preistoriche e protostoriche hanno una funzione cosmologica"**.

2) Nel codice cosmologico possiamo distinguere i due registri di Ferrero:

a - Il **registro del Sapere cosmologico**, relativo ad una conoscenza sacra, astratta, di natura esoterica ed iniziatica, probabile competenza di una ristretta cerchia di iniziati/osservatori del cielo. **Nel repertorio delle incisioni rupestri questo registro è composto dalle figure geometriche che sono interpretabili come rappresentazioni del cielo e della terra secondo un sistema di divisione dello spazio sul piano dell'orizzonte.**

b - Il **registro relativo al senso del mondo della vita**, che comprende le conoscenze cosmologiche ordinarie, note a tutti i membri della comunità preistorica, è espresso dalle rappresentazioni in cui l'antropomorfo è impegnato in varie attività quali la caccia, l'aratura, la danza, il combattimento, ecc. **Il gesto dell'antropomorfo è inteso come strumento di interazione cosmica.**

Dunque il repertorio iconografico dell'Europa preistorica e protostorica¹³ esprime un Sapere cosmologico, formulato dalle rappresentazioni geometriche, ed un Sapere relativo al senso del mondo della vita, anch'esso di natura cosmologica, espresso da alcune particolari

¹² Vedi: Ragazzi G., *Iconografia Preistorica e Epistemologia. Riflessioni su alcune ricerche in corso*, Atti del XIV Seminario di Archeoastronomia ALSSA, Genova, aprile 2012.

¹³ Per quanto i materiali a me noti, provenienti da tutti i continenti, pur nelle peculiarità stilistiche confermino *in toto* l'ipotesi presentata in questa ricerca, al momento preferisco limitare la validità delle mie conclusioni alla documentazione iconografica presente sul territorio europeo.

attività umane. Le pose gestuali (preghiera, danza) e le operazioni tecniche compiute dall'antropomorfo (caccia, combattimento, aratura, ecc.), sono unità linguistiche a cui è attribuito un valore *transitivo*, hanno cioè per oggetto azioni la cui ripetuta rappresentazione risponde all'esigenza di trasferire, attraverso il canale di comunicazione del supporto, gli esiti auspicati di un atto "cosmico" di interazione dal soggetto agente, la comunità, ad un destinatario da individuare. E' probabile che il membro della comunità sia il destinatario solo di una parte della comunicazione che lo riguarda, quella inerente ai modelli di comportamento a cui doveva attenersi, "fissati" una volta per tutte nel supporto.

Sulle rocce incise tutte le rappresentazioni condividono lo stesso spazio sacro, dando spesso luogo ad un fitto intreccio di immagini sovrapposte. Nella realtà concreta due oggetti non possono occupare fisicamente lo stesso spazio. Nella superficie della roccia scopriamo che due immagini poste una sopra l'altra, incise magari a secoli di distanza, non solo condividono lo stesso spazio ma anche una comune dimensione temporale, quella del supporto, che è una realtà liminale, aspaziale ed atemporale. Per il ricevente queste figure sovrapposte sono compresenti.

Non tutte le classi di rappresentazione, pur condividendo lo stesso spazio nel supporto, hanno la medesima funzione *transitiva*. Alcune immagini di oggetti animati o inanimati (il carro, l'aratro, le armi, le capanne, gli uccelli, gli animali, ecc.), rese isolatamente o in gruppo, ma non poste in relazione con l'antropomorfo, non esprimono un "fare", ma un generico "esistere", un "essere contemplato" o elencato nello spazio sacro. Tali rappresentazioni, disposte secondo un piano di istoriazione del supporto che ancora ci sfugge, devono pertanto essere considerate parti dello stesso linguaggio ma con valore *intransitivo*.

Bibliografia

Anati, E.

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

Bagolini, B.

1973, *Scoperte di arte neolitica al Riparo Gaban*, in “Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici (BCSP)”, X, pp. 59-78.

Benozzo F.

2007, *Lepri che volano, carri miracolosi, padelle come tamburi: una tradizione etnolinguistica preistorica in area emiliana*, “Quaderni di Semantica”, 57.

2007, *Il poeta guaritore nei dialetti d'europa*. in *La medicina magica. Segni e parole per guarire*. Atti del Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 22-23 settembre 2007) Edizioni dell'Orso.

2008, *Sciamani e lamentatrici funebri. Una nuova ipotesi sulle origini del pianto rituale*, in F. Mosetti Casaretto (ed.), *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti del Convegno (Certosa di Pontignano, 2-4 novembre 2006), Alessandria, Edizioni dell'Orso.

2010, *Le lavandaie notturne nel folklore europeo: per una bibliografia storica*, in *Dark Tales. Fiabe di paura e racconti del terrore*. Atti del Convegno di Studi sul Folklore e il Fantastico (Genova, 21-22 novembre 2009), Edizioni dell'Orso.

Bérard, C.

1974, *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana, 13 Institut Suisse de Rome Berna.

Bloch, M.

1974, *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation*, in “Archives Européennes de Sociologie”, n. 15, (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.

Berger F.

2004, *From Circle and square to the image of the world: a possible interpretation for some petroglyphs of merel boards*, Rock Art Research 2004, 21, Nr 1, pp. 11-25.

Burckhardt T.

2003, *L'arte sacra in oriente e occidente. L'estetica del sacro*. Bompiani, Milano.

Cuillandre J.

1944, *La droite et la gauche dans les poèmes homériques*, Société “les belles lettres”, Paris.

Dognini C. (ed.)

2002, *Kosmos. La concezione del mondo nelle civiltà antiche*, Ed. dell'Orso, Alessandria.

Dragomir, Ion T.

1987, *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, pp. 289-295.

Eliade, M.

1975, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Bologna, Borla.

Ferri, S.,

1956, *Metodo archeologico e Carmen Fratrum Arvalium*, in "Studi Classici e Orientali", n. 5, pp. 88-106.

Fossati, A.

1991, *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.

Fossati, A., Ragazzi, G.

2001, *Musik- und Tanzdarstellungen in den Felszeichnungen der Valcamonica und des Veltlins*, in "Musikgeschichte Tirols", n. 315, pp. 37-52.

Gimbutas, M.

1987, *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, pp. 279-288.

Hani J.

1996, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Edizioni Arkeios, Roma.

Lo Sardo E.

2007, *Il cosmo degli antichi*, Donzelli Editore, Roma, 2007.

Lewis-Williams, J. D. – Dowson, T., A.,

1990, *Through the veil: San Rock Paintings and the Rock Face*, in "South African Archaeological Bulletin", vol. 45, n. 151, June, pp. 5-16.

Louis, M.

1959, *Les origines préhistoriques de la danse*, in "Cahiers Ligures de Préhistoire et d' Arch.", nr. 9, pp. 3-37.

Mauss, M.

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

Melasecchi B. (ed.)

2006, *Il simbolismo cosmico*, ISIAO, Roma, 2006.

Nicolas, A., Combier, J.

2009, *Une écriture préhistorique? Le dossier archéologique de Moras-en-Valloire*, Pont-Saint-Esprit, Moras en Valloire, La Mirandole,.

Nicolas, A. Martin, B.

1972 *La ceramique incisée de Moras-en-Valloire (Drome)*, in “Bulletin d’ Etudes préhistoriques de l’ Ardèche”, n. 2, , pp. 35-45.

Popper, K. R.,

1970, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi.

Prayon, F.

1991, *Deorum Sedes. Sull’orientamento dei templi etrusco-italici*, *Archeologia Classica*, 43.

Ragazzi, G.

1992, *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, C.C.S.P., , pp. 76-85. , 1994, *Danza armata e realtà ctonia nel repertorio iconografico camuno*, in “Notizie Archeologiche Bergomensi”, n. 2, pp. 235-247.

1998, *La danza alle porte del cosmo*, in Brunod G., W. Ferreri e R. Ragazzi, *La rosa di Sellero e la svastica*, Quaderni di Natura Nostra, Vol. 11, Savigliano.

2010, *Il Gioco del Mondo e il Cosmo degli antichi*, Atti XII Seminario di Archeoastr., Genova, 17-18 apr. 2010

2010, *Il Gioco del Mondo e il viaggio dello sciamano*, BCSP nr. 36, pp. 140-151, 2012.

2012, *Iconografia Preistorica e danza: osservazioni preliminari*, in “Danza e Ricerca”, nr. 3, pp. 227-25, 20 2012, *Iconografia Preistorica e Epistemologia. Riflessioni su alcune ricerche in corso*, Atti del XIV Seminario di Archeoastronomia, Genova, Aprile 2012.

Seidenberg A.

1960, *The Ritual Origin of Geometry*, Arch. for Story of exact Sciences, Vol.1, p.488-527.

Simpson, W.

1896, *The Buddhist Praying-wheel*, London, McMillan & Co.

Snodgrass, A.

2008, *Architettura, Tempo, Eternità. Il simbolismo degli astri e del tempo nell’architettura della Tradizione*, Milano, Mondadori, 2008.