

LA DANZA PERPETUA: GESTO, SPAZIO SACRO, RAPPRESENTAZIONE E LINGUAGGIO NELL'ARTE RUPESTRE DELLA VALCAMONICA.

(Gaudenzio Ragazzi)

Scopo del presente contributo è di proporre alcuni spunti di riflessione sul significato rituale delle incisioni rupestri camune ed esaminare talune questioni strettamente implicate con l'immagine dell'antropomorfo e, di conseguenza, con la tematica della danza e della gestualità significativa nell'iconografia preistorica.

Il lavoro di preparazione alla tesi di laurea dello scrivente sulla danza preistorica nelle incisioni rupestri della Valcamonica (RAGAZZI 1984; 1992) ha richiesto uno studio propedeutico della danza folclorica e quella dei popoli cosiddetti "primitivi". Lo scopo di quel primo excursus nel mondo della danza arcaica era di individuare, con un metodo comparativo, quegli elementi che permettessero il fondato riconoscimento di una base psicolinguistica, culturale, concettuale comune al mondo arcaico ed a quello preistorico.

Una nitida idea di fondo, ben sintetizzata da Eliade (1980) e Van der Leeuw (1975) era emersa dalla lettura dei trattati specialistici (Sachs:1980; Boas:1981; Eberle:1966; Spence:1947; Desterley:1923).

danzare, per l'uomo arcaico, rappresentava il momento saliente di un processo di identificazione nei modelli di comportamento, nella tradizione tecnica, nelle leggi tribali, nei dogmi religiosi su cui ciascun gruppo sociale aveva costruito nel proprio territorio e in un dato arco tempo le basi della pacifica convivenza. Secondo C. Sachs nessuna arte ha confini ampi come la danza e in nessuna arte come nella danza i valori fondamentali delle culture arcaiche trovano la sintesi più perfetta: "la danza, nella sua essenza, altro non è che la vita innalzata ad un grado più elevato ed intenso" (Sachs, 1980; 23).

Fin dal primo contatto con l'arte preistorica era apparso evidente che tale impostazione del fenomeno danza non poteva essere estesa acriticamente e in forma generica alle rappresentazioni che giorno dopo giorno andavano a formare il corpus di danze incise sulle rocce della Valcamonica o catalogate dai testi di arte rupestre mondiale.

Si assisteva all'inserimento della gestualità tipica della danza in un contesto in cui, al variare continuo di senso proprio del gesto agito, si sostituiva la presenza di un nucleo di gesti fondamentali, fissi, immutabili.

Se le scene rappresentate nelle incisioni rupestri della Valcamo-

nica ritraevano l'uomo in alcune delle pose gestuali salienti della sua vita (non solo danza ma anche, culto, caccia, aratura, lotta rituale, guerra ecc.), era lecito chiedersi per quale motivo era stato utilizzato un codice espressivo, quello iconografico, assolutamente inadeguato a rendere il movimento. Se la gestualità compiuta nelle tre dimensioni aveva già in sé tutte le informazioni e le erano state conferite (per credenza, per magia) le virtualità per compiere ciò per cui era stata istituita, rimaneva oscuro quale senso potesse avere una sua ricodificazione sulla base di un medium apparentemente meno adeguato allo scopo. In altre parole, se già un'aratura rituale o un accoppiamento sessuale sui solchi appena seminati, o una cerimonia per propiziare il buon esito della caccia, un ludo gladiatorio nel corso di una cerimonia funebre, una parata di guerrieri in armi erano ritenuti atti sufficienti a conseguire lo scopo prefissato, perchè duplicarli mediante rappresentazione? Appariva evidente che la RAPPRESENTAZIONE costituiva un evento comunicativo del tutto nuovo e distinto dall'AZIONE di cui era immagine; in esso si poteva constatare un messaggio di tono diverso, diverso il mittente e il destinatario, ed un diverso livello spazio-temporale entro cui collocare l'evento stesso.

CORPOREITÀ E SOCIETÀ ARCAICA.

Un primo riscontro comparativo di un certo rilievo riguardava la possibilità di collegare l'idea del corpo umano, elemento centrale del repertorio iconografico comune, ad una serie di documenti offertici dal linguaggio dei "primitivi" e dalle più antiche forme di scrittura pervenuteci.

Lo studio delle civiltà a basso livello tecnologico ha offerto una nutrita serie di testimonianze sull'importanza che la corporeità riveste quale indispensabile strumento di comunicazione nella vita quotidiana, in quella sociale e religiosa.

Se nella tradizione occidentale la comunicazione avviene in prevalenza mediante atti di parola, rispetto ai quali la mimica viene posta in secondo ordine, nella tradizione arcaica il corpo è considerato uno dei centri di irradiazione simbolica al punto che in taluni casi lo stesso elemento spirituale può agire completamente solo nella misura in cui dispone di uno strumento gestuale (FANO, 1973).

M. Mauss, riassume efficacemente questo dato di fatto quando afferma che presso i "primitivi", "atto tecnico, atto fisico, atto magico religioso sono confusi per l'agente" (MAUSS, 1965, 392).

Presso il popolo degli Zuni, studiato dal Cushing (1892), la formazione psicologica dei concetti è in stretta relazione con il loro modo di esprimersi a gesti, l'esatto contrario di quanto si possa constatare per la tradizione occidentale in cui si assiste alla corrispondenza tra le categorie di pensiero, fondamento della logica aristotelica, e le parti del discorso.

In altre parole, la tradizione occidentale risulta legata al modello fonetico, al mondo della parola, al punto che non si potrebbe formulare un ragionamento senza formare un discorso interiore, mentre gli esempi offertici dal mondo arcaico, pur confermando il valore della parola nella comunicazione, nella società, nel mito, hanno evidenziato lo stretto rapporto esistente tra

pensiero e gesto.

Questo discorso, immediatamente valido per buona parte del mondo cosiddetto primitivo, non può essere esteso per semplice analogia anche alle forme di comunicazione in uso nella preistoria.

E' comunque possibile muovere un ulteriore passo verso la formazione di una prima opinione sul ruolo rivestito dall'immagine dell'uomo e dai suoi gesti nel repertorio figurativo preistorico sottolineando il ruolo spesso determinante che essa ha avuto nella formazione di alcune tra le più antiche scritture, al punto che alcune di esse sembrano riconducibili alla fissazione delle pose gestuali di maggior rilevanza significativa.

Il filologo Tchang Tcheng Ming ha mostrato che le più arcaiche fasi di sviluppo della scrittura cinese derivano dal linguaggio dei gesti e molti dei segni in esse utilizzati non rappresentano direttamente oggetti naturali, ma sono riproduzioni schematiche dei gesti descrittivi corrispondenti.

La figura dell'orante, per esempio, è la trascrizione della parola "albero", e l'antropomorfo è rappresentato nella posa utilizzata nella mimica convenzionale per designare l'oggetto "albero" (TCHANG TCHENG MING, 1937).

Anche la scrittura egizia non era interamente fonetica ed a taluni dei segni fonetici venivano affiancate figurine antropomorfe o parti del corpo umano, poiché la polivalenza segnica dei geroglifici li avrebbe resi incomprensibili se il loro significato non fosse stato fissato mediante l'apposizione di quei segni gestuali determinativi. L'analisi dei gesti contenuti nelle scritture antiche quali quella minoica, fenicia, etrusca, mai affrontata sistematicamente potrebbe consentire di aggiungere importanti pagine alla preistoria del gesto.

I gesti significativi dell'uomo, selezionati rigorosamente ed impressi ad arte sul supporto dovevano dunque contenere tutta la capacità a veicolare quei significati simbolici che la società arcaica attribuiva alla corporeità.

La ridotta variabilità delle pose gestuali passate attraverso il setaccio della formalizzazione inducono inoltre ad ipotizzare una società preistorica camuna impegnata nel controllo delle tecniche del corpo.

IL CORPO SOCIALE IL LINGUAGGIO E LO SPAZIO SACRO.

In particolare due elementi sembrano caratterizzare la struttura dell'iconografia preistorica ed appaiono rilevanti nell'analisi dei gesti significativi rappresentati nel repertorio camuno:

- 1-Il tipo di linguaggio utilizzato.
- 2-il supporto sacrale.

1- IL LINGUAGGIO FORMALIZZATO

Nelle incisioni rupestri della Valcamonica troviamo di fronte a rappresentazioni che, per la caratteristica intrinseca alla tecnica utilizzata, hanno l'esigenza di dover riprodurre, traendola dalla realtà e formalizzandola, una serie continua di immagini legate sistematicamente tra loro esprimenti un unico concetto, in modo tale che una sola immagine, quella realmente visibile, po-

tesse ricostruire agli occhi dell'osservatore (fedele, membro sociale, sacerdote) la sequenza nella sua interezza.

Tali immagini sono il risultato di un processo di formalizzazione, il cui fondamento consiste nell'inserimento in un contesto rituale e non quotidiano, fisso ed immutabile, di un evento comunicativo di particolare rilievo per il gruppo sociale che lo istituzionalizza e sacralizza.

In una comunicazione quotidiana l'uso di un codice è contraddistinto dalla completa libertà di combinazione degli elementi che lo caratterizzano e da un estremo individualismo formale. La capacità espressiva si pone in relazione con questa facoltà di creare libere combinazioni sintattiche che consente di articolare qualsiasi discorso.

Al contrario, nel rito il linguaggio subisce una mutazione sostanziale. Se infatti in una situazione comunicativa non condizionata da fattori extra-linguistici (la norma giuridica, quella religiosa, ecc.), ad un atto "A" può far seguito un numero discrezionale di atti "B", dal momento in cui vengono introdotte forme appropriate (e pertanto formalizzate) di linguaggio, cadono alcune potenzialità comunicative e con esse svaniscono rapidamente la libertà sintattica e la creatività. In tal modo, ponendo un atto "A", gli atti che ne potranno conseguire costituiranno un codice le cui leggi saranno predeterminate e la cui accettazione influenzerà tutti gli atti linguistici successivi (BLOCH, 1974).

Nelle rappresentazioni rupestri ci troviamo di fronte ad un'opera di sintesi visuale estrema, tangibile, dei concetti-cardine della società camuna, resa mediante una forma di espressione da cui era rigorosamente bandita ogni tendenza creativa ed il cui supporto, come vedremo, punto di contatto (axis mundi) tra il mondo dei vivi e quello dei morti, assicurava che il messaggio contenuto nelle rappresentazioni fosse caricato di una tale autorità da scoraggiare qualsiasi tipo di trasgressione.

Ogni gesto, ogni elemento della rappresentazione, non dovevano rispondere ai criteri di verosimiglianza con l'azione quotidiana ma a quelli di conformità col modello archetipico di cui era garante il mondo dell'oltretomba, il consesso degli antenati, sul cui confine naturale (la superficie della roccia) erano apposti mediante l'incisione.

Nella rappresentazione l'atto rituale, già formalizzato, subisce un ulteriore passaggio fissatorio; nel momento in cui l'azione ritualizzata diviene oggetto di rappresentazione, si perde la residua libertà espressiva individuale ed il messaggio si riduce alla reiterazione di uno schema.

Nella fissazione di una posa gestuale il libero succedersi dei movimenti si interrompe e con essi il fluttuare dei significati. Tale fissazione esprime l'istituzione o la regolamentazione o i limiti di accettabilità rispetto alle fughe, anche simboliche, ed alle devianze che un comportamento può assumere nel suo svolgimento concreto, segno della notevole pressione che il CORPO SOCIALE esercitava nella società camuna.

Comportamenti formalizzati quali quelli rappresentati sulle rocce della Valcamonica fondano pertanto sé stessi come istituzione sociale ritualizzata, con lo scopo specifico di perpetuare le forme vigenti di controllo e di rinforzare la trasmissione dei modelli di comportamento vigenti.

Il perseguimento di progetti di controllo sociale è comune al mondo arcaico come a quello occidentale. Il conseguimento di tale obiettivo, secondo gli antropologi, passa in primo luogo attraverso il controllo del corpo. Secondo Mary Douglas "quanto maggiore è la pressione che la situazione sociale esercita sui singoli, tanto più intensamente l'esigenza di conformità che la società impone tende ad esprimersi con un'esigenza di controllo fisico... la distanza sociale si esprime con la distanza dalle origini fisiologiche e viceversa". In altri termini " il corpo sociale determina il modo in cui viene percepito il corpo fisico" (DOUGLAS, 1979, 4-7, 99).

Le immagini incise sulle rocce non trasmettono informazioni differenziate, ma una informazione per volta, la quale è talmente rilevante da essere posta al sicuro da ogni possibilità di incomprendimento ed abuso mediante il rinforzo della ridondanza, espressa sotto forma di ripetizione insistita di alcuni temi iconografici ed esagerazione delle proporzioni in taluni elementi della rappresentazione.

Le unità che compongono il rito, come quelle che compongono i pannelli incisi, non si susseguono logicamente ma sequenzialmente; in questa sequenzialità la ripetizione del medesimo modulo è la sola possibilità per l'enfasi.

Ma da dove veniva tratta l'idoneità delle rappresentazioni rupestri a fissare, cioè sacralizzare e rendere immutabili nel tempo attraverso la realizzazione di immagini ripetute talvolta fino alla noia, il nucleo dei modelli di comportamento sui quali si fondava la società camuna, questo sembrava l'ultimo anche se certamente non il minore dei quesiti a cui dare una risposta adeguata.

Si poteva ipotizzare una speciale qualità del supporto che fungeva da veicolo alla comunicazione.

2- LA ROCCIA COME SPAZIO SACRALE.

Nel corso dell'analisi preliminare della danza arcaica era emerso un ulteriore elemento-cardine dell'intero sistema religioso arcaico: la componente spazio-temporale. Il meccanismo psicomotorio innescato e reiterato nella danza fa infatti rivivere al danzatore ed allo spettatore l'esperienza della dissoluzione della realtà quotidiana. I partecipanti al rituale vengono così proiettati all'interno di un'esperienza archetipica in cui si manifestano entità, luoghi, eventi che si collocano al di fuori del ciclo naturale, alle origini del cosmo, della comunità sociale, della realtà mitica.

Conciliare questa capacità riconosciuta alla danza di trasferire l'individuo in una dimensione sacrale con le rappresentazioni camune non è sembrato fin dall'inizio un problema, in virtù del fatto che lo spazio della roccia, come quello del rito, è prima di tutto specchio di una dimensione sacrale soprastante (la regione urania) e riflesso di quella sottostante (la regione infera).

Presso un numero elevato di culture arcaiche alla roccia, alla pietra viene attribuito un significato particolare, connesso con l'archetipo mitico. Essa è posta in collegamento con una manifestazione di potenza, per il suo perdurare nel tempo. In quanto

riflesso del tutto che permane la pietra ripete il paesaggio cosmico e viene pertanto considerata come il luogo in cui la dimensione archetipica si manifesta con maggiore evidenza.

Nella roccia incisa l'indicazione spazio-temporale (nelle tre dimensioni connessa con il movimento) è riassunta nella fissità di un'azione che, se analizzata in termini ontologici, non si compie mai ed è sempre compiuta, non si interrompe mai ed è sempre interrotta, quasi come se l'antropomorfo fosse stato collocato da sempre e per sempre in quello spazio a danzare, a cacciare, ad arare, e che l'effetto positivo di quell'azione magica non cessasse mai.

Nessun operatore umano sarebbe mai in grado di conseguire con il suo corpo fisico un risultato così vicino alla perfezione divina. La superficie della roccia era sentita, questa l'ipotesi che si vuole affacciare, come la manifestazione estrema, confinante con il mondo degli umani, di una realtà sacra, implicata con la profondità della terra ed i suoi abitatori mitici, la cui memoria si è mantenuta in taluni casi fino ai nostri giorni (SALVIONI, 1982). Porre un'immagine sulla superficie della roccia significava sottrarla al dominio delle leggi naturali e umane per porla in una dimensione di spazio e di tempo assoluta.

Le innumerevoli sovrapposizioni che oggi consentono allo studioso di desumere sequenze cronologiche, agli occhi dell'incisore camuno dell'Età del Ferro dovevano apparire un fatto più trascurabile: egli non sovrapponeva le sue immagini ad altre più antiche, ma piuttosto le distribuiva in uno spazio al di fuori dal tempo, dominato da una sorta di presenza divina, nel quale tutte le immagini, fin dall'inizio, erano compresenti.

Il destinatario primario del messaggio inciso sulle rocce della Valcamonica, lo spettatore continuo di questa danza perpetua, non poteva forse essere l'entità ctonia associata alla roccia, legata al mondo dei morti ma connessa anche con le energie cosmiche positive (ma anche l'entità urania, come si evince dalla dedica a Giove della roccia nr. 5 di Campanine (Maher, 1992)) ?

Il ruolo giocato nella comunicazione rupestre da questo "spettatore nascosto" doveva essere quello di sacralizzare le immagini incise, e quindi renderle valedoli e massimamente vincolanti agli occhi del fedele e del membro della società camuna arcaica, così significativamente controllata anche a livello dell'espressione corporea.

L'analisi del supporto delle incisioni rupestri camune, comparata con altri elementi della topografia sacra del mondo antico (MUNDUS, PUTEAL, OMPHALOS, BAETYLOS) e messa in parallelo con il materiale etnografico, potrà certamente fornire preziosi elementi di valutazione al fine di meglio comprendere la funzione rituale del supporto nell'arte preistorica.

La chiave interpretativa qui applicata alle figure antropomorfe può comunque essere estesa anche ad altre classi di rappresentazioni di cui è ricco il repertorio iconografico camuno.

Labirinti, coppelle, iscrizioni, impronte di piedi, scene di lotta, di aratura, di caccia, figure di capanna, palette, ecc. trovano nelle ipotesi sopra affacciate una adeguata e non generica collocazione in quanto nulla del significato delle singole manifestazioni viene sacrificato alle esigenze dell'ipotesi generale.

Bibliografia.

BLOCH H.

1974- Symbols, Song, Dance and Features of Articulation
ARCHIVES EUROPEENNES DE SOCIOLOGIE, Vol. 15.

BOAS F. et al.

1981- LA FUNZIONE SOCIALE DELLA DANZA, Milano (Savelli).

CUSHING F.H.

1892- Manual Concepts: A study of the influence of hand-usage on
culture growth, THE AMERICAN ANTHROPOLOGIST, Vol.5, nr.4, pp.289-
317.

DOUGLAS M.

1979- I SIMBOLI NATURALI, Torino (Einaudi).

FANO G.

1973- ORIGINI DELLA SCRITTURA E DEL LINGUAGGIO, Torino (Einaudi).

EBERLE O.

1966- CENALORA. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primi
tivi. Milano (il Saggiatore).

MAUSS M.

1965- Le tecniche del corpo, in: TEORIA GENERALE DELLA MAGIA E
ALTRI SAGGI, Torino (Einaudi) pp. 385-409.

DESTERLEY W.O.E.

1923- THE SACRED DANCE. A study in comparative religion. New
York (Cambridge University Press).

RAGAZZI G.

1984- LA DANZA PREISTORICA NELLE INCISIONI RUPESTRI DELLA
VALCAMONICA, Tesi di Laurea, Milano (Università Cattolica del S.
Cuore - Facoltà di Lettere e Filosofia).

1992- Danza nella Preistoria, IN TEMA DI MEDICINA E CULTURA,
Vol. 24, nr.5, pp. 48-54.

SACHS C.

1980- STORIA DELLA DANZA, Milano (Il Saggiatore)

SALVIONI G.

1982- I FUOCHI DEI SETTE FRATELLI, Ricerche etno-antropologiche
in Valcavargna e Valsassina, Milano (Università Cattolica).

SPENCE L.

1947- MYTH AND RITUAL IN DANCE, GAME, AND RHYME. London (Watts &
Co.).

TCHANG TCHENG MING

1937- L'ECRITURE CHINOISE ET LE GESTE HUMAIN. Essai sur la forma-

tion de l'écriture chinoise. Variétés Sinologiques, Vol.64, Paris
(Librairie Orientaliste P. Geuthner).

VAN DER LEEUW L.

1975- FENOMENOLOGIA DELLA RELIGIONE, Torino (Boringhieri).

Caro

ON

of th
Spid

or tr

petro

thro

thro

sout

spec

in th

app

Rud

are

pres

we

cen

pet

pec

Th

to t

spl

so

mu

ce

co

an

the

—

Cr

als

ac

in

na

up

ha

th

th

pi

th