

SEBASTIANO NUCERA

Da Laas Gaal al John Lennon Wall Homo sapiens tra tecnologie e nuove dimensioni rituali

The aim of this essay is to demonstrate how, starting from a continuous reconfiguration of ecological patterns, Homo sapiens has performed a transaction of the architectures that allow him to relate to his own conspecifics and to constantly changing contexts. This transaction, which has been realised in particular by the refinement of his artefacts and by a new understanding of these, creates, in fact, new ontological levels that are destined, in turn, to following transformations. More precisely, the interaction between individual and environment has produced, throughout the evolutionary history of Homo sapiens, a “creative bond” that has remodelled the very concept of living in (and reacting in) the world. The creative evolution that accompanies the history of the modern man is one of the most powerful and versatile types of “grammar”, which paves the way for new task-scapes, redefines boundaries and ways of interaction between “body” and “environment” but, above all, makes the creation of increasingly more user-friendly communicative niches possible today, creating symbolic flows that are increasingly less infused in biological matrices. In other words, the interactional loop between individual and environment creates the cognitive equivalent (Clarck, 2004) of Dawkins’ Extended Phenotype (1982) that, along with a spatial constraint of the physical world, provokes an expansion in the relationship among agents, culture and social networks at the same time.

1. I primi designer

Le prime manifestazioni “tecnologiche” sono certamente identificabili negli strumenti litici del periodo olduvaiano rinvenuti nella valle dell’Awash in Etiopia (2,6 milioni di anni fa) (Harris, 1986) e nella gola di Olduvai nel Serengeti tanzaniano (tra 2 e 1,5 milioni di anni fa) (Leakey, Tobias, Napier, 1964; Leakey, 1971) e sono attribuibili a *Australopithecus boisei* e *Homo habilis*. La gola di Olduvai oltre ad essere uno delle più antiche testimonianze di tecnologia litica rappresenta un caso unico di “fissazione” cronometrica di sublimazioni tecnologiche attraverso la formazione di quattro strati geologici (Bed I, II, III, IV. Cfr. Leakey, 1971; Kimura 2002) che hanno “fotografato”, diacronicamente, l’evoluzione avvenuta nella lavorazione degli strumenti litici in circa 2,6 milioni di anni. Il periodo successivo, l’acheuleano (da 750.00 a 120.00 anni fa), sebbene caratterizzato dall’introduzione di nuove lavorazioni della pietra come la tecnica Levallois (Shea, Davis, Brown, 2001; Binford & Binford, 1996) risulta essere scevro di veri e propri *shift* tecnologici. L’industria litica musteriana (da 300.000 a 30.000 anni fa), attribuita sia ad *Homo neanderthalensis* che ad *Homo sapiens* (Johanson & Edgar, 1996) segna la scomparsa delle asce manuali e l’utilizzo delle prime forme di leva. Sebbene sia innegabile l’enorme apporto conoscitivo che la strumentazione litica ci offre in relazione ai materiali utilizzati e alle tecniche di esecuzione al fine di determinare l’esistenza di *proto culture*, ciò che emerge, in modo sorprendente, è l’aritmia dell’innovazione: in

circa tre milioni di anni la produzione litica si è arricchita di pochi e geograficamente eterogenei cambiamenti. Le novità, tuttavia, non tarderanno ad arrivare soprattutto a partire dalla capacità di *Homo sapiens* di ricombinare le innovazioni, declinarle, aggiustarle e trasmetterle all'interno di quelle che potremmo definire le prime "comunità di pratica" (Wenger, 1998). Questo passaggio si dimostrerà cruciale poiché non solo segna una tappa evolutiva in cui all'evoluzione biologica si affiancherà una *veloce* evoluzione culturale che costituirà anche uno "dei principali motori del cambiamento naturale" (Pennisi & Falzone, 2010:220). Riprendendo Jared Diamond (1997:75-76)

Fino al grande balzo in avanti, la cultura umana sia era sviluppata a passo di lumaca per milioni di anni. Il passo era scandito dal lento ritmo del mutamento genetico. L'evoluzione culturale è stata assai maggiore negli ultimi 40.000 anni - anni in cui si sono verificati mutamenti soltanto trascurabili nella nostra anatomia - che nei milioni di anni precedenti. Se un visitatore extraterrestre fosse sceso sulla Terra al tempo dei neanderthaliani, non avrebbe riservato all'uomo un'attenzione particolare, come essere unico fra le specie del mondo. Al massimo, il visitatore avrebbe potuto menzionarlo assieme al castoro, all'uccello giardiniere e alla formica legionaria come esempio di specie dal comportamento curioso. Lo zoologo extraterrestre avrebbe mai potuto prevedere il mutamento che avrebbe ben presto fatto di noi la prima specie, nella storia della vita sulla Terra, capace di distruggere ogni forma di vita?

La storia umana è satura di swich-off culturali, tuttavia, è chiaro che il passaggio a sistemi culturali nuovi non è mai stato netto ma segnato, soprattutto in passato, da lunghi periodi intermedi. La comparsa di *Homo sapiens* è contraddistinta da una serie di indicatori che dimostrano l'emergenza di nuove ed evolute *facies culturali*, in particolare a partire dal Paleolitico Superiore (da 40.000 a 10.000 anni fa), che avranno successive ricadute non solo tecnologiche ma anche sociali. Probabilmente, riprendendo Potts (1996), è proprio a partire da questo periodo che la "dipendenza culturale" di *Homo sapiens* diventa irreversibile ed incorporata nel ricco scambio tra individuo ed *affordances* socio-ambientali, nell'evoluzione di strumenti e

comportamenti e nelle *possibilità* adattative che essi realizzano. La cultura diviene quindi una “nicchia ontogenetica specie-specifica all’interno della quale avviene lo sviluppo umano” (Tomasello, 2005:102), ed è proprio all’interno di questa nicchia che Homo sapiens realizza un *climax* di “flessibilità fenotipiche” (Richerson & Boyd, 2005) che gli permetteranno, prima, di addomesticare o addolcire pressioni ambientali e successivamente, come vedremo, sia di sviluppare complesse codificazioni simboliche che di realizzare vere e proprie *realità ubiquitarie*. Ma facciamo un passo indietro: a quando è possibile far risalire l’esplosione creativa della nostra specie? Si è visto, sebbene sinteticamente, come la produzione litica abbia dimostrato uno scarso arricchimento tecnologico in molti milioni di anni ed è opportuno sottolineare che la “scusa” delle specie funzionerebbe molto poco considerando che lo stesso Homo sapiens, la specie alla quale apparteniamo, solo negli ultimi 40.000 anni è stata promotrice di una sbalorditiva impennata creativa e le evidenze archeologiche lo testimoniano attraverso il ritrovamento di ossa incise, bassorilievi di argilla e le più note pitture rupestri. Sarebbe estremamente interessante ripercorrere le dinamiche dei processi messi in atto dai primi gruppi umani e dalle percolazioni simbolico-culturali che ne sono scaturite, tuttavia, per ragioni di economia del testo, mi limiterò all’analisi di specifici esempi di pitture parietali, quelle di Laas Gaal, cercando di allestire una prima tematizzazione relativa a nuove sinecologie e provando a cogliere non solo la dimensione eteronoma ma anche quella funzionale ed estetica di queste prime forme d’arte realizzando un confronto con le pratiche attuali di decorazione parietale tipiche della *Street Art*.

2. La dimensione *situata* dell’atto performativo

Cosa è possibile definire arte? Il concetto di arte può prescindere da una dimensione meramente edonistica? Probabilmente, la dimensione estetica non è direttamente collocabile all’interno di una categoria universale del “bello” e questo a ragione del fatto che, ad esempio, la distinzione che si è soliti fare tra arti visive e arti non visive è puramente strumentale poiché sganciata da *situate* intenzionalità culturali, funzionali ed espressive che ne costituiscono il fondamento. Tuttavia, sebbene non esistano culture che non abbiamo prodotto, in quantità diverse, sistemi e modalità di accostare trame cromatiche, elementi sonori, forme, o movimenti del corpo capaci di indurre, in chi li guarda o ascolta, determinati stati d’animo, sarebbe un grave errore credere che il piano emozionale costituisca l’unico metro interpretativo di quelle manifestazioni. In riferimento alle pitture rupestri, infatti, gli archeologi e gli psicologi evuzionisti possono solo supporre, con abbondante margine di approssimazione, che quella “dimensione artistica” fosse determinata dalle specificità ecologiche e simboliche tipiche di quelle culture ma è, di fatto, impossibile

specificarne il “senso artistico” così come oggi lo intendiamo. D’altra parte, per dare una risposta parziale alla prima domanda, appare limitativo e, per certi versi, fuorviante definire l’arte rupestre un’“arte”, appunto. Successivamente alla provocatoria introduzione del *ready-made* da parte di Duchamp, l’essenza di quello che eravamo abituati a pensare fosse “arte” è stata messa in discussione e, allo stesso modo, si assiste ad una profanazione del sentimento estetico se, riprendendo George Dickie (1971), l’opera d’arte non è altro che quel manufatto che i membri designati del mondo dell’arte definiscono tale¹³⁹. Inoltre, ad un livello d’analisi ulteriore, la percezione “estetica” non soltanto è culturalmente *situata* ma muove a partire da categorie interpretative, insieme, autonome ed eteronome, che mutano, parallelamente al “divenire delle arti”, in un processo ineffabile tale che, come scrive Gillo Dorfles (2002:12)

Ogni tentativo che [...] sia rivolto al raggiungimento d’una catalogazione e d’una sistematica definizione delle diverse arti, dei diversi linguaggi artistici, non può che risultare estremamente aleatorio. Infatti, la rapidità con cui avvengono le trasformazioni stilistiche e tecniche [...] fa sì che si possa, con una certa probabilità di successo, studiarne soltanto il divenire, ossia il continuo processo metamorfotico. [...] il divenire delle arti, o la loro obsolescenza, si verifica con un ritmo così accelerato che ogni tentativo di fissarne sistematicamente le strutture si rivela quanto mai precario.

3. Il primato del contesto

Muovendo il focus esplicativo sulle domande iniziali, la chiave interpretativa è direttamente derivabile, quindi, da quello che Tim Ingold (2004:152) definisce “il primato del contesto” ovvero nel risultato scaturente da “dinamiche ricorsive, co-constitutive e co-evolutive” che “intersecano l’ontogenesi dell’individuo e la storia delle culture e delle tecniche”. In altre parole, come ben riassume Ugo Fabietti (2004:274-275)

Tutte le volte che ci troviamo di fronte a un oggetto o una performance (danza, recitazione) che ai nostri occhi (o alle nostre orecchie) possiede un valore estetico, invece di qualificarli immediatamente come delle “opere d’arte”, dovremmo piuttosto porci una serie di questioni al fine di determinare quali possano essere i significati estetici che

¹³⁹ Per una interessante disamina sull’argomento si rimanda a Andina T. (2012) *Filosofie dell’arte. Da Hegel a Danto*. Carocci, Roma.

quell'oggetto o quella performance rivestono all'interno della cultura in cui sono stati prodotti. L'arte, o comunque si voglia chiamare l'attuazione di una espressione estetica, non è infatti un'attività disgiunta dal contesto sociale, politico, culturale ed economico in cui viene prodotta. L'arte può essere più o meno creativa, può cioè essere più o meno efficace nel far insorgere in noi uno stato percettivo di tipo estetico, ma in ogni caso i suoi legami con le condizioni generali del gruppo entro il quale viene prodotta hanno un'importanza fondamentale.

Il motivo per cui è importante definire questi aspetti risiede nella necessità di porre in essere un piano interpretativo che, negli intenti di questo lavoro, non deve spiegare l'arte rupestre, ma occuparsi dei suoi significati e per far questo, come si è detto, è necessario *situarla*.

Ho scelto di occuparmi delle pitture parietali di Laas Gaal per due ordini di motivi: il primo è che, a differenza delle più famose pitture di Lascaux, Chauvet, Cussac, Niaux, Les-Combaralles, Drakensberg o Altamira, godono di una notorietà decisamente minore a dispetto di una eccezionale qualità e quantità di rappresentazioni; il secondo motivo è strettamente connesso alle tipologie di tali rappresentazioni, il larga parte animali, che non offrono soltanto indicazioni sulla varietà faunistica, ma le modalità con le quali sono raffigurati specificano un'evidente ed interessante indicazione circa l'esistenza di raffinati sistemi rituali.

4. Laas Gaal: tecniche di esecuzione e dimensioni rituali

Nel momento in cui scrivo, sono a conoscenza di un unico studio (Gutherz X., et al 2003), peraltro parziale, come ammettono gli stessi autori, circa le rappresentazioni del sito di Laas Gaal. La maggior parte delle figure rappresentate nel sito sono uomini, bovini (Fig. 1 - 2), antilopi e un'unica giraffa (Fig. 4). Lo studio condotto da Gutherz e colleghi evidenzia l'ottimo stato di conservazione delle pitture nonché una certa originalità per quanto riguarda gli stili utilizzati, sebbene cronologicamente sovrapposti. In particolare, uno dei pannelli presenta una serie di puntini e piccoli tratti che rimandano a figure umane e animali: l'artista neolitico, con pura inconsapevolezza, stava utilizzando una tecnica raffigurativa molto prossima a quella che circa 7000 anni dopo avrebbe preso il nome di "divisionismo"¹⁴⁰. Il pigmento maggiormente utilizzato, come è facile evincere dalle figure (in particolare la Fig. 3), è l'ocra rossa, un minerale ferroso che pigmenta, con una certa facilità, le superfici

¹⁴⁰ In Europa l'esempio più famoso e meglio conservato di "proto-diffusionismo" è certamente quello dei Cavalli di Peche-Merle, nella regione dei Midi-Pirenei. Per una completa analisi tecnica si rimanda a: Guineau, B., Lorblanchet, M., Gratuze, B., Dulin, L., Roger, P., Akrich, R. Muller, F. (2001), Manganese Black Pigments in Prehistoric Paintings: the Case of the Black Frieze of Pech Merle (France). *Archaeometry*, 43: 211-225.

minerali ed il cui utilizzo è databile tra 100.000 e 200.000 anni fa (Knight et al, 1995). Riprendendo Gurthez sembrerebbe che lo stile utilizzato sia molto simile a quello individuato, a circa 1000 km di distanza, presso il sito di Čappe nella regione del Sidamo in Etiopia. Ciò farebbe supporre, continua Gurthez, l'esistenza di uno stile pan-regionale sebbene il sito di Čappe presenti delle tecniche di rappresentazione diverse come il disegno inciso (Joussaume, 1995; Cfr. Manzo, 2000).



Fig. 1 © joepyrek / flickr.com



Fig. 2 © joepyrek / flickr.com



Fig. 3 © najeeb / flickr.com



Fig. 4 Fonte: Gurthez et al, 2003

La dimensione rituale, invece, è immediatamente evincibile dalle particolari decorazioni che abbelliscono il corpo dei bovini; questi ultimi, non a caso, costituiscono le figure più ricorrenti in tutte le serie di pannelli. Il significato associato alla decorazione dei corpi degli animali è probabilmente legato alla divinizzazione degli animali stessi, presumibilmente in ragione del fatto che questi

ultimi avevano un ruolo centrale nell'alimentazione di quei popoli. In altri pannelli è evidente come il ruolo delle figure umane sia di adorazione al cospetto degli animali raffigurati. Queste pitture rupestri, quindi, possono essere definite come “attuative” rispetto alle relazioni che raffigurano. Il rapporto, dunque, tra l'individuo e l'animale più rappresentativo, determina l'inscena del rito stesso. Tale aspetto che, riprendendo Durkheim (1912/2005), è una vera e propria manifestazione del sacro, ha un indubbio valore coesivo, ed è un'ulteriore manifestazione del fatto che sia la dimensione rituale che quella artistica vanno desunte ed interpretate entro cornici delimitate all'interno delle quali si realizza una concretizzazione della cerimonialità in stretta relazione all'utile (Rappaport, 1999).

5. *Wall Writers* e *Cave Painter*: finalità creative a confronto

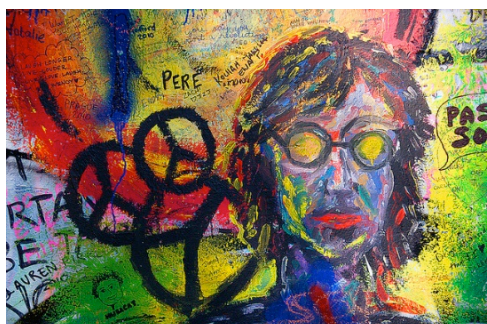
Sebbene il resoconto presentato sia, certamente, debitore nei confronti di una letteratura decisamente ampia, i riferimenti e le osservazioni presentate sono sufficienti a far emergere come i processi attraverso i quali saperi, valori e competenze vengono codificati, articolati e trasmessi, sono individuabili a partire dal sistema di relazioni che coinvolge gli individui. Accostare la produzione di pitture parietali di età Paleolitica e Neolitica potrebbe sembrare, in prima analisi, azzardato ma sono notevoli le contiguità che accomunano queste manifestazioni artistiche, soprattutto di natura rituale. Naturalmente non è mia intenzione proporre, almeno in questa sede, un resoconto dettagliato delle dinamiche artistiche, sociali, procedurali, tecniche e dei numerosi risvolti interpretativi desumibili a partire da tali livelli d'analisi relativamente ai *Wall Writers* (o meglio, “Graffitari”). I *Wall Writers* concretizzano una forma particolare di *Street Art*, spesso associata alla pittura murale, utilizzando, spesso, come “tela” l'arredo urbano che, “come le altre arti dell'Hip Hop, vive in una condizione di equilibrio e costante tensione” (Serra, 2007:82). Uno degli aspetti più interessanti che caratterizzano questa forma artistica è che i suoi “autori” costituiscono delle vere e proprie comunità “di pratica” all'interno delle quali si affinano gli stili e si migliorano le tecniche generando veri e propri sistemi di apprendistato (Crane, 2005). Il sistema subculturale¹⁴¹ dei *Wall Writers* integra, insieme ad una forte identificazione nel gruppo di appartenenza, una correlata “competizione stilistica” che si concretizza con la realizzazione di opere la cui valutazione non riguarda, in modo esclusivo, la capacità stilistica ma anche, e soprattutto, la difficoltà di realizzazione legata, molto spesso, alla collocazione

¹⁴¹ Come è noto, il termine non ha una connotazione gerarchica. Si riferisce, piuttosto, ad un gruppo sociale delimitato che presenta caratterizzazioni (valori, preferenze, abilità, conoscenze) tali da diversificarlo rispetto ad una cultura dominante.

urbana del “supporto” artistico (Serra, 2007: 80). Come sottolinea Lachmann (1988: 242-243)

Comparisons of style Graffiti were made possible by graffiti's mobility on subway cars. Writers' corners allowed muralists to associate with their peers, who constituted an audience with the experience and discrimination for bestowing fame for style. However, that collegial audience could not provide access to a wider audience nor generate material rewards for artwork on public spaces.

Così come detto per le pitture rupestri di Laas Gaal, la valenza collettiva delle rappresentazioni artistiche attuali legate al Graffitismo, evidenzia un polimorfismo, non solo percettivo ma anche funzionale, come si vedrà nelle conclusioni, profondamente legato al contesto sociale. Uno degli esempi più affascinanti che meglio descrivono il concetto appena espresso è il John Lennon Wall (di cui sotto riporto un particolare), un muro che, successivamente all'assassinio di John Lennon (8 dicembre 1980), è diventato commemorazione, ricordo, denuncia, ispirazione attraverso il ruolo attivo di *Wall Writer* che, ancora oggi, continuano ad utilizzarlo.



© Ian Britton / flickr.com

Conclusioni

A partire da un agile excursus circa le evoluzioni tecnologiche e, insieme, rituali dell'arte parietale (in senso esteso, come si è visto), è emerso come, l'interazione tra individuo ed ambiente abbia prodotto delle combinazioni irripetibili sostanzializzate negli oggetti di uso quotidiano, nelle combinazioni simboliche che scandiscono gli sterminati repertori dell'agire sociale, nell'anticipazione di linee di tendenza. I primi artisti del Paleolitico e del Neolitico, al pari dei *Wall Writers*, hanno fissato (e fissano tutto'ora) un nuovo concetto di spazialità dove il mondo fisico tende a sfumare nella sperimentazione creativa e nel messaggio che questa realizza. Inoltre, non solo la

rappresentazione prende le mosse dal rito, ma la preparazione, la progettazione, e la realizzazione della performances diventano, esse stesse, cerimonia.

Di fatto, le rappresentazioni prodotte dalla *Rock Art* e dalla *Street Art* sono potenti riflessi analogici di un processo di trasfigurazione del percepito dove lo spazio (muri e pareti) diventano moneta di scambio nella virtuale negoziazione di valori, di differenze e diffidenze e dove il limite prodotto dalla relazione diadica spazio-tempo viene cooptato per ridefinirne modalità e confini comunicativi.

Bibliografia

- Binford, L.R. & Binford, S.R. (1966) *A preliminary analysis of functional variability in the Mousterian of Levallois facies*, «American Anthropologist», 68, pp. 238-95;
- Clark, A. (2004) *Towards a science of the bio-technological mind*, in Gorayska, B. & Mey, J.L. (Eds), *Cognition and Technology. Co-existence, convergence and co-evolution*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2004;
- Crane, D. (2005) *Cultura elevata "versus" cultura popolare (rivisitate). Una riconcettualizzazione delle culture registrate*, in Mora, E. (Eds), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita e Pensiero, Milano, 2005;
- Diamond, J. (1991) *The Rise and Fall of the Third Chimpanzee*, Radius Random Century Group, London, trad.it. *Il terzo scimpanzè. Ascesa e caduta del primate Homo sapiens*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994;
- Dickie, G.(1971) *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, New York;
- Dorfles, G. (1996) *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano;
- Durkheim, E. (1912/2005) *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma;
- Fabietti, U. (2004) *Elementi di antropologia culturale*, Mondadori Università, Milano;
- Gorayska, B. & Mey, J.L. (2004) *Introduction: Pragmatics of Technology*, in Gorayska, B. & Mey, J.L. (Eds), *Cognition and Technology. Co-existence, convergence and co-evolution*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia;
- Gutherz, X., Cros, J.P. & Lesur J. (2003) The discovery of new rock paintings in nthe horn of Africa: the rockshelters of Las Geels, Republic of Somaliland, «Journal of African Archaeology», 1:2, pp. 227-236;
- Harris, J.W.K. (1986) *Découverte de matériel archéologique oldowayan dans le rift de l'Afar*, «L'Anthropologie», 90, 3, pp. 339-357;
- Ingold, T. (2004) *Ecologia della cultura*, Meltemi Editore, Roma;
- Johanson, D.C. & Edgar, B. (1996) *From Lucy to language*, Witwatersrand University Press, Johannesburg;
- Jones, P.R. (1994) *Results of experimental work in relation to the stone industries of Olduvai Gorge* in Leakey, M.D. (Eds) *Olduvai Gorge—excavations in Beds III, IV and the Masek Beds (1968–71)* Vol. 5, Cambridge University Press, 1994;
- Joussaume, R. (1995) *Tiya, l'Éthiopie des Mégalithes, du Biface a l'Art Rupestre dans laCorne d'Afrique*, «Bulletin de la Société préhistorique française», 93:3, pp. 266-267;

- Kimura, Y. (2002) *Examining time trends in the Oldowan technology at Beds I and II, Olduvai Gorge*, «Journal of Human Evolution» 43, pp. 291-321;
- Knight, C., Power, C. & Watts, I. (1995) *The human symbolic revolution: a Darwinian account*, «Cambridge Archeological Journal», 5:1, pp. 75-114;
- Lachmann, R. (1988) *Graffiti as Career and Ideology*, «The American Journal of Sociology», 94:2, pp. 229-250;
- Leakey, L.S.B., Tobias, P., Napier, J.R., (1964) *A new species of the genus Homo*, «Nature», 202, pp. 5-7;
- Leakey, M.D. (1971) *Olduvai Gorge, Vol. III*, Cambridge University Press, London;
- Manzo, A. (2000) *Ulteriori evidenze di contatti tra Arabia ed Etiopia in epoca protostorica. Considerazioni su un sito gibutino di recente pubblicazione*, Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi, 98 (58/3-4), pp. 519-527;
- Pennisi, A. & Falzone, A. (2010) *Il prezzo del linguaggio. Evoluzione ed estinzione nelle scienze cognitive*, il Mulino, Bologna;
- Potts, R. (1996a) *Humanity's Descent: The consequences of Ecological Instability*, W. Morrow, New York;
- Rappaport, R. (1999) *Ritual and religion in the making of humanity*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Richerson, P.J. & Boyd, R. (2005) *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, University Chicago Press, Chicago, trad. it. *Non di soli geni. Come la cultura ha trasformato l'evoluzione umana*, Codice Edizioni, Torino, 2005;
- Serra, C. (2007) *Murales e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Giuffrè Editore, Milano;
- Shea, J., Davis, Z. & Brown, K.S. (2001) *Experimental tests of Middle Palaeolithic spear points using a calibrated crossbow*, «Journal of Archaeological Science» 28, pp. 807-816;
- Tomasello, M. (1999) *The Cultural Origins of Human Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, trad.it. *Le origini culturali della cognizione umana*, il Mulino, Bologna, 2005;
- Wenger, E. (1998) *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge;
- White, R. (2003) *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*, Harry Abrams, New York;