



DANZARE ATTORNO ALLA STATUA: RITUALI, SCHEMATA E SUONI NELLE EPIFANIE DIVINE. UN APPROCCIO ARCHEOLOGICO ALLA PERFORMANCE*

Angela Bellia

ABSTRACT. Representations of dance performances around statues are spread across a broad geographical space and a wide chronological spectrum in the ancient world. Yet it is only recently that these groups of dancers have been incorporated into the body of sources and documentation for the study of ancient dance within an archaeological approach to dance performances. This research field adopts an anthropological-religious approach, allowing us to explore the relationship between dance performances and cults and rituals. Furthermore, the study of archaeological evidence concerning dance as well as the context of its discovery sheds light on the function of dance performances in ancient societies in order to reconstruct the role of dance in the past.

Taking into account this approach, this paper aims to investigate the representations of dancer groups around statues depicted and/or carved on various media. Moreover, the relationship between dance performances related to the deities of fertility, birth, and marriage will be investigated.

PAROLE CHIAVE: Dance Performances; Archaeological Approach to Dance; Epiphany; Demeter; Nymphs; Ritual Dance.

1. DANZA E ARCHEOLOGIA: UN CON- NUBIO POSSIBILE?

Nel corso degli ultimi anni, la crescente attenzione per la dimensione performativa della danza (e della musica) nel mondo antico ha rivelato la necessità di prendere in considerazione anche la documentazio-

ne archeologica per esplorare quale apporto possano fornire le testimonianze materiali allo studio delle attività coreutiche e musicali e alla loro relazione con i rituali e i culti. Se, come suggerito dallo storico delle religioni Walter Burkert (2003: 223), il reiterato movimento ritmico collettivo

* Project: *Choreutic Heterotopias: Dance and Performance in the Visual and Literary Culture of the Mediterranean from Late Antiquity to the Middle Ages* (HECO) (HAR2017-85625-P 2018-2020)

organizzato è la forma pura cristallizzata del rito in assoluto, uno dei primi aspetti da considerare per lo studio della danza come strumento e soggetto dell'indagine archeologica è che si tratta di un'attività svolta nelle comunità e riflette l'interazione sociale. Concentrando il nostro sguardo soltanto all'Occidente, le scene di danza attestate negli avori incisi del Paleolitico Superiore nella Germania meridionale (Garfinkel 2014: 6); le terrecotte prodotte già a partire dall'Età del Bronzo e per tutta l'Età del Ferro (Liveri 2008: 1-10; Soar 2010: 145-146); la ceramica (Mancini 2004-2005: 153-194; Carruesco 2014: 9-20) e la coroplastica greca e magnogreca (Bellia 2009; Bellia 2014: 21-28); e sino alle pitture etrusche (Gouy 2017) e ai rilievi romani (Fless e Moede 2007: 249-262), evidenziano il ruolo centrale della danza nelle azioni che includevano la corporeità in culture e popoli diffusi in un ampio spettro geografico e temporale del mondo antico.

Per lo studio dalla prospettiva archeologica, è necessario che la danza sia presa in considerazione come una delle più importanti attività umane del passato da indagare attraverso le tracce materiali, ovviamente senza escludere altre tipologie di fonti. Tuttavia, coniugare i campi dell'archeologia e della danza non è una questione semplice, e ci si può giustamente chiedere se la danza possa essere investigata con gli strumenti della metodologia archeologica, dal momento che è un'attività umana che solleva ancora numerose questioni – a partire dalla sua stessa definizione –, a cui hanno variamente tentato di rispondere studiosi di diversa estrazione (Bonanzinga 1999: 339-340). È forse questo uno dei motivi del ritardo con cui ci si è affacciati all'*Archaeological Approach to Dance Performances*, ambito di ricerca che ha ricevuto un forte impulso, soprattutto dopo la pubblicazione del lavoro curato da Kathryn Soar e Christina Aamodt (2014).

Nonostante questo studio abbia offerto un ampio ventaglio di possibilità e di percorsi di ricerca, non si può non riconoscere che lo studio della danza dalla prospettiva archeologica si rivela una vera e propria sfida, per almeno due ragioni.

La prima riguarda la constatazione che le attività coreutiche non hanno lasciato evidenze visibili del movimento: le possibilità di trovare impronte di una danza in circolo, o di un gruppo di scheletri improvvisamente intrappolato e sepolto durante una danza, sono ovviamente nulle. La seconda ragione concerne uno degli aspetti che hanno contraddistinto gli studi della danza nel mondo antico che, se da un lato sono stati caratterizzati da una valutazione negativa sul suo ruolo nella civiltà occidentale – forse, come osservato da Yosef Garfinkel (2014: 5-6), influenzato dal giudizio del pensiero cristiano sulla danza (Tronca 2018), dall'altro hanno prodotto ripercussioni e, talora, disinteresse sia in ambito archeologico sia, in parte, in quello antropologico-religioso. Questa combinazione di elementi da una parte e la frammentarietà di testimonianze dall'altra, hanno relegato gli studi sulla danza nel mondo antico ad una quasi esclusiva considerazione delle testimonianze scritte (Gianvittorio 2017; Schlapbach 2018).

Vale, dunque, la pena di tentare un nuovo approccio al fine di comprendere come, attraverso la documentazione materiale, si possa ampliare lo sguardo sia verso la funzione sociale e culturale delle azioni legate alla dimensione complessiva della danza sia verso la relazione che intercorre tra la formalizzazione del gesto e il significato dell'azione coreutica nel mondo antico, tenendo conto del contesto performativo. Considerato che, come evidenziato da Helen Slaney (2017: 159-175), l'indagine archeologica pone al centro dell'interesse anche il corpo umano, è possibile iniziare ad esplorare il modo in cui gli individui agivano attraverso il movimento del corpo o lo usavano come *medium* per esperire il mondo che li circondava e per comunicare con gli altri membri della comunità. Così, se l'archeologia è lo studio delle tracce materiali delle attività umane nel passato, la danza è parte del campo di applicazione dell'esperienza umana che in quelle tracce ha lasciato la sua impronta. Pertanto, l'indagine sulla danza dalla prospettiva archeologica è essenziale per studiare il passato così come lo è ogni altra forma di comportamento come cacciare, procurarsi

il cibo, seppellire i morti o il fare musica e usare il suono allo scopo di sentirsi parte di un gruppo di individui e di riaffermare la propria identità come membro di una comunità. È, dunque, questo il salto di qualità da operare nell'ambito degli studi di archeologia della danza: abbracciando una impostazione antropologica e tenendo conto delle esperienze religiose delle varie comunità, possono essere esplorati diversi aspetti della sua dimensione performativa attraverso gli strumenti della metodologia archeologica e l'uso delle informazioni che hanno lasciato traccia nell'evidenza materiale.

Da queste premesse si evince che l'archeologia della danza presenta due differenti – ma allo stesso tempo – complementari filoni di indagine – che possono definirsi 'prospettiva coreografica' e 'prospettiva sociale' (Soar e Aamodt 2014: 1-4). Il primo filone considera la danza come un veicolo comunicativo, consistente di aspetti visuali, cinestetici, ed estetici del movimento umano; il secondo approccio si situa su un livello paradigmatico, comprendente il sistema ideologico, socio-politico, culturale e religioso di una data comunità. Se studiare la danza nella 'prospettiva coreografica' attraverso il metodo archeologico riguarda, per esempio, distinguere una data forma di azione in movimento dalla danza vera e propria in una scena dipinta o scolpita, la 'prospettiva sociale' è invece indirizzata verso la ricerca del significato culturale e rituale della danza nel mondo antico e della sua relazione con gli spazi e i luoghi in cui era eseguita (Angliker 2020; Perrot 2020). Questo secondo filone adotta anche i metodi della ricerca antropologico-religiosa che prende in considerazione la danza anche come atto fisico in grado di agire sugli individui e di influire sulla memoria collettiva di una data comunità attraverso la manifestazione visiva di relazioni sociali che ne rivelano la struttura (Chaniotis 2006). In questo senso, la memoria è all'interno del corpo stesso e racchiude le credenze religiose e i valori che model-

lano la *performance* con comportamenti che sono spesso culturalmente specifici delle diverse società antiche, oltre ad essere strettamente legati alla sfera rituale, mettendo in gioco il corpo, lo spazio e la sensorialità (Bellia 2020).

Nel suo fondamentale volume *Ritual. Perspectives and Dimensions*, Catherine Bell (1997) ha evidenziato come le attività performative in ambito rituale comunicano a più livelli sensoriali che comprendono sia stimoli tattili, uditivi e olfattivi, e del gusto, sia la vista con le immagini e lo spettacolo di ciò che accade nel corso delle celebrazioni, compreso il movimento coreografico in precisi spazi, ed aggiunge che «the ritual-like nature of performative activities appears to lie in the multifaceted sensory experience, in the framing that created a sense of condensed totality, and the ability to shape people's experience and cognitive ordering of the world» (Bell 1997: 161).

Inoltre, vale la pena di sottolineare che, come ha evidenziato Licia Buttà (2014: 7-8), essendo un aspetto fondamentale del comportamento sociale e culturale, la danza svolgeva una funzione indispensabile nelle manifestazioni che, secondo codici gestuali variabili, coinvolgevano gruppi di individui in attività coreutiche capaci di rivelare non soltanto il loro legame con l'ambito religioso, ma anche con la visione dell'ordinamento sociale e del sistema di valori ad esso connesso (Buttitta 2019: 54): attraverso l'esecuzione reiterata e coordinata di sequenze di movimenti nell'ambito di un preciso contesto rituale, la danza, come movimento del corpo in forma simbolica, incorporava la comunicazione di credenze e di comportamenti, divenendo mezzo di conoscenza delle norme sociali accettate e condivise dalla comunità. Secondo Gaudenzio Ragazzi, la danza rendeva possibile la 'sensazione' di 'accordo' e di appartenenza che si creava tra tutti i danzatori, oltre che di una coesione sociale difficilmente riscontrabile in altri eventi sociali (Ragazzi 2012: 229)¹. Il momento privilegiato e il vero fattore d'identità collettiva in cui gli individui si

¹ Ringrazio il Prof. Alessandro Arcangeli per la segnalazione del lavoro di questo studioso.

riconoscevano e si rendevano visibili all'esterno era la festa nel corso della quale, attraverso il rito, una sequenza di azioni schematizzate veicolavano un messaggio, rivelando aspettative e confermando ruoli (Burkert 2006: 23; Parisi 2020: 97).

Così, se a prima vista l'associazione di archeologia e danza sembrava prospettarsi come qualcosa di inconciliabile, ad una osservazione più attenta rivela di poter includere diversi elementi chiave ricorrenti nell'archeologia contemporanea – come i concetti di “embodiment” e di multisensorialità (Betts 2017) – i quali permettono una più ampia considerazione delle azioni e delle *performances* che gli esseri umani compivano in spazi e strutture architettoniche – con ampi riflessi nelle immagini e negli oggetti –, campi privilegiati dell'indagine archeologica (Garfinkel 2003: 3-26). Senza tralasciare che, come ha osservato Mario Torelli (2013), le immagini, ricche di colori e di dettagli narrativi, raffigurate su *pinakes*, su tavole esposte negli ambulacri dei templi o scolpite sulle metope, «erano motivo di ispirazione per la composizione di liriche corali o il naturale accompagnamento dei canti e delle danze al centro delle grandi feste cittadine e contribuivano al senso di appartenenza e all'esaltazione dei momenti celebrativi più significativi delle comunità» (Torelli 2013: 47).

Inoltre, se consideriamo per esempio le scene coreutiche dipinte su pietra, ceramica, o su ogni altro materiale, l'analisi del contesto di rinvenimento, quando possibile, permette di esaminarli non come oggetti *a-sé-stanti* ma come testimonianze delle dinamiche culturali e della funzione delle attività performative nella società che li aveva prodotti. A questo si aggiunge che, nello studio della dimensione performativa della danza, si dovrà necessariamente tenere conto della trasmissione ad un'*audience* di messaggi sociali e culturali, oltre che lo *status* di danzatrici e danzatori – talora, anche musicisti e cantori essi stessi –, in relazione con l'*audience* e con il comportamento dell'*audience* nel corso delle occasioni rituali e festive (Kaeppler 2000). Pertanto, in ambito archeologico e antropologico le *performances* coreutiche e musicali possono essere indagate non sol-

tanto come attività umane eseguite in un contesto, ma anche come parte di un complesso di azioni che comportavano la partecipazione di un pubblico composto da spettatori o ascoltatori passivi e da membri attivi nelle *performances*. D'altra parte, va sottolineato che la danza nel mondo antico non è mai un'entità a sé stante e che esisteva la musica senza la danza, ma non ci sono riferimenti alla danza eseguita senza accompagnamento sonoro o musicale o senza il canto, specialmente nell'ambito sacro (Naerebout 2015b: 109-110).

Questo approccio alla danza, rispondente anche al metodo di indagine accolto dall'*Archaeomusicology and Dance Interest Group dell'Archaeological Institute of America*, considera i reperti archeologici con scene di danza (e di musica) come un insieme di documenti da analizzare non soltanto per la loro rilevanza nella *performance*, ma anche per il significato simbolico che era loro attribuito. Secondo questa impostazione la documentazione materiale connessa alla danza è presa in considerazione per il suo legame con gli eventi sociali e individuali, con le cerimonie religiose e con gli atti rituali, divenendo una preziosa fonte di informazioni del sistema di valori simbolici connesso alle diverse comunità.

2. PERFORMANCES ATTORNO ALLE STATUE DI CULTO

Lo sviluppo di recenti ambiti di ricerca, soprattutto concentrati in ambito anglosassone e statunitense, come l'*Archaeology of Religion* (Raja e Rüpke 2015); l'*Archaeology of Spaces* (Wescoat e Ousterhout 2012), l'*Archaeology of Performances* (Inomata e Cohen 2006) o la *Sensory Archaeology* (Day 2013; Hamilakis 2015), permettono una comprensione “arricchita” del comportamento nel passato in luoghi e contesti precisi con implicazioni sulla funzione del movimento ritmico organizzato nella sfera rituale e religiosa, comprendente anche il concetto di *dancescape* – da intendersi, secondo Frederick Naerebout (2017: 39-40), come spazio rituale nel quale si svolgeva la *performance* –, dove può essere percepita anche l'esperienza multisensoriale della dell'attività coreutica.

Non sfugge che questi ambiti di ricerca hanno concordato sulla funzione della danza non soltanto come uno dei migliori *medium* di comunicazione con gli dei, ma anche come offerta alle divinità nell'ambito di cerimonie che comprendevano vari atti di culto nel contesto degli spazi sacri: processioni, sacrifici, declamazione di formule, e riattualizzazioni drammatiche finalizzate ad indurre il senso di numinoso nei partecipanti e a condividere tra essi un'esperienza la cui solennità era conferita dalla cerimonia. Ed a questo proposito, pare interessante esplorare un aspetto poco indagato della danza – e della musica –, nel contesto rituale del mondo antico (Bellia 2019): si tratta delle *performances* attorno agli idoli di culto per celebrare la manifestazione della divinità nel corso di momenti festivi significativi per l'intera comunità.

Il tema dell'epifania è stato oggetto del volume di Verity Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (2011) che ha anche sollevato numerose questioni relative alle attività performative legate a questo evento (Platt 2011: 60-72). Tra queste, una in particolare riguardava le *performances* con danze attorno alle statue di culto eseguite durante le processioni e il trasporto dell'idolo o nello spazio sacro attorno all'altare dove, di solito, era collocata anche l'immagine culturale. Inoltre, la manifestazione divina era un momento di grande coinvolgimento ed eccitazione dei devoti nel corso di riti stagionali e festività calendariali che, talora, come evidenziato da Clemente Marconi (1996-1997: 15), assumeva la forma di riattualizzazione drammatica e richiamava alla comunità gli aspetti fondanti dei diversi culti.

Per avviare l'indagine, si trarrà spunto da una preziosa testimonianza di Timeo di Tauromenio, storico greco vissuto tra il IV e il III sec. a.C., riportata da Ateneo, sia per esplorare il contesto sacro della *performance* sia per verificare se si possano trovare esempi di raffigurazioni dell'azione coreutica legati all'epifania che aiutino a comprendere anche la funzione della danza nel corso delle celebrazioni.

Timeo, nel ricordare Democle, adulatore di Dionisio il Giovane – e il suo rifiuto di ballare attorno alle immagini delle divinità –, ricorda come in Sicilia ci fosse l'abitudine di offrire in ogni casa sacrifici alle Ninfe, trascorrendo tutta la notte in stato di ubriachezza presso le loro statue e ballando intorno alle dee (FGrHist 566 F 32 in Ateneo, *I Deipnosofisti*, VI, 250a):

Timeo, nel ventiduesimo libro delle Storie, a proposito di Democle, l'adulatore di Dionisio il Giovane, dice che in Sicilia c'era l'abitudine di offrire in ogni casa dei sacrifici alle Ninfe. Si passava la notte in stato di ubriachezza presso le loro statue, ballando intorno alle dee.

Da questa testimonianza emergono alcuni indizi che pongono diverse questioni. La prima è che nella Sicilia greca del IV sec. a.C. – e presumibilmente in altre aree della grecità –, persisteva la consuetudine di danzare attorno alle statue di culto delle Ninfe, termine che indica non soltanto gli esseri divini, che governano su fiori e sorgenti, come pure le spose, le giovani donne al primo incontro amoroso e le giovani donne in età da marito (Burkert 2003: 300), ma che è anche legato ai riti di transizione e al ruolo di danzatrici delle fanciulle durante i riti in onore di divinità che presiedevano le nozze, oltre che alle celebrazioni per festeggiarne l'epifania; la seconda è che la *performance* aveva luogo di casa in casa, probabilmente durante un'attività processionale comprendente il trasporto delle immagini di culto da un luogo sacro ad un altro; ed infine, che venivano offerti sacrifici alle divinità e che le Ninfe erano oggetto di festeggiamenti da parte dei cittadini che, ubriachi, vegliavano tutta la notte, intorno alle loro statue in una specie di sospensione rituale dell'ordine.

Limitandosi agli aspetti evidenziati, saranno presi in considerazione tre esempi di *performances* rituali attorno alle immagini di culto risalenti a diverse epoche allo scopo di analizzare quali siano gli espedienti figurativi utilizzati dagli artigiani per rappresentare la danza sia sottoforma di posizioni statiche sia di atteggiamenti del corpo punto d'arrivo del movimento: come Maria Luisa Catoni (2005: 134-135)

ha sottolineato, gli *schemata* risultano mezzi assai potenti e cruciali nel fissare visualmente le modalità con cui è rafforzato il potere della *performance* e della danza. Inoltre, va tenuto presente che per affrontare lo studio della rappresentazione dell'azione coreutica, è necessario sia fare i conti con la consapevolezza che la danza si svolge nel tempo e nello spazio sia con l'analisi delle immagini e delle rappresentazioni come forme visive all'interno di una dimensione esclusivamente spaziale che stimolano il senso cinestetico nell'osservatore – così come fa la danza (Scranton 1964: 16-23; Mancini 2004-2005: 5).

Considerato che, sin dalle epoche più remote, anche la più semplice forma musicale, vocale e strumentale, può aver favorito con il ritmo il movimento del corpo attorno ad un idolo divino, si analizzeranno alcune raffigurazioni di danzatori e danzatrici in circolo: si tratta di *performances* attorno ad una presunta divinità, presenti in diversi esempi nel Mediterraneo antico, dove le danze in circolo erano una componente essenziale delle occasioni festive (Liveri 2008: 20-23; Soar 2010: 137-153).

3. LA DANZA CIRCOLARE NEL MODELLO FITTILE DI MONTE GRANDE

Una delle prime raffigurazioni di danza in circolo attorno ad una entità divina è rappresentata nel cosiddetto «modellino fittile di tempietto-capanna»² (Fig. 1a-b), datato alla seconda metà del XVII sec. a.C.



(Castellana 1998: 74-77), ritrovato in uno dei siti della preistoria siciliana che spicca



per il rinvenimento di numerosissime offerte votive legate ad attività rituali (Cultraro 2005: 592-594). Si tratta del complesso di Monte Grande, a Palma di Montechiaro nell'agrigentino, dove è stato possibile individuare strutture funzionali all'attività cultuale risalenti all'antica età del Bronzo. Oltre alla presenza di figurine zoomorfe, di altri fittili e di ceramica da mensa, tra gli oggetti portati alla luce ve ne sono alcuni di grande interesse per la loro valenza simbolica e religiosa: tra questi, il «tempietto-capanna» è certamente l'*ex voto* più significativo rinvenuto nel santuario perché la sua struttura appare ricollegarsi all'attività cultuale di Monte Grande.

In un primo momento, nel modellino è stata riconosciuta la riproduzione della struttura sacra di un tempietto con quattro pali laterali (Castellana 1998: 197); in seguito, è stato proposto di considerarlo come la rappresentazione di una scena di epifania del tipo *en plein air* non inconciliabile con la prima interpretazione (La Rosa 1995, 284-286). Tenuto conto che i pali presentano al centro delle protuberanze che richiamano schematicamente brevi moncherini simili a braccia protese – come quelle delle danzatrici o dei danzatori studiati da Marina Albertocchi (2014: 237-238; 2015: 15-17) –, è stata ormai accettata l'ipotesi di riconoscere nel modellino la rappresentazione di una danza circolare

² Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo" di Agrigento, S.n.i.

di quattro figurine antropomorfe attorno all'idolo centrale nel contesto rituale di un luogo di culto (Castellana 2002: 65): si tratterebbe così di uno dei primissimi esempi di gruppi fittili di figure danzanti in circolo diffuse poi in età arcaica sia in Occidente che nella Grecia propria (Albertocchi 2014: 239). Manolis Mikrakis (2016: 60-61) ha osservato che simili modellini fittili presentano notevoli affinità con quelli dell'età del Bronzo rinvenuti anche a Cipro che presentano danze in circolo attorno ad una figura al centro: anche per questi esemplari, si tratterebbe della raffigurazione della 'manifestazione' di una divinità o di qualcuno che la impersonava nel corso di una riattualizzazione drammatica dell'evento. Come ha evidenziato lo studio condotto da Kathryn Soar (2010: 146-147) sulle forme di danza nella cultura minoica, le raffigurazioni di danza circolare femminile erano legate ad attività culturali, ed in particolare ai riti che celebravano l'epifania della divinità con 'danze di invocazione' (Lonsdale 1993: 116), come quella probabilmente raffigurata nel sigillo aureo da Knosso datato al XV sec. a.C.³ (Fig. 2), o all'offerta di primizie che si svol-



gevano all'aperto o in spazi sacri nel perimetro del palazzo (Aamodt 2014: 48-49).

La presenza di un modellino con danza circolare nel complesso di Monte Grande può rivelare aspetti del sistema cerimoniale in relazione al contesto archeologico che aiutano a comprendere la funzione rituale della danza nel Mediterraneo antico già dal secondo millennio a.C. Dato l'ambito sacro di rinvenimento, la danza circolare raffigurata nel modellino fittile può aver avuto una valenza religiosa in relazione alle attività femminili: il ritrovamento di oggetti per la tessitura come pesi da telaio e fuseruole fittili a Monte Grande pone

la lavorazione delle stoffe come una delle attività privilegiate che si svolgevano nel santuario (Castellana 2002: 62-63). Inoltre, sarebbero legati all'ambito femminile anche i corni e i falli fittili e le statuine in terracotta che hanno fatto ipotizzare come nel luogo potessero svolgersi rituali stagionali propiziatori per la fertilità e la procreazione (Cultraro 2005: 593). Non si può non considerare come queste occasioni, che potevano svolgersi in particolari momenti dell'anno significativi per l'intera comunità, potessero includere momenti dedicati ad esecuzioni di danza nello spazio sacro attorno ad una divinità o a una figura umana che ne mimava la manifestazione. Se si ammettesse la loro celebrazione, si spiegherebbe a Monte Grande anche il rinvenimento di numerose conchiglie usate come pendagli di collana (Castellana 2002: 62) che, con la loro indubbia qualità sonora, erano non solo adatti a scandire il ritmo e il movimento in occasioni collettive, ma anche ad accompagnare con il suono dell'azione percussiva la celebrazione della manifestazione divina.

4. DANZARE ATTORNO A DEMETRA

Un altro esempio di danza cerimoniale attorno alla divinità è quella raffigurata nella scena del lato A di una coppa attica a figure nere del VI sec. a.C. proveniente da Camiro nell'Egeo meridionale di cui purtroppo non si conosce l'esatto contesto di rinvenimento (Shapiro 2004: 331, n. 284; Tiverios 2008: 128-129)⁴ (Fig. 3). Al centro



della scena una figura maschile e cinque femminili danzanti che avanzano in fila verso un altare posto a destra, dove un personaggio, forse una sacerdotessa, tiene un paniere colmo di offerte, grano, frutta e, probabilmente, un porcellino o un fallo, e compie un sacrificio davanti a un altare

³ Museo Archeologico di Candia (Creta), LMI-II, 1600-1450, ca. 2.h.

⁴ British Museum di Londra, 1906.12.15.1.

acceso. La prima figura guida il gruppo danzante, con la testa rivolta verso gli altri personaggi e con la mano sinistra protesa verso l'altare; l'ultima danzatrice della fila volge la testa verso un ragazzo nudo che tiene con la mano destra elementi vegetali. Due danzatrici centrali, raffigurate in una identica posa, tengono la gamba sinistra flessa e sollevata quasi ad angolo retto secondo uno schema che potrebbe ricordare l'avanzare veloce, ma anche il movimento del piede che batte contro il suolo per accompagnare la danza.

Le danzatrici sono state identificate come fanciulle mortali che partecipano ad una festa in onore di Demetra seduta sul di-phros, posta a sinistra, presente nella scena come immagine di culto "vivente" (Shapiro 1989: 24-27; Marconi 2011: 162). La divinità è rappresentata nell'atto di compiere gesti, probabilmente adatti a manifestare la partecipazione a ciò che si sta svolgendo di fronte a lei. Secondo Bernard Ashmole (1946: 9), la raffigurazione nel suo complesso potrebbe riferirsi al terzo giorno delle Tesmoforie, la festa più diffusa nel mondo greco e forma principale del culto di Demetra, e alla danza rituale eseguita nel corso della celebrazione festiva davanti alla sua statua (Burkert 2003: 444-450).

Se pur con le varianti locali (Sfameni Gasparro 1986: 224; De Miro 2008: 91-92), le festività tesmoforiche si svolgevano durante l'arco di tre giorni: il primo, anodos, dedicato alla processione e al percorso in salita delle donne che portavano con loro i porcellini per il sacrificio; il secondo, *nesteia*, il giorno del digiuno, il momento più drammatico con il quale veniva manifestato il dolore in sintonia con l'angoscia della dea per la perdita della figlia e il suo lutto che terminava il terzo giorno, i *kalligeneia*. In questa occasione veniva invocata Kalligenia la dea della bella nascita, divinità che sembra esistere solo nel rituale, con sacrifici e un ricco banchetto. Si può ipotizzare che in linea con l'atmosfera vivace del terzo giorno, venisse celebrata la fecondità umana e ctonia con la danza, probabilmente accompagnata dall'*aulos* (Athanasakis 1976: 90) e da strumenti a percussione, se si tiene conto dei frammenti di *aulos* in osso e dei *tympana* mi-

niaturizzati in bronzo rinvenuti in diversi luoghi di culto dedicati a Demetra (Bellia 2017). La celebrazione della festa e la danza raffigurata nel lato A del vaso di Camiro ben s'accordano con la scena di aratura del lato B (Fig. 4): come ha evidenziato Micha-



lis Tiverios (2008: 128-129), si tratterebbe della raffigurazione del rituale compiuto in occasione della preparazione alla semina e del primo solco tracciato sul campo per propiziare il raccolto e la fertilità della terra, ambiti privilegiati delle prerogative di Demetra.

Numerose sono le testimonianze scritte, iconografiche e archeologiche che documentano l'importanza della danza e della sfera sonora nell'ambito mitico e rituale della dea (Bellia 2015). Basti pensare alla *kidaris*, eseguita a Feneo in Arcadia (Ate-neo, *I sofisti a banchetto*, XIV, 631d; Pausania, VIII 15, 1-3); la danza era associata ad un rito che, come ha osservato Alan Shapiro (2004: 331), consisteva in una celebrazione in cui il sacerdote, indossando la maschera di Demetra, guidava la danza e «batteva con una verga gli Inferi» cioè colpiva con verghe gli esseri sotterranei battendo il suolo (Sfameni Gasparro 1986: 311-312; Burkert 2003: 227). Si trattava probabilmente di un'azione percussiva considerata «evocativa delle entità inferi», tesa a stimolare la fecondità dei campi e il risveglio ctonio attraverso la sonorità (Bérard 1974: 79-80). Nella sfera sacra connessa alle divinità e alle vicende mitiche di morte e di rinascita, l'azione percussiva, che, nel corso delle cerimonie, era forse preceduta dal silenzio e ad esso si alternava, non soltanto contribuiva a connotare con il suono lo spazio sacro della cerimonia, ma scandiva anche la transizione rituale con il ritmo, annunciando la manifestazione delle divinità (Sfameni Gasparro 2004: 159-160), di solito coincidente con l'inizio della bella stagione o con quella

della semina (Brellich 2015: 43-69). Vale la pena ricordare che il ritorno della divinità era anche accompagnato dal suono dei *krotala* e dalle manifestazioni di gioia dei devoti, oltre che da profumi interpretati dai partecipanti al rituale come presenza della divinità (Ateneo, *I Deipnosophisti*, IX, 394e-394a).

C'è da chiedersi se nel vaso di Camiro il vivace movimento attorno all'immagine di culto delle danzatrici, due delle quali raffigurate con la gamba sinistra sollevata e intente a battere il piede a terra, si possa riconoscere uno *schema*, ovvero una formula grafica, necessariamente convenzionale, da porre in relazione con l'azione di percuotere il suolo per invocare l'epifania di Demetra, e con lei la rinascita della natura. Si spiegherebbe la presenza di analoghe immagini rinvenute in luoghi di culto dedicati alla dea, se non proprio in santuari dove si svolgevano riti tesmoforici (Bellia 2015): tra gli esempi più significativi, sono da segnalare le figurine in terracotta di danzatrici e suonatrici⁵ (Fig. 5)



modellate, a partire dal V sec. a.C. e sino all'età ellenistica, con le gambe discostate e con un piede nell'atto di scandire il ritmo⁶ (Fig. 6). La diffusione e la popolarità di queste raffigurazioni è indizio di come questa posa nettamente caratterizzata e riconoscibile appartenesse ad un codice



visuale condiviso tra chi eseguiva la danza e chi la osservava, riportando alla memoria i momenti cerimoniali e le occasioni festive (Bellia 2016: 191-195).

5. DANZARE NELLA GROTTA: EPIFANIE SONORE DELLE NINFE

Un elemento ricorrente nelle raffigurazioni di danze attorno agli idoli divini riguarda il costante richiamo all'ambito culturale di divinità protettrici della fertilità. Ad esse, come già evidenziato, appartenevano anche le Ninfe alle quali era dedicato il santuario di Grotta Caruso, un importante luogo di culto a Locri *Epizefirii*, contraddistintosi come spazio sacro per la celebrazione di rituali di transizione e iniziazioni femminili (MacLachlan 2009: 204-211) arricchite da *performances* coreutiche e musicali (Bellia 2012: 92-120; Pizzi 2012; Bellia 2014). Il santuario locre-

⁵ Antiquarium di Eraclea Minoa, S.n.i.

⁶ Museo Archeologico della Badia di Licata (Agrigento), Inv. 2550.

se, che presenta forti analogie culturali e rituali con quello delle Ninfe e Pan in Attica (Amandry 1984; Schörner and Goette 2004; Sabetai 2019) e con quello S. Biagio alla Venella a Metaponto (Ammerman Miller 2016), era situato presso una sorgente le cui acque scaturivano da una grotta di età antichissima. All'interno dell'antro sacro sono state trovate oltre duecento gruppi di figure femminili in triade a forma di ermette fittili, databili dalla seconda metà del V sino al III sec. a.C. (Sabbione e Schenal 1996: 77-78; (Parisi 2017: 300-303): nelle figurine di terracotta sono state identificate le Ninfe tutelari della grotta (Arias 1941: 177-178; Torelli 1977: 182-183).

Attorno alle loro immagini a mezzo busto sono raffigurate danzatrici e suonatrici di strumenti musicali con un evidente richiamo alle *performances* nel luogo rupestre⁷ (Fig. 7): infatti, oltre alla presenza di



vassoi destinati a contenere l'offerta di cibo e di primizie, sotto alle ermette ricorre la raffigurazione di una figura femminile che suona l'aulos, probabilmente protagonista dell'evento sonoro ai piedi delle statue per annunciare la manifestazione delle Ninfe (Bérard 1974: 75-87; Calame 2001: 110) e per accompagnare il canto sacro in loro onore (Bellia 2012: 95-97; Laferrière 2019)⁸ (Fig. 8).

La raffigurazione delle tre teste femminili sembrerebbe riprodurre un gran



de agalma di culto, dalla singolare forma «a leggio» (Costabile 1991: 191-192), da inserire nella roccia dalle fanciulle come dedica alle Ninfe prima delle nozze. Questo momento festivo che, a giudicare dal rinvenimento nel santuario di statuette di personaggi grotteschi, talora in pose oscene, doveva comprendere anche mascherate e travestimenti, potrebbe aver compreso danze cerimoniali dal carattere orgiastico e trasgressivo eseguite dalla comunità di devoti attorno alle immagini divine sia per festeggiarne l'epifania sia per propiziare la fertilità: si spiegherebbe nelle raffigurazioni il vivace movimento delle danzatrici e dei danzatori così come delle suonatrici sotto le ermette contrapposto alla fissità e alla staticità delle Ninfe. Ne sono un esempio le suonatrici di *tympanon*⁹ (Fig. 9)



(Bellia 2012: 97) impegnate ad agitare lo strumento vorticosamente e ad accompagnare una concitata danza sotto le statue di culto all'interno di uno spazio sacro nella grotta adatto ad azioni performative a

7 Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, Inv. 125.

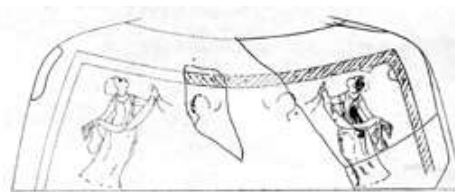
8 Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, S.n.i.

9 Museo Archeologico Nazionale di Locri Epizefiri (Reggio Calabria), Collezione Scaglione.



carattere spettacolare¹⁰ (Fig. 10). Le danzatrici sono raffigurate con il busto inclinato all'indietro e con abiti trasparenti e svolazzanti: tengono lo strumento in alto con la mano destra e un vaso cerimoniale con la sinistra.

Questa gestualità coreutica, che caratterizzerebbe la danza cerimoniale eseguita attorno alle statue rappresentate in forma parziale o abbreviata, come emergenti dal suolo, sembra potersi riconoscere anche nella danza rituale raffigurata attorno ai busti di terracotta del IV sec. a.C. rinvenuti in santuari dedicati a divinità legate alla sfera nuziale e ai riti di transizione femminili (Pautasso 2007; Portale 2012: 227-253)¹¹ (Fig. 11a-b). I busti appaiono ripro-



durre l'immagine di Core-Persefone, da considerarsi come *nymphe*, la fanciulla per antonomasia pronta al matrimonio e, dunque, alla procreazione, attorno alla quale si svolge una danza circolare di fanciulle che portano un braccio in alto e con l'altro un vaso rituale. Anche sui busti fittili, è raffigurato il *tympanon*¹² (Fig. 12a-b),



lo strumento che meglio di ogni altro risulta adatto alla produzione ritmica per accompagnare la danza, specialmente nel corso di riti di rinascita e fecondità legati anche alle fasi del calendario agrario e alla

10 Museo Archeologico Nazionale di Locri Epizefiri (Reggio Calabria), S.n.i.

11 Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa.

12 Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Aidone (Enna). Inv. EX62-1239.

periodica ri-fondazione dell'ordinamento naturale e sociale (Bellia 2021; Saura-Ziegelmeyer 2021).

Queste immagini non possono non richiamare la notizia di Timeo nella quale, come si è già evidenziato, le festività legate alle Ninfe comprendevano l'esecuzione della danza attorno alle loro statue nel corso di una cerimonia notturna di carattere orgiastico durante la quale i partecipanti, probabilmente, si lasciavano andare ad ogni sorta di eccessi, vegliando tutta la notte (Larson 2001: 215). Non può essere escluso che il rituale potesse svolgersi in concomitanza con la celebrazione del passaggio d'anno connesso al ritorno periodico delle divinità celebrate nel santuario locrese, oltre che con il rifarsi della vita umana e della natura a garanzia di continuità nel tempo della comunità.

6. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Da quanto è emerso, è evidente che la danza e la sonorità prodotta dal corpo e da strumenti arricchivano l'esperienza della rivelazione, rendendo manifesto come la divinità fosse tra i suoi fedeli. La principale funzione degli idoli o delle statue presenti su vasi e altri supporti era evocare la 'presenza' della divinità – una presenza talora esplicitata nelle immagini dalla sua statua "vivente" –, e di rafforzarne il rapporto con i fedeli, rendendola in qualche modo più vicina alla dimensione umana ed instaurando con essa una comunicazione immediata (Canetti 2017). Come espressione corporea del ritmo e del suono che assume connotati di una coreutica del divino (Ricci 2016: 28), la danza cerimoniale eseguita attorno all'immagine di culto offre una ulteriore chiave per comprendere questo nesso. Inoltre, nelle raffigurazioni il movimento circolare e, forse, anche i peculiari movimenti corporei attorno all'idolo divino – compresi e condivisi sia dagli spettatori e dai partecipanti al rituale sia dagli osservatori dell'immagine –, pongono la stretta connessione tra il divino e l'umano, nell'ambito di una religiosità fondata sulle qualità rigeneratrici della terra e sulla sua coltivazione – e per traslato della fecondità femminile –, funzionale ad allontanare la paura di perdere la fonte principale di

sostentamento con la conseguente estinzione (Burkert 2003: 151-152).

D'altra parte, lo studio del contesto archeologico ha rivelato come lo spazio rituale (Connelly 2011; Bellia 2020) che ospitava l'immagine culturale fosse il centro dell'adorazione e di azioni performative coreutiche e musicali attorno ad essa che potevano includere anche percorsi processionali e, talora, riattualizzazioni drammatiche. Per lo studio della danza nella prospettiva archeologica si rende, dunque, necessario tenere conto sia dei luoghi e delle occasioni della performance che, se da un lato, consentono di comprenderne la funzione nel corso dei rituali di transizione, nelle drammatizzazioni rituali e nelle feste stagionali, dall'altro rivelano le sue implicazioni sociali e culturali, sia degli eventi coreutici e sonori che non soltanto contribuiscono al dancescape, ma anche al soundscape dello spazio rituale (Naerebout 2015a; Naerebout 2015b; Naerebout 2017). Ed a questo proposito vale la pena evidenziare che se nello spazio-tempo festivo legato a cerimonie propiziatorie nei riti stagionali e di fertilità si trovavano riunite le condizioni che permettevano all'azione coreutica e alla sonorità, come forme non verbali di comunicazione, di esprimere sacralità, consentendo il manifestarsi sensibile e percepibile del divino (Naerebout 2006: 47-48; Mylonopoulos 2006: 74-76), va anche tenuto presente che nello spazio-tempo del rito festivo vi era occasione per la riaffermazione delle relazioni che presiedevano la vita della comunità anche attraverso la trasgressione della realtà quotidiana scandita nella sequenza passaggio-transizione e dall'acquisizione di un nuovo status individuale e collettivo (Bonanzinga 1999: 344).

Se lo studio della documentazione archeologica ha rivelato importanti aspetti della funzione della danza – e del suono e della musica – e la sua stretta relazione con le attività sacre e, forse, con forme di riattualizzazione drammatica eseguite in spazi significativi per l'intera comunità, si pone la necessità di approfondimenti per indagarli non soltanto come luoghi di culto, ma anche come spazi dove, anche grazie alla *performance* coreutica e musi-

cale e all'interazione tra suono e spazio, si manifestava e si esercitava il potere politico e religioso nel mondo antico (Holter, Muth e Schwesinger 2019: 44-46). Questo nesso che, come ha sottolineato Luigi Cannetti (2012: 51-55), è ben evidente anche nell'Europa cristiana, deve avvalersi di una metodologia attenta ai contesti e di un approccio sistematico e interdisciplinare che comprenda anche uno sguardo ampio verso gli aspetti multisensoriali del movimento corporeo e della sonorità nei rituali del mondo antico (Slaney 2017; Power 2019).

BIBLIOGRAFIA

- Aamodt C. 2014, *Dance in the Prehistoric Aegean*, in K. Soar, C. Aamodt (eds.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, (BAR International Series 2622), Oxford, Archaeopress: 47-57.
- Albertocchi M. 2014, *Musica e danza nell'Occidente greco: figurine fittili di danzatrici di epoca arcaica e classica*, in A. Bellia (a cura di), *Musica, culti e riti nell'Occidente Greco*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», I), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 237-248.
- Albertocchi M. 2015, *Shall We Dance? Terracotta Dancing Groups of the Archaic Period in the Aegean World*, in S. Huyscom-Haxhi e A. Muller (dir.), *Figurines grecques en contexte. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Lille, Universitaires du Septentrion: 13-24.
- Amandry, P. (1984), *Le culte des Nymphes et de Pan à l'Anthe corycien*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Supp. IX: 395-425.
- Ammerman Miller, R. (2016), *Tympanon and Syrinx: A Musical Metaphor with-in the System of Ritual Practice and Belief at Metaponto*, in A. Bellia, C. Marconi (eds.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», II), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 117-139.
- Angliker E. 2020, *Dance, Rituals and Spaces at the Sanctuary of Despotiko*, in A. Bellia (ed.), *Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», V), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 19-30.
- Arias, P. E. 1941, *La fonte sacra di Locri dedicata a Pan e alle Ninfe*, in «Le Arti», III, 5: 177-180.
- Ashmole B. 1946, *Kalligeneia and Hieros Arotos*, «Journal of Hellenic Studies», LXVI: 8-10.
- Athanassakis A. N. 1976, *Music and Ritual in Primitive Eleusis*, «Platon», XXVIII, 86-105.
- Bell C. 1997, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Oxford, University Press.
- Bellia A. 2009, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, (Biblioteca di «Sicilia Antiqua», III), Pisa-Roma, Fabrizio Serra.
- Bellia, A. 2012, *Il canto delle vergini locresi. La musica a Locri Epizefirii nelle fonti scritte e nella documentazione archeologica (secoli VI-III a.C.)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.
- Bellia A. 2014, *Uno sguardo sulla musica nei culti e nei riti della Magna Grecia e della Sicilia*, in A. Bellia (a cura di), *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», I), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2014: 13-46.
- Bellia A. 2015, *Mito, musica e rito: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra*, in R. Carboni, M. Giuman (a cura di), *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, Perugia, Morlacchi, 2015: 91-118.
- Bellia A. 2016, *An Archaeomusicological Approach to Representations of Musicians in Ancient Coroplastic Art*, in A. Bellia, C. Marconi (eds.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», II), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 191-207.
- Bellia A., *Su uno strumento musicale ri-trovato nel Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo. Il frammento di aulos dal santuario della Malophoros*, in «Sicilia Antiqua», XIV: 17-22.
- Bellia A. 2019, *Musical and Dance Performances around the Apollo's Statue: A Case from South Italy*, in «Phasis», XXI-XXII: 4-29.
- Bellia A. 2020, *Monumental Steps and Theatral Steps as Sacred Spaces for Musical and Dance Performances*, in A. Bellia (ed.), *Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», V), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 75-95.
- Bellia A. 2021, *Percussion Instruments in the Ancient World: Towards an Archaeology of Musical Performance*, in *Ancient Percussion Instruments*, in Saura-Ziegelmeier A. (ed.), *Percussion Instruments: Organology, Perceptions, Multi-functionality*: forthcoming.
- Bérard C. 1974, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, (Bibliotheca Helvetica Romana, XIII), Berna, Institut Suisse de Rome.
- Betts E. 2017, *The Multivalency of Sensory Ar-*

- tefacts in the City of Rome, in E. Betts (ed.), *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to the Roman Culture*, London and New York, Routledge: 23-38.
- Bonanzinga S. 1999, *Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», II.1-2: 77-105.
- Brellich A. 2015, *Introduzione allo studio dei calendari festivi* (prefazione e cura di I.E. Buttitta), Roma, Editori Riuniti University Press.
- Burkert W. 2003, *La religione Greca* (trad. it. di Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart-Berlin-Köln, 1977), Milano, Jaca Book.
- Burkert W. 2006, *Ritual between Ethology and Post-modern Aspects: Philological-Historical Notes*, in E. Stasinopoulou (ed.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, (Kernos, suppl. XVI), Liège, Presses universitaires: 23-35.
- Buttà L. 2014, *Danza y paradigma: una introducción*, in L. Buttà, E. Subías, J. Carruesco, F. Massip (eds.), *Danses Imaginades Danses Relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica: 7-8.
- Buttitta I. E. 2019, *Di corsa, per forza: Performances rituali per la domenica di Pasqua in Sicilia*, in «Mantichora», IX: 51-68.
- Calame, C. 2001, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, New York and Oxford, Rowman and Littlefield.
- Canetti L. 2012, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa Cristiana*, Roma, Carocci.
- Canetti L. 2017, *Immagine e sacrificio. Un'antropologia storica della scultura votiva tra Antichità e Medioevo*, in L. Canetti (a cura di), *Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, Firenze, Sismel – Edizioni Galluzzo: 365-401.
- Castellana, G. 1998, *Il santuario castellucciano di Monte Grande e l'approvvigionamento dello zolfo nel Mediterraneo dell'età del Bronzo*, Palermo, Regione Sicilia, Assessorato beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione.
- Castellana, G. 2002, *La Sicilia nel II millennio a.C.*, Caltanissetta, Sciascia.
- Catoni M. L. 2005, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Chaniotis A. 2006, *Rituals between Norms and Emotions: Rituals as Shared Experience and Memory*, in E. Stasinopoulou (ed.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, (Kernos, suppl. XVI), Liège, Presses universitaires: 183-207.
- Connelly J. B. (2011), *Ritual Movement through Greek Sacred Space*, in A. Chaniotis, *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean*, Stuttgart, Steiner: 313-346.
- Costabile, F. (ed.) (1991), *I Ninfei di Locri Epizefiri*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro).
- Cultraro M. 2005, *Dimore sacre e luoghi del tempo: appunti per uno studio della percezione dello spazio sacro nella Sicilia dell'antica età del Bronzo*, in P. Attema, A. Nijboer, A. Ziffero (eds.), *Papers in Italian Archaeology VI. Communities and Settlements from the Neolithic to the Early Medieval Period (Proceedings of the 6th Conference of Italian Archaeology held at the University of Groningen, Groningen Institute of archaeology, the Netherlands, April 15-17, 2003)*, (BAR International Series 1452.II), Oxford, Archaeopress: 592-594.
- Day J. 2013, *Introduction: Making Senses of the Past*, in J. Day (ed.) *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press: 1-31.
- De Miro E. 2008, *Thesmophoria di Sicilia*, in C.A. Di Stefano (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma: 47-92.
- Fless F., Moede K. 2007, *Music and Dance: Forms of Representation in Pictorial and Written Sources*, in J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Malden (MA), Blackwell: 249-262.
- Garfinkel, Y. 2003, *Dancing at the Dawn of Agriculture*, Austin, University of Texas Press.
- Garfinkel, Y. 2014, *Archaeology of Dance*, in K. Soar, K. Aamodt (eds.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, (BAR International Series 2622), Oxford, Archaeopress: 5-14.
- Gianvittorio L. 2017 (ed.), *Choreutika: Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, (Biblioteca di «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XIII), Pisa-Rome, Fabrizio Serra: 39-66.
- Gouy A. 2017, *La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.): Étude anthropo-iconologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine*, Tesi di Dottorato di ricerca in Histoire Textes et Documents e Storia antica e Archeologia, Storia dell'arte, École pratique des hautes études, Paris e Università Ca' Foscari di Venezia.
- Greco C. 2013, *The Cult of Demeter and Kore between Tradition and Innovation*, in C. L. Lyons (Editor), M. Bennett, C. Marconi (eds.), *Sicily. Art and Innovation between Greece and Rome*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum: 50-66.
- Hamilakis Y. 2015, *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*, New York, Cambridge University Press.
- Holter S., Muth E., Schwesinger S. 2019, *Sounding Out Public Space in Late Republican Rome*, in S. Butler, S. Nooter (eds.), *Sound and the Ancient Senses*, London and New York, Routledge: 44-60.

- Inomata, T., Coben L. S. 2006, *Overture: An Invitation to the Archaeology Theater*, in T. Inomata, L.S. Coben (eds.), *Archaeology of Performance*, Lanham (MD), AltaMira: 11-44.
- Kaeppler A. L. 2000, *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, «Dance Research Journal», XXXII.1: 116-124.
- La Rosa V. 1995, *A proposito di una recente pubblicazione di preistoria siciliana*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», XCI: 284-286.
- Laferrrière, C.M. 2019, *Sacred Sounds: The Cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave*, in «Classical Antiquity», XXXVIII.2: 185-216.
- Larson, J. 2001, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, New York, Oxford University Press.
- Liveri A. 2008, *Representations and Interpretations of Dance in the Aegean Bronze Age. Ritual Dances in Cycladic and Minoan Religions*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», CXXXIII: 1-38.
- Lonsdale S. H. 1993, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London, The Johns Hopkins University Press.
- MacLachlan B. 2009, *Women and Nymphs at the Grotta Caruso*, in G. Casadio, P. A. Johnson (eds.), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Austin, University of Texas Press: 209-216.
- Mancini L. 2004-2005, *La danza per "figure". Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica*, in «Quaderni Warburg Italia», II-III: 153-194.
- Marconi, C. 1996-1997, *L'arrivo di Apollo. Sul frontone orientale del quinto Tempio di Apollo a Delfi*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte», XIX-XX, s. III: 5-20.
- Marconi C. 2011, *The Birth of an Image. The Painting of a Statue of Herakles and Theories of Representation in Ancient Greek Culture*, «Res: Anthropology and Aesthetics», LIX-LX: 145-167.
- Mikrakis M. 2016, *Musical Performance and Society in Protostoric Cyprus: Coroplastic and other Visual Evidence*, in A. Bellia, C. Marconi (eds.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», II), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 57-71.
- Mylonopoulos J. 2006, *Greek Sanctuaries as Places of Communication through Rituals: An Archaeological Perspective*, in E. Stavrianopoulou (ed.), *Ritual Communication in the Graeco-Roman World*, (Kernos, suppl. XVI), Liège, Presses universitaires: 59-97.
- Naerebout F. G. 2006, *Moving Events Dance at Public Events in the Ancient Greek World Thinking through its Implication*, in E. Stavrianopoulou (ed.), *Ritual Communication in the Graeco-Roman World*, (Kernos, suppl. XVI), Liège, Presses universitaires: 31-58.
- Naerebout F. G. 2015a, s.v. «Dance in Cult, Greece and Rome», in *The Encyclopedia of Ancient History*: 1-3.
- Naerebout F. G. 2015b, *Dance*, in R. Raja, J. Rüpke (eds.), *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester, Blackwell: 108-119.
- Naerebout F. G. 2017, *Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance*, in L. Gianvittorio (ed.), *Choreutika: Performing and Theorising Dance in Ancient Greece* (Biblioteca di «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XIII), Pisa-Rome, Fabrizio Serra: 39-66.
- Parisi V. 2017, *I depositi votivi negli spazi del rito. Analisi dei contesti per un'archeologia della pratica culturale nel mondo siceliota e magnogreco*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- Parisi V. 2020, *Colonie in festa. Qualche riflessione sugli aspetti archeologici delle feste nelle città della Magna Grecia*, in «Thiasos. Rivista di Archeologia e Architettura antica», IX.1: 279-295.
- Pautasso, A. (2007), *Picturae in texili on Shoulder Busts in Hellenistic Sicily?*, in C. Gillis, M. L. B. Nosch (eds.), *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*, Oxford, Oxbow Books: 215-219.
- Pizzi, F. (2012), *L'acqua delle Ninfe. Il caso complesso di Locri*, in Calderone A. (a cura di), *Cultura e religione delle acque*, (Atti del Convegno Interdisciplinare «Qui fresca l'acqua mormora...») (S. Quasimodo, Sapph. fr. 2,5, Messina, 29-30 marzo 2011), Roma, «L'Erma» di Bretschneider: 221-234.
- Platt V. 2011, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, University Press.
- Portale E. C. 2012, *Busti fittili e Ninfe: sulla valenza e la polisemia delle rappresentazioni abbreviate in forma di busto nella coroplastica votiva siceliota*, in M. Albertocchi, A. Pautasso, U. Spigo (a cura di), *Philotechnia. Studi sulla coroplastica della Sicilia greca* («Monografie dell'Istituto per i Beni archeologici e Monumentali CNR-IBAM, V»), Siracusa, Grafica Saturnina: 227-253.
- Power T. 2019, *The Sound of the Sacred*, in S. Butler, S. Nooter(eds.), *Sound and the Ancient Senses*, London and New York, Routledge: 15-30.
- Ragazzi G. 2012, *Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV.3: 227-252.
- Ricci A. 2016, *Il secondo senso. Per un'antropologia dell'ascolto*, Milano, FrancoAngeli.
- Sabbione C., Schenal R. (1996), *Il santuario di Grotta Caruso*, in (eds.) E. Lattanzi et alii, *Santuari della Magna Grecia in Calabria*, Na-

- poli, *Electa*: 1996: 78.
- Sabetai V. 2019, *Pan, God of Wilderness*, in *Boeotian Landscapes: Fear, Laughter and Coming of Age Pan, divinità del mondo selvaggio nel paesaggio beotico: paura, risata rituale e riti di passaggio*, «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni», XIII: 1-19.
- Saura-Ziegelmeier A. 2021, *Percussion Instruments: Organology, Perceptions, Multi-functionality*: forthcoming.
- Schlapbach K. 2018, *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Graeco-Roman World*, Oxford, University Press.
- Schörner G., Goette H. R. 2004, *Die Pan-Grotte von Vari, Mainz am Rhein 2004*, in «Anuario della Scuola Archeologica di Atene», LXXXII, s. III.4, t. II, (2006): 497-510.
- Scranton R. L. 1964, *Aesthetic of Ancient Art*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Sfameni Gasparro G. 1986, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- Sfameni Gasparro G. 2004, *Demetra e Kore-Persefone a Eleusi: assenze divine e destini umani*, in P. Xella (a cura di), *Quando un dio muore. Morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, Verona, Essedue: 151-170.
- Shapiro H. A. 1989, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein, P. von Zabern.
- Shapiro H. A. 2004, s.v. «Demeter», in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, II.4b: 331.
- Slaney H. 2017, *Motion Sensors: Perceiving Movement in Roman Pantomime*, in E. Betts (ed.), *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to the Roman Culture*, London and New York, Routledge: 159-175.
- Soar K. 2010, *Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean*, in S. Leopold (ed.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, Wiesbaden, Harrassowitz: 137-156.
- Tiverios M. 2008, *Woman of Athens in the Worship of Demeter*, in N. Kaltsas, A. Shapiro (eds.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, New York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation: 124-161.
- Torelli M. 1979, *Considerazioni sugli aspetti religiosi e culturali*, in D. Musti (a cura di), *Le tavole di Locri*, (Atti del colloquio sugli aspetti politici, economici, culturali e linguistici dei testi dell'archivio locrese, Napoli, 26-27 aprile 1977), Napoli, Macchiaroli: 91-112.
- Torelli M. 2013, *Il tempio, la festa, il passato. Immagine e storia degli edifici templari greci*, Engramma, CX, 37-52.
- Tronca D. 2018, *Christiana choreia. Un'antropologia cristiana della gestualità coreutica nella Tarda Antichità*, Dottorato di ricerca in Studi sul patrimonio culturale, Università di Bologna.
- Wescoat B. D., Ousterhout R. G. 2012, *Architecture of the Sacred. Spaces, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, Cambridge, University Press.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare di cuore Licia Buttà, Luigi Canetti e Donatella Tronca per avermi coinvolta in questa iniziativa e alle attività di Iconodansa e del Laboratorio di storia culturale e religiosa “I lunedì degli Ariani” ed Eurithmia.