



## *Difficoltà interpretative dell'arte preistorica del sahara\**

Fabrizio Mori

Al pari di quanto è avvenuto per l'arte paleolitica europea anche le opere dell'arte rupestre sahariana, che nell'intero continente africano costituiscono un insieme di eccezionale rilievo, sono state e sono oggetto di numerosi tentativi di interpretazione.

Ed a questo punto occorre chiarire che cosa s'intenda, qui, per interpretazione nel campo delle arti figurative e, in particolare, dell'arte rupestre. Nessuna definizione precisa può esserne data poiché quella si manifesta, ed è, sin da quando gli occhi dell'osservatore si posano sull'opera d'arte e tentano di intenderne la forma affinché questa possa farsi idea e dare inizio al processo di elaborazioni mentali che la neurofisiologia, oggi, sembra individuare nel lavoro dei recettori e dei trasmettitori neuronali. Non è questa la sede per ampliare un discorso che tocca agli specialisti approfondire, verificare e divulgare, ma bastano pochi cenni per capire come, anche in un campo così gelosamente custodito come quello dell'estetica, sia necessario ricorrere alle più recenti sperimentazioni per dialogare intorno a processi mentali che di essa sono il presupposto. Alla domanda che si pongono i ricercatori: “la

---

\* Si tratta di un capitolo del libro di F.Mori, *The Great Civilisations of the Ancient Sahara*, © «L'ERMA» di Bretschneider, S.r.l., Roma, 1998.

mente è forse una proprietà emergente dalla complessa attività cerebrale?” giungono risposte che pongono su terreni nuovi concetti come “morale”, “ideale”, “spirituale”, “artistico” ed “extra-artistico” e, di necessità, “estetico” ed “extraestetico”. È una sommissa rivoluzione che non significa, nella mia opinione, la resa ad un modello che non ammetta, al suo interno stesso, modifiche portate dall’ambiente e da tutto ciò che in esso è in perpetuo movimento. L’ambiente è multiforme, con infinite componenti, sia in senso orizzontale che verticale: in primo luogo le variabili sociali, economiche, politiche, etiche, che assumono valori diversi e determinanti da società a società e, nell’ambito di una medesima cultura, mutevoli con il trascorrere del tempo; in secondo luogo l’ambiente fisico, che scava profondamente nei sensi dell’individuo lasciando tracce che rientrano con ogni diritto nell’*imprinting*.

È viceversa l’eliminazione di quei limiti angusti ed arbitrari che separavano, in breve, il sacro dal profano, le scienze dell’uomo da quelle naturali, la filosofia dalla scienza. E tutto ciò nonostante che, già da tempo, si siano sentite voci, tanto chiare quanto isolate, che asserivano come “nel distinguere la sfera estetica da quella extraestetica dunque è necessario tener sempre presente che non si tratta di due sfere nettamente divise e indipendenti l’una dall’altra” (MUKAROVSKY, 1973). È quindi il sentirsi parte di un tutto, che dovunque si insinua e che da tutto è pervaso; che segue un’inarrestabile evoluzione e che, al tempo stesso, è suddiviso in frammenti di culture diverse, solo apparentemente scollegate ma invisibilmente congiunte da quello che è il bagaglio comune della specie (LEWONTIN, 1991).

E se, in effetti, cominciano a intravedersi interessanti correlazioni fra attributi mentali e combinazioni di impulsi nervosi (FISCHBACH, 1992) allora è anche indispensabile porre su un terreno più vasto problemi come quelli che stiamo trattando: la interpretazione, appunto, delle opere d’arte. Né può passare inosservata la acuta riflessione di PAREYSON (1974) a questo proposito quando, in particolare, sembra offrire alla speculazione un anticipo di quello che diverrà la ricerca di laboratorio: “nell’operare umano non c’è recettività senza attività. Non c’è operare umano che non presupponga un’occasione, uno

spunto, uno stimolo, una proposta: ogni iniziativa è sempre avviata, suggerita, messa in moto: ...ché l'interpretazione questo è: mutua implicazione di recettività e attività.”

Ancor più incisivi sembrano altri autori quando affermano che “nessuno vuol negare, insomma, l'importanza di fattori educativi, ambientali, comportamentali, nello sviluppo di qualità estetiche - sia attive che passive - ma appare anche opportuno non negare la presenza di fattori geneticamente determinati e determinanti per lo sviluppo successivo di tali qualità e capacità che consentano di ammettere quindi una base biologica o bio-fisiologica alla stessa ricerca psicologica ed estetica” (DORFLES, 1986).

Ed allora anche l'interpretazione, quando non voglia estendersi nel campo delle opere rupestri più antiche, ai significati precisi e definitivi di “quella scena”, di “quei movimenti” o di “quella figura”, dovrà essere vista come strumento tanto inevitabile quanto soggettivo, strettamente legato alla cultura di colui che l'immagine osserva e definisce.

Interpretazione e interpretazione, quindi: l'una negata dalla decisiva perdita di una qualsiasi possibilità di decifrazione, l'altra concessa soltanto se accetta di andare oltre i parametri culturali di una società e di un dato periodo storico per aprire le porte al diverso ed al possibile, all'ignoto ed al dubbio.

Anche chi scrive, in opere precedenti, si è lasciato prendere la mano dalle usanze mai abbandonate di voler “leggere” il messaggio contenuto in una figura isolata o in un insieme di figure. Ma tale punto di vista, dopo tanti anni, si è modificato: credo sia necessaria maggior prudenza nell'affrontare certi problemi; e che, sotto certi aspetti, dovremo rassegnarci alla certezza di non rientrare mai più in possesso della decifrazione di queste antichissime forme di espressione. Dovremo riconoscere che ogni tentativo di interpretare le singole opere o di dare una spiegazione unica al complesso e variatissimo mondo dell'arte preistorica del Sahara o a parte di esso, è destinato a rimanere ciò che è: l'opinione personale, storicamente e culturalmente condizionata, di colui che lo propone. È noto il problema dibattuto, nell'Estetica contemporanea, proprio intorno alla interpretazione dell'opera d'arte, alla sua validità ed importanza (PAREYSON, 1960; Eco); ma sembra

anche chiaro che l'arte preistorica non possa sottostare a giudizi legati ad una visione culturale come quella di cui la nostra società è permeata. La fenomenologia dell'opera d'arte attuale è cosa ben diversa da quella che può essere pensata e teorizzata intorno alle più antiche manifestazioni di "grafismo". Esiste uno scollamento totale, una distanza quasi incolmabile che la storia dell'arte sembra non voler considerare: l'arte è questa, si pensa, ed i codici per decifrarla sono quelli offerti dal pensiero occidentale, costruito in pochi secoli ed in pochi secoli rinchiuso in una rete fittissima di categorie e teorie, che nascono senza tener conto di tutto il lento divenire che le ha precedute e preparate. Ed anche se quest'ultimo è di ardua lettura non si può fare a meno di notare quanto spessore, quanta intensità emozionale ed esistenziale si sia persa per strada. Basta vedere ed ascoltare tutto ciò che aleggia intorno all'arte rupestre di alcune popolazioni contemporanee perché si rimanga stupefatti dalla carica di "significati", a noi sconosciuti ed incomprensibili, che il segno porta nei settori più importanti, fondamentali nella vita stessa del gruppo. Per ciò che riguarda l'arte rupestre dei Boscimani, ad esempio, è possibile una parziale ricostruzione dei legami fra ripari, pitture, riti e miti; le difficoltà di interpretazione che emergono dai racconti delle popolazioni autoctone, dovute a cause diverse, sono riconosciute dagli stessi autori che ne raccolsero le testimonianze. Le più rilevanti sono le seguenti:



**1) il linguaggio:** la presenza di un interprete non è sempre sufficiente a rendere in modo chiaro il “senso” delle tradizioni orali; assai spesso queste riflettono una visione del mondo che, anche nei significati usati, non trova riscontro nel lessico e nei concetti della nostra cultura. È sconcertante l’ambiguità che emerge in alcuni resoconti di leggende dei Boscimani “San” della seconda metà del secolo scorso dai quali risulta che le versioni originali delle relazioni sono probabilmente passate attraverso tre o quattro lingue diverse: dal “San” al “Baputi”, al “Xhosa” ed all’inglese. Se ciò non bastasse le medesime pitture sono talvolta oggetto di interpretazioni diverse che, da parte degli antropologi, sono state spiegate appunto con fatti di linguaggio. Viene infatti sottolineato, per fare un solo esempio fra i tanti, come un’espressione del tipo: “l’animale sotto la superficie dell’acqua” in una lingua, diventi: “una creatura condotta nella savana mediante una pioggia felicemente indotta” in un altro idioma.

**2) le differenze culturali:** strettamente connesse al linguaggio, e sottolineate dal comportamento, queste sono le vere linee di demarcazione fra gruppi diversi. La stessa importanza data dai Boscimani alla tecnica della “trance”, assai spesso usata con modalità, intenzioni e risultati che forse non potremo mai capire appieno, si insinua abbondantemente nei significati delle pitture rupestri. Queste, infatti, mescolano l’evento reale con l’esperienza di “trance” in modo tale che la loro interpretazione non sarà *mai* univoca: la componente soggettiva avrà sempre un peso non indifferente e tutto ciò che potremo ottenere dalla loro lettura, sia pure aiutata dalle testimonianze dirette, sarà l’evidenza di una forte predominanza di ciò che chiameremmo “magico” o “religioso”. Ma anche in tal caso è difficile pensare che ciò che intendiamo con tali termini sia esattamente sovrapponibile all’impostazione e al disegno ideologico di quelle lontane popolazioni: le difficoltà che si incontrano, nella nostra stessa società, a delineare i contorni dei due concetti dovrebbero già essere fortemente indicative al riguardo.

Analoghe considerazioni potranno farsi a proposito dell’arte rupestre australiana, anch’essa realizzata fino ai nostri giorni: le possibilità interpretative sono del pari assai ridotte, dal

momento che i segni di ogni riparo possono essere interpretati soltanto dall'artista che li eseguì o dai membri del suo stesso gruppo. Molte delle pitture sono opere del popolo degli spiriti, mutevole nel tempo e nello spazio, eseguite in un imprevedibile "dream time", spesso ridipinte dagli "uomini", affinché il loro valore non svanisca con il decadere del pigmento. E talvolta è sufficiente avvicinarsi ai ripari, ascoltare del rispetto o dell'amore o del timore che li circondano per rendersi conto che le nostre concezioni non potranno mai avvicinarsi alle credenze di questi popoli che mantengono intatta la fede nella profonda sacralità del segno, del sito e della roccia stessa.

E allora che dire, a questo punto, delle opere che formano l'oggetto del presente studio, lontane millenni dai documenti che sono il prodotto di culture ancora in vita? L'arte rupestre sahariana ci apparirà ancor più misteriosa: le possibilità di decifrazione risulteranno ancora più vaghe e l'insieme dei possibili enigmi aumenterà a dismisura nel constatare che l'orizzonte delle conoscenze possibili va troppo al di là del nostro ristretto campo di conoscenze e percezioni. L'arte rupestre a livello etnografico, allorché si studiano le opere preistoriche, può aiutarci soltanto con una serie di indicazioni, tutte tese ad evitarci di cadere nella trappola di interpretazioni che sono il frutto di una cultura, quella occidentale, dalle caratteristiche cognitive altamente specializzate ed anguste. Certo, il fatto stesso che se ne parli, di questi condizionamenti, che se ne riconoscano i limiti, che si tenti di non superarli per mantenere un precario equilibrio fra bisogno di conoscenza e difficoltà obiettive, dovrebbe indurci ad un cauto ottimismo. È infatti quest'ultimo, ben controllato, a ricondurci a meditare sul quel policentrismo della "nascita dell'arte" che porta molti punti a favore della più avanzata teoria sull'evoluzione del sistema nervoso e del comportamento.

Con tutto ciò non penso che sia possibile, o lecito, evitare ogni tipo di lettura o di interpretazione: ipotesi e giudizi sono necessari ed inevitabili nel momento in cui si esamina un problema. Con il diritto all'errore che ognuno deve riconoscersi nel proprio campo di studi, dovremmo tuttavia compiere ogni sforzo per sfuggire verdetti globali, definitivi e troppo precisi.

Ma anche riconoscere, al medesimo tempo, il valore degli sforzi che sono stati fatti per spazzare il campo dalle teorie confuse e confusionarie, dalle affrettate sentenze; in tali casi, al contrario, va serbata profonda riconoscenza a coloro che hanno dedicato gran parte della loro vita a studiare queste misteriose tracce del passato. Grazie ai loro sforzi, infatti, alcuni resistenti ostacoli come la teoria intorno a “l’arte per l’arte” o del “totemismo” globale sono stati superati.

Altrettanto si potrebbe dire che il desiderio, da parte di alcuni, di codificare certi fenomeni e la loro genesi sotto termini come “animismo”, “manismo” e simili, aveva facilitato ed in parte giustificato il lavoro di una critica demolitrice ed ironica; anche in questi casi un’analisi più ampia e consapevole ha portato, per esempio, a correggere le opinioni relative alla uniformità delle reazioni dello spirito umano di fronte alle manifestazioni della natura, terrificanti o dolcissime. Si è rilevato, come notano ELIADE (1976) e Brelich, che il rapporto di causa ed effetto fra quelle e questa varia, molto spesso, col mutare delle dimensioni spazio-tempo. Si è preso a valutare tutto con criteri più giustamente storici, in base ad un principio informatore che dovrebbe, sempre, frenare il desiderio di accostamenti fra apparenti analogie separate da distanze di millenni e di continenti.

Oggi il cammino è più facile; le grandi sintesi si ritirano, le affascinanti ipotesi di “invasioni” e “derivazioni” segnate da frecce sono sempre più rare; l’Africa comincia ad essere vista nella sua giusta posizione di autonoma<sup>1</sup> produttrice di cultura ed il Sahara, che può essere considerato come uno sconfinato museo di arte e di culture, viene sempre più attentamente giudicato per ciò che è stato e che in queste pagine si tenta insistentemente di sottolineare: una regione che nel periodo di alcuni millenni, ed in condizioni ambientali molto più favorevoli delle attuali, fu luogo di insospettiti e trascinanti fermenti d’idee.

Le migliaia e migliaia di incisioni e pitture, sparse in questa

---

<sup>1</sup> Anche il concetto di “autonomia” deve essere evidentemente letto con le dovute riserve: non sembra accettabile, infatti, l’idea di una indipendenza assoluta in alcun caso, tanto in campo biologico quanto, a maggior ragione, nell’ambito della produzione di cultura.

immensa regione, dovrebbero essere raccolte in una pubblicazione uniforme dal punto di vista metodologico e iconografico; ma la vastità della regione e le gravi difficoltà che si incontrano nel visitare le stazioni più remote del deserto, fanno temere che un lavoro siffatto sarà difficilmente realizzato. E ciò rappresenterà sempre una grave lacuna: la possibilità di dare uno sguardo d'insieme a questa immensa galleria d'arte offrirebbe certo spiragli insospettati nel capire il fervore delle popolazioni e delle culture, talvolta incrociate o sovrapposte, che hanno animato la parte settentrionale del continente africano, oggi quasi completamente coperta dal deserto, per un lungo arco di millenni.

Lo studio settoriale di queste manifestazioni d'arte presenta infatti notevoli svantaggi: ogni autore, che è necessariamente tenuto a classificare e suddividere in gruppi le opere pubblicate al fine di raggiungere la maggior chiarezza espositiva, effettua per ciò stesso un'operazione ambigua. Le sue classificazioni si offrono come inizio di una generalizzazione che, molto probabilmente, avrà gravi difficoltà ad essere riveduta; altrettanto può dirsi per la tecnica di riproduzione iconografica: è molto difficile, ad esempio, che si possa capire molto, per ciò che riguarda la patina, la tecnica, lo stile, dalle riproduzioni manuali di graffiti o, ancor peggio, di pitture. Ne risulta una straordinaria facilità a confondere opere appartenenti ad epoche molto diverse con tutte le conseguenze teoriche e pratiche che ne possono derivare. Forse sono sufficienti questi pochi cenni per capire su quale terreno faticoso ci si trova quando si voglia dare un ordine anche alle opere di una singola zona: i punti di riferimento sono pochi e si è spesso costretti a deludere il lettore quando si lasciano in sospenso tutti gli interrogativi che sorgono quanto più lungamente si riflette su ciò che, a prima vista, sembrava di facile soluzione.

Tutto ciò aggrava il problema cui accennavo poco prima. Ripeto di non credere che si possano emettere teorie interpretative valide per tutte le opere, sia pure di una singola "fase" ed ammesso che le "fasi" da noi scelte siano corrette. Prendiamo come esempio le sovrapposizioni che si notano fra opere che, talvolta, sembrano appartenere al medesimo periodo come alcuni graffiti dell'Amsak (GRAZIOSI, 1962): sembre-



rebbe logico che, almeno in un caso come questo, tutte le figure abbiano avuto lo stesso motivo ispiratore, qualunque esso fosse; ma una logica di questo genere è tipica della nostra mentalità e della nostra epoca, e nessuno potrà mai svelarci quel “quid” di misterioso che ne traspare e che Graziosi ha sempre messo in luce. Anche in questi casi quindi si dovrebbe lasciare libero il campo da ogni ipotesi interpretativa e pensare a cogliere soltanto i pochissimi indizi che ci sono già stati lasciati dagli autori *al di là e al di sotto* della loro intenzione di attribuire un preciso significato all’immagine. Nel caso citato, come in altre centinaia di sovrapposizioni appartenenti ad epoche diverse, sembra emergere qualcosa che, pur trovando raffronto in paralleli etnografici, sembra indicarci un legame molto stretto fra la porzione di roccia prescelta come supporto delle figure e le figure stesse. Una considerazione di questo tipo è resa ancor più probabile dalla constatazione che, nel Sahara, pareti di roccia naturalmente levigate ed accoglienti, a pochi metri di distanza da quelle incise o dipinte, sono rimaste intatte: non un segno, non un abbozzo di incisione o di pittura. La “tavola” doveva evidentemente essere quella prescelta, in base a ragioni che ci sfuggono, ma certamente insite in una stretta relazione fra le immagini e la loro collocazione. In tempi meno remoti fonti sacre narrano spesso del mistico legame fra il luogo e la manifestazione religiosa o “ierofania”. Ma anche in questo caso, nonostante le apparenti convergenze di origine storica ed etnologica, dobbiamo condividere l’opinione di Ucko (1977) quando ritiene di doversi astenere dall’acceptare acriticamente tutto ciò che riferisce al “religioso” i comportamenti di popolazioni tanto lontane nel tempo.

Le valenze semantiche relative ad una terminologia valida oggi si sono certamente costruite e modificate nel tempo: così come per altri concetti di fondamentale importanza anche il significato di “religione” o “magia” non può essere automaticamente trasferito ad epoche in cui la visione del mondo, la consapevolezza dell’esistenza individuale o di gruppo, la percezione dell’ambiente, il senso delle parole e dei gesti, in breve tutta la vita, erano impregnati di percezioni e idee che sono andate sfumando fino a perdere, con ogni probabilità,



qualsiasi comprensibile contatto con ciò che oggi per noi significano. Si può certo obiettare che il bisogno religioso è universale ed eterno, come alcune ricerche sembrano evocare, ma a me pare che termini come quelli or ora ricordati possano essere usati e giustificati solo se si riconosce la loro funzione di vago collegamento a concetti perduti, ed oggi semplicemente immaginati. La neurofisiologia ce ne dà qualche diritto, quando afferma che alcuni livelli del sistema nervoso di *Homo sapiens*, nettamente più arcaici della neocorteccia, sono proprio i settori devoluti alle emozioni e alle sensazioni più elementari (LEVI-MONTALCINI, 1975; MACLEAN, 1984). È forse quindi nella storia di questo sistema limbico e delle altre aree subcorticali preposte alla vita affettiva ed emotiva che potremmo ritrovare il comune denominatore fra tutto ciò che è ancorato a strati profondi della nostra psiche e quel che può aver dominato gli aspetti non materiali della esistenza dei nostri progenitori.

Se tutto questo è legittimo, se si hanno ben presenti le riserve ricordate e quelle, forse più importanti, che qui sono ignorate, allora possono essere usati anche i termini che più volte ricorrono in mancanza di una maggior capacità speculativa che dia il nome giusto alla giusta “cosa”.

E se è consigliabile limitare al massimo la tendenza ad attribuire etichette alle opere d'arte preistorica e ai loro motivi ispiratori non si potrà fare a meno tuttavia di discuterne nel linguaggio a noi accessibile; si tratterà forse, come già accennato, di tentare di comprendere ciò che l'opera d'arte o, meglio, l'insieme delle opere e delle varie fasi, può trasmettere nel suo linguaggio non intenzionale: tutto quello, cioè, che può emergere al di là della volontà significante di coloro che la realizzarono.

Vi sono in realtà alcune possibilità di indagine in questo senso: come si è detto l'arte rupestre sahariana sembra avere inizio con una grande quantità di graffiti che sono stati variamente classificati: fase *della grande fauna selvaggia* (MORI, 1965), *del Bubalus antiquus* o semplicemente “bubalina” (LOTHE, 1959), “dei cacciatori” ecc.

Essi si distaccano dalle opere successive per la contemporanea presenza di tutti gli elementi validi per un giudizio sulla

cronologia relativa: patina, tecnica, dimensioni, stile, soggetto rappresentato. La figura umana è rara e, nella grande maggioranza dei casi, appare di dimensioni ridotte rispetto a quella degli animali che hanno un netto predominio numerico. Generalmente isolati e di grandi dimensioni, questi ultimi sembrano segnare, al di là del significato che ad essi si vuole attribuire, il momento di una netta consapevolezza della loro importanza per la vita dell'uomo. Il fatto che tale consapevolezza possa avere avuto anche una lunga storia precedente esula dalla intenzione, in questo caso, di esaminare le opere d'arte come l'argomento principale. La constatazione della quasi totale assenza di qualcosa che sembri indicare una pianta o un arbusto ci fa sospettare che l'ambiente esterno sia stato concettualmente selezionato e che il mondo animale, nelle sue figure di ispirazione naturalistica, abbia rappresentato la parte predominante nella visione del mondo di quelle genti. Il fatto che alcuni bovini e caprini, soprattutto nelle montagne dell'Atlante (FROBENIUS e OBERMAIER, 1925), siano poi incisi con segni che sembrano rappresentare "collari", "dischi solari" e simili, può anche essere indice di un contatto privilegiato con quelle specie che, per il loro atteggiamento nei confronti dell'uomo, erano arrivate ad una simbiosi che poi dovette mutarsi nella domesticazione. È quindi il *rapporto con l'ambiente* che ancora ne traspare, e quel che più conta è il continuo modificarsi del rapporto stesso narrato, come è possibile intravedere dai mutamenti di soggetto avvenuti durante le varie fasi.

Certo, molto di quel che potremo dedurre da questo enorme palinsesto sahariano dipenderà dalla cronologia assoluta che se ne potrà stabilire. È chiaro che il discorso muterebbe profondamente se queste prime fasi fossero da collocare in un'epoca di già avanzata neolitizzazione invece che in epoche precedenti, come appare ormai innegabile. In quest'ultimo caso il legame uomo-natura assume, quindi, contorni di rilievo caratterizzati dall'imponenza del "mondo" animale che non ha ancora intrapreso, salvo qualche eccezionale preannuncio, il cammino verso quella metamorfosi che condurrà lentamente alle enigmatiche figure antropomorfe e teriomorfe, forse molto importanti nella storia dei nostri più antichi miti

(MORI, 1985). Ed allora l'arte vista come riflesso dello stato culturale di una popolazione e, in particolare, del livello raggiunto nel processo di adattamento, mi sembra il principale, se non l'unico, aspetto significativo che quella può assumere ai nostri occhi. Ricercare altre possibili interpretazioni è certamente legittimo, sia pure per mezzo di confronti con opere d'arte meno antiche che abbiano un sicuro codice di decifrazione (vedi ad esempio l'arte egiziana di epoche predinastiche fino a quella di epoca storica) sia per mezzo dei confronti etnografici interpretati in modo corretto. Ma ogni tentativo di questo genere dovrebbe essere utilizzato e giudicato, a mio parere, soltanto come un ampliamento della nostra visione della realtà: la constatazione cioè che esistono "altri" livelli di questa medesima realtà e diverse dimensioni culturali. Ciò permetterebbe di non più fermarci alle ingannevoli certezze individuali ma di lasciare libero spazio alla infinita gamma del possibile.

La fase *della grande fauna selvaggia*, considerata per ora come la più antica fase sahariana, sembra di conseguenza costituire un insieme che non si ritroverà più, con le medesime caratteristiche, nelle epoche successive. Non possiamo neanche affermare con sicurezza che, in quella, non faccia apparizione la pittura; la presenza di grandi figure animali dipinte, fra cui anche esemplari di *Bubalus (Homoioceras) antiquus*, non accompagnata da alcun serio indizio di cronologia, non ci consente di ritenere contemporanea la fase dei grandi graffiti e quella *delle teste rotonde*. È chiaro perciò che la possibilità di impostazione culturale delle singole fasi dipende quasi del tutto dalla loro datazione. Prendiamo ad esempio il problema della cosiddetta "neolitizzazione" o, meglio, della domesticazione degli animali in questa vasta regione: l'arte rupestre, qualora fossero valide le fasi proposte, suggerirebbe un quadro assai logico e coerente della sua evoluzione. E proprio senza ricorrere ad alcun metodo interpretativo basato sul ricostruire le "intenzioni" degli autori delle singole opere; il quadro che sembra presentarsi ai nostri occhi offre infatti suggerimenti che sono al di fuori e al di sotto di quei significati che dovremo considerare perduti per sempre. È proprio il "non intenzionale" che ci interessa e che forse può

aiutarci, ammettendo che anch'esso non sia invalidato dai nostri errori di attribuzione cronologica. Nella fase *della grande fauna selvaggia*, come vedremo anche oltre, le rare apparizioni di figure umane, nei graffiti, sembrano essere il controcanto, lontano e indistinto, di un vasto coro in onore delle grandi specie selvagge. D'altra parte abbiamo il dovere di rilevare, già in questa fase, la perfetta conoscenza dei singoli animali: a questa, testimoniata dalle opere più antiche, nel Sahara come nella regione franco-cantabrica, fu senza dubbio dovuta la scelta delle specie più facilmente e utilmente domesticabili. Consapevolezza che dovette avere le proprie radici in un passato ancora più remoto, con lente e progressive acquisizioni, destinate a realizzarsi anche in questa regione nella quale le condizioni climatiche ed ambientali erano certamente favorevoli alla precoce acquisizione di tecniche quali l'ammansimento, la predomesticazione, la domesticazione e l'allevamento.

Riprendiamo il discorso della cronologia assoluta; esso imporrebbe soluzioni certamente diverse, rispetto alle antiche conquiste tecnologiche dell'uomo, qualora datazioni radiometriche ponessero la fase dei graffiti più antichi in un'epoca più recente degli 8/9.000 anni da oggi. Di conseguenza anche la fase *delle teste rotonde*, che appare più recente ma che, in via di ipotesi, potrebbe anche essere in parte contemporanea dei primi graffiti, sarebbe necessariamente ringiovanita. Tutto ciò rientra nell'ampio ventaglio delle possibilità; ciò che sembra tuttavia probabile, al giorno d'oggi, è un notevole invecchiamento delle singole fasi anche in base a quelle che sono le risultanze paleoclimatiche ottenute in zone diverse del grande deserto. Esse vanno a confortare, anche senza convalidarla, l'ipotesi emessa già molti anni orsono (MORI, 1971) sulla possibilità di attribuire le incisioni *della grande fauna selvaggia* al periodo di passaggio fra Pleistocene ed Olocene. L'intero complesso dell'arte rupestre sahariana è rimasto a lungo rinchiuso in quei limiti "neolitici" che, al giorno d'oggi, sembrano decisamente troppo angusti. Le nuove proposte devono essere sostenute da prove, è chiaro: non possono certo aspirare al rango di certezze anche se scaturiscono da osservazioni condotte su una rara serie di elementi (patina, tecnica, stile,

dimensioni, sovrapposizioni) raccolti in anni di ricerche sul campo e di indagini di laboratorio. Sono pur sempre giudizi in gran parte soggettivi e statisticamente insufficienti: si attendono perciò conferme che provengano dai settori delle diverse discipline che già si stanno occupando del problema. Basta solo che non si eluda ulteriormente la questione: l'importanza della cronologia, ai fini della storia culturale di questa regione, è tale che basterebbe da sola a giustificare gli sforzi che si dovranno compiere nelle future campagne .

La mancanza di collegamenti sicuri e diretti fra depositi antropici ed opere rupestri, ad esempio, non deve scoraggiare; se fino ad oggi soltanto due casi (Uan Muhuggiag e Uan Telocat) hanno fornito dirette datazioni *ante quem*, dai nuovi scavi non mancano certo gli indizi sufficienti a colmare molte lacune (GARCEA 1992; DI LERNIA, in press). La nuova cronologia proposta, perciò, desidera essere qualcosa di più che una ipotesi di lavoro, in attesa delle verifiche suddette; desidera richiamare l'attenzione sul peso che le popolazioni sahariane dovettero avere sulle civiltà che stavano per nascere ai bordi del grande deserto; desidera puntare il dito sulla più che probabile influenza di quelle rispetto a queste ultime, sugli aspetti del tutto inattesi che questo continente assunse nel lungo cammino verso il nascere della nostra stessa cultura.

Un altro interrogativo si pone intorno al significato del diverso uso delle due tecniche della incisione e della pittura.

In queste prime fasi esse sembrano così accuratamente separate, nel tempo e nelle modalità di espressione, da poter celare profondissime diversità di pensiero o successioni o contrapposizioni etniche. Le pitture prepastorali esplodono con una tale ricchezza, con una tale sovrabbondanza d'immagini, di temi, di stili, che la lettura ne risulta difficilissima in ogni



sensu. Difficilissima e affascinante, dal momento che basta una breve riflessione su questo insieme per intuirne l'eccezionale valore "artistico". E se esso sarà giudicato e discusso con maggior competenza dal critico che dal paleontologo, a quest'ultimo spetta solo il dovere di indicarne l'ampiezza: esse devono essere giudicate per quel che sono: l'espressione sublime di un "pantheon" che dovette raggiungere stupefacenti complessità e proporzioni.

E qui sarebbe ancora più arduo tentare di interpretarne i segni: basta scorrere le illustrazioni di qualche volume per rendersi subito conto che si ha a che fare con qualcosa che, per noi, rimarrà sempre un enigma. Ma rinunciare alla interpretazione di un'opera non significa che essa non debba trasparire, per forza delle cose, attraverso la semplice descrizione che se ne deve fare. Questa, per quanto corretta e mantenuta nei suoi giusti limiti, ha pur sempre qualcosa di quelle: vedi, per fare un esempio fra i tanti, la "barca simbolica" di Uan Muhuggiag I; la descrizione di alcune parti di essa come "bordo di un'imbarcazione" (MORI, 1965, pag. 112 e segg.) richiama alla mente proprio quel simbolismo che, nella maggior parte degli osservatori, l'ha sempre accompagnata; ma se quegli stessi segni vengono definiti come rappresentazione della parte esterna del riparo, oggi crollata, ecco che scaturisce una implicita e diversa rappresentazione che richiama alla mente un rito che in quello stesso riparo dovette avere sede. Lo stesso può dirsi intorno alla scena di Uan Tamauat: la sua complessità e la ricchezza di particolari che ne traspare non ci autorizza ad alcuna "precisa" interpretazione. Sembra lecito leggervi qualcosa di rituale, sicuramente al di fuori delle situazioni del vivere quotidiano e pratico ma sarebbe arbitrario descriverla come "sacrificio di una vergine", "cerimonia di iniziazione" o simili. È sufficiente leggerne i movimenti, gli atteggiamenti, le acconciature e l'abbigliamento per capire che è la rappresentazione di qualcosa di forte rilievo, che meritava di essere descritta e immortalata, sia che ricordasse un singolo fatto avvenuto sia che volesse perpetuare la memoria di qualcosa che soltanto con quei precisi atti doveva essere fatto e ripetuto.

E così per tutte le opere: la loro descrizione è sempre sog-



gettiva, difficile e intrisa, come già più volte detto, della cultura dell'osservatore. Questo è l'aspetto che non può essere mai dimenticato negli studi che si compiono intorno a queste lontane civiltà. Esse sono la traccia di ciò che fummo, il segno dei cambiamenti che hanno determinato il nostro cammino; ma la nostra condizione attuale, attraverso le profonde alterazioni subite nel corso dei millenni, non ci consente più di riconoscere i passaggi velati della storia. Si leggano i testi degli autori greci e latini come, per citarne solo alcuni, Anassimandro, Anassagora<sup>2</sup>, Esiodo, Varrone, Virgilio, Plinio e si capirà come anche la loro percezione di un mondo passato e diverso, in senso "evoluzionistico", sia stata avvolta nella nebbia di una conoscenza incerta.

Siamo soltanto in grado di percepire che, qui nel deserto, c'è qualcosa che trascende le convenzionali idee su quei tempi remoti e che, per la prima volta, siamo di fronte alle vestigia di un popolamento umano sicuramente eterogeneo, certamente portatore di una ricchezza culturale difficilmente valutabile e di un insieme di scuole che raggiunsero vette artistiche ancora oggi difficilmente uguagliabili.

Se mettiamo perciò da parte gli ambiziosi traguardi di interpretazione delle singole opere e di lettura d'insieme, ciò che ci resta è tuttavia non poco. La figura dell'uomo e, ancor più, di ciò che è a somiglianza d'uomo, fa il suo prepotente ingresso nel vasto insieme delle immagini che ricoprono le pareti rocciose.

---

<sup>2</sup> Si tenga presente che proprio questo grande esponente della scuola ionica, all'inizio del V° sec a.C. dichiarava che "l'uomo è il più intelligente degli animali per il fatto di avere l'uso delle mani". E, insieme agli altri, non si può fare a meno di sottolineare il pensiero di Varrone che, nel suo *De re rustica* ( 2, 1, 3-5 in Fedeli, 1990) si esprime in questi termini: "è un fatto logico che la vita umana dalla remota antichità arrivasse pian piano fino ai nostri giorni, come scrive Dicearco, e che il più antico stadio di questa vita fosse quello dello stato naturale, quando gli uomini si nutrivano di quello che la terra vergine produceva spontaneamente. Da questo stato si passò al secondo, quello della pastorizia, sia cogliendo per loro uso dagli alberi e dai virgulti selvatici e incoltivati ghiande, corbezzoli, more e altri frutti, sia, per le medesime necessità, catturando, chiudendo e addomesticando tutti gli animali selvatici che potevano... Infine nel terzo stadio dalla vita "*pastorale*" si passò a quello della coltivazione dei campi, in cui gli uomini molto conservarono dei due stadi precedenti e tanto progredirono sino ad arrivare all'età nostra".



A differenza di quanto è visibile nei graffiti più arcaici essa è adesso nettamente dominante in ogni senso: acquista anche forme fantastiche di tipo onirico, grandiose e impenetrabili, talvolta ricche di “humour”, sempre tuttavia solari e pacifiche, senza mai alcun segno che faccia pensare, ad esempio, alle atrocità che paiono trasudare da molte immagini delle culture di altri tempi e di altri continenti.

Alle proprie crescenti capacità, quindi, l’uomo riconosce il diritto di dominare la natura; la conoscenza di ciò lo pone non più soltanto al di fuori ma al di sopra di essa. Se tutte le provvisorie composizioni che si vanno delineando intorno all’arte preistorica sahariana acquisteranno contorni più netti ci accorgeremo di avere sotto gli occhi una pagina straordinariamente significativa del nostro passato.

In attesa delle verifiche necessarie mi piace intanto scrollare dalle spalle di questa civiltà<sup>3</sup> il peso di quella dipendenza culturale che l’ha appesantita per troppo tempo; penso che ad essa vada riconosciuto il pieno diritto ad una totale autonomia, con tutti i limiti, è evidente, che tale concetto porta in sé quando si riferisca alla immagine “globale” della cultura. Lo stesso riconoscimento della “coscienza di sé”, cui accennavo poc’anzi, può essere indizio non trascurabile di quel predominio che la nostra specie stava per realizzare nei confronti di ciò

---

<sup>3</sup> Come anticipato nella “Introduzione” credo sia lecito attribuire, alle culture che popolarono le zone centrali del Sahara nel periodo di passaggio fra Pleistocene ed Olocene, la qualifica di “civiltà”; certo, se essa dovesse essere riservata a società già in possesso di elevate tecnologie, di grandi opere architettoniche e simili prodotti del sapere applicato, tale possibilità sarebbe da scartare a priori. Ma il gran numero di opere d’arte rupestre che ci è stato tramandato dalle antiche popolazioni della vasta zona oggi desertica, il loro eccezionale livello formale e la straordinaria ricchezza culturale che traspare da esse e dai depositi antropici lasciano sempre più stupiti ed ammirati. Nonostante la permanente difficoltà di attribuzione cronologica legata alle fasi più antiche, nonostante le incertezze intorno ai loro collegamenti con le trasformazioni culturali che segnarono profondamente il cammino della nostra specie, la visione del mondo che traspare da queste opere rivela una complessità ed un livello ideologico tale da far pensare ad esse come il risultato di una serie di profonde riflessioni dell’uomo su se stesso, sulla natura che lo circonda, sul mondo superumano e soprannaturale, con risultati che sembrano portare una ventata di aria nuova ed innovatrice all’inizio di quella che sarà l’esplosione delle idee nel bacino peri-mediterraneo, centro del pensiero classico e delle religioni che ne furono il presupposto.

che la circondava. La devianza di queste culture sahariane rispetto al modello tradizionale, e sotto molti aspetti superato, di “neolitico”, non significa assenza; questa enorme regione ebbe, come ogni altra parte della terra, sue proprie caratteristiche geomorfologiche e climatiche da cui le modalità di adattamento furono necessariamente influenzate. Sta quindi a noi saper leggere correttamente, senza pregiudizi, ciò che viene recuperato nel settore dell’arte preistorica come in quello degli scavi: la straordinaria arcaicità della ceramica sahariana, per fare un solo esempio, dovrebbe insegnarci molte cose e ampliare l’orizzonte delle nostre conoscenze possibili.

#### Bibliografia

- Di Lernia, S. - Cremaschi, M., 1995, *Analysis of the Pleistocene* “Pleistocene”-Holocene transition in the Central Sahara: Culture and Environment in the Uan Afuda “Uan Afuda” Cave (Tadrart Acacus “Acacus” , Libya). In: *Pan African Congress*, Zimbabwe; (in press).
- Dorfles, G., 1986, *Elogio della disarmonia*; Garzanti, Milano.
- Eliade, M., 1967, *Le sacré et le profane*; eds. Bollati Boringhieri, Torino.
- Fischbach, G.D., 1992, “Mente e cervello”. In: *Le Scienze*, n. 291.
- Frobenius, L. - Obermaier, H., 1925, *Hadschra Maktuba*, Wolff Verlag, München.
- Garcea, E., 1992, “Il problema dell’adattamento dell’uomo all’ambiente sahariano nelle trasformazioni climatiche degli ultimi 20.000 anni”. In: Lupacchiolu M. ed., *Arte e culture del Sahara preistorico*, Quasar, Roma.
- Graziosi, P., 1962, *Arte Rupestre del Sahara Libico*; Vallecchi, Firenze.
- Levi-Montalcini, R. - Angeletti, P. - Moruzzi, G., 1975, *Il messaggio nervoso*; Rizzoli, Milano.
- Lewontin, R., 1991, *Biology as ideology. The doctrine of DNA*; Anansi Press Limited, Concord, Ontario, Canada.
- Lhote, H., 1959, *The Search for the Tassili Frescoes*, E. P. Dutton e Co., Inc. New York.
- Maclean, P.D. , 1984, *Evoluzione del cervello e del comportamento umano*; Einaudi, Torino.
- Mori, F.
- 1965a, *Tadrart Acacus “Acacus” . Arte rupestre e culture del Sahara preistorico*, Torino.
- 1965b, “Sulle analogie e possibilità di contatti fra le culture sahariane connesse all’arte rupestre e quelle pre- e proto-dinastiche egiziane”. In: *Quaternaria*, VII: 301-302.
- 1971, “Proposta per un’attribuzione alla fine del Pleistocene delle incisioni della fase più antica dell’arte rupestre sahariana”. In: *Origini*, V.

- 1985, "Emergenza dell'atteggiamento estetico e del fatto d'arte nella preistoria del continente africano". In: *Studi di Paletnologia in onore di S.M.Puglisi*.
- Mukarovsky, J., 1973, *Il significato dell'estetica*; Einaudi, Torino.
- Pareyson, L., 1974, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze,
- Ucko, P. J., 1977, *From indigenous art; Schematisation in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*, New Jersey.