

La Libia sahariana (Acacus e Matkhendush)

Capitolo 5

*Appunti a cura di Sandro Caranzano riservati
ai fruitori del corso di archeologia presso
l'Università Popolare di Torino 2009-2010
Lezioni di martedì 5 e 12 gennaio 2010*

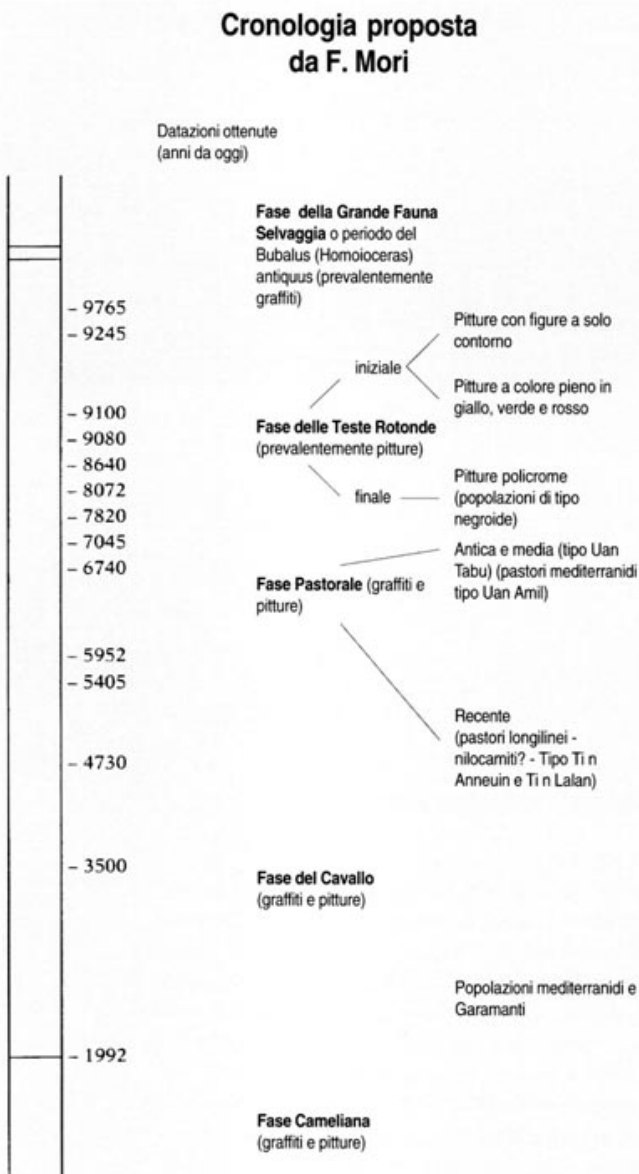
5.1 – Il patrimonio archeologico sahariano.

Quando intorno agli anni Cinquanta gli archeologi tentarono una prima classificazione dell'arte rupestre sahariana si trovarono probabilmente spaesati per l'originalità delle opere e la varietà degli stili che avevano di fronte. Un corpus pittorico di centinaia di immagini a cui non era facile attribuire una collocazione stilistica e cronologica. In mancanza di riferimenti culturali a cui appellarsi e senza la possibilità di compiere datazioni al radiocarbonio (le prime cominciarono intorno

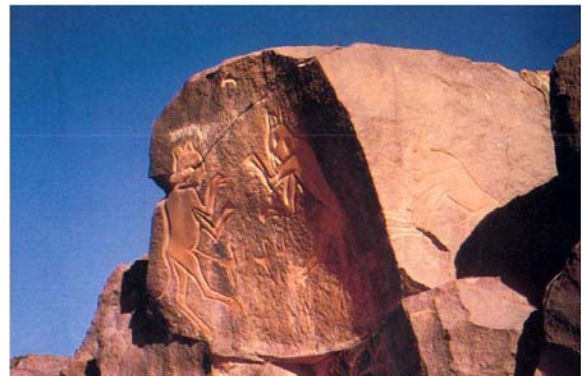
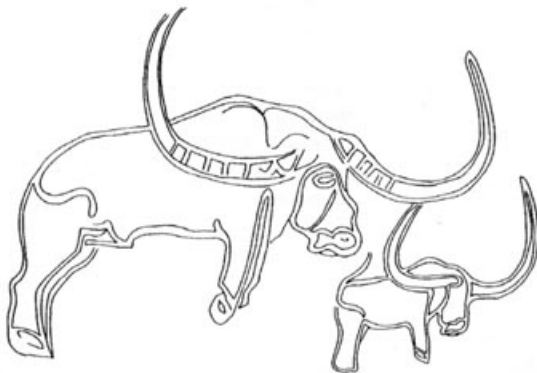
agli anni '60), gli studiosi scelsero fra i soggetti che apparivano più frequentemente rappresentati dei "fossili guida", ossia delle immagini utilizzate come indicatori cronologici in base ai quali raggruppare le opere che mostravano una certa uniformità stilistica e tematica. Nacquero così quelle denominazioni apparentemente bizzarre come: Bubalus antiquus o Grande Fauna Selvaggia, Teste Rotonde, Pastorale, Equidiana o del Cavallo, Camelina o del Cammello, con cui vennero suddivise le cinque fasi principali dell'arte rupestre sahariana. Per ciascuna di esse, escluso che per le Teste Rotonde, il fossile guida fu individuato in un mammifero. L'idea era buona, e lo schema di classificazione è rimasto quello al quale ancora oggi ci riferiamo dopo mezzo secolo di studi.

Alla fine del Pleistocene le regioni montuose del **Messak**, del **Tadrart Acacus** e del **Tassili** costituivano un'unica vasta area culturale frequentata dall'uomo. Qui, la presenza o meno di alcune specie animali caratterizzò alcuni periodi della vita di quei luoghi, sia dal punto di vista ecologico che da quello antropologico. Per esempio fra i cacciatori arcaici è probabile che la fauna selvatica svolgesse un ruolo da protagonista nei pensieri e negli ideali di una società la cui economia era fondata sull'attività predatoria e venatoria. E dunque non deve stupirci che questo apparisse di riflesso nell'iconografia rupestre. Diversi, ovviamente, furono gli argomenti cari alla cultura pastorale dove, invece, dominava il tema della mandria al pascolo.

D'altra parte è facile immaginare che il cacciatore di ieri (come l'artista di oggi) tendesse a rappresentare il quotidiano, il già noto, rielaborandolo idealmente attraverso le immagini. Egli non faceva altro che esprimere, attraverso l'arte, l'immaginario collettivo del suo tempo. E a



quel tempo la sua vita doveva essere fortemente condizionata dalla presenza di un mammifero che compare molto spesso nei primi graffiti ed è per questo stato scelto come fossile guida del periodo arcaico: il **Bubalus (Homoioceras antiquus)** che si estinse all'inizio dell'Olocene. Più problematica da interpretare fu invece la fase artistica delle **Teste Rotonde**, successiva a quella del *Bubalus antiquus*, molto ben rappresentata nel Tadrart Acacus. Non presentarono invece difficoltà di collocazione cronologica le fasi recenti, del **Cavallo** e del **Cammello**, perché si sapeva che il cavallo era stato introdotto in Africa (attraverso l'Egitto) dagli Hyksos intorno al XVII secolo a.C. e che, poco dopo di esso era giunto dal Medio Oriente il cammello. Le composizioni che ritraggono questi animali dovevano non essere necessariamente posteriori a quella data e apparire già a un'epoca storica. La presenza più o meno frequente di un mammifero nelle immagini rupestri poteva essere anche un buon indicatore del clima in quel momento si era stabilito nel Sahara. Per esempio là sono incisi degli ippopotami non poteva che esserci un ambiente umido e il periodo della rappresentazione appartenere a quello delle grandi piogge. La stessa deduzione non era naturalmente possibile con altre specie quali le gazzelle o gli struzzi (anch'essi assai frequenti nell'iconografia rupestre) perché in grado di sopravvivere anche in ambienti aridi. Lo straordinario zoo di cui sto parlando rivive oggi sulle pareti di pietra lungo i fianchi degli *uldian* che incidono il Messak (rilievo di circa 300 km che si trova tra **L'Edeyen di Ubari** e **L'Edeyen di Murzuk**). Qui si possono osservare immagini bucoliche come quella di una mamma ippopotamo che brucia l'erba con il suo piccolo (*uadi Imrawen*), o scene ben più violente come il leone che assale una giraffa (*uadi Teknuein*) e gli elefanti che aggrediscono un gruppo di cacciatori (*uadi Tilizzaghen*). Fra questi monti, in passato, doveva aggirarsi anche uno strano essere mezzo bestia e mezzo uomo: un licantropo, che appare frequentemente nelle composizioni, rappresentato come un cacciatore dai poteri sovranaturali. Apparteneva probabilmente al mondo mitologico degli antichi abitanti dell'altopiano.

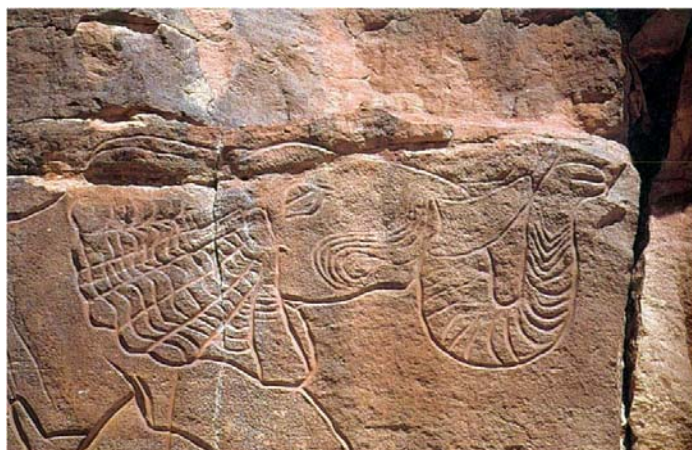
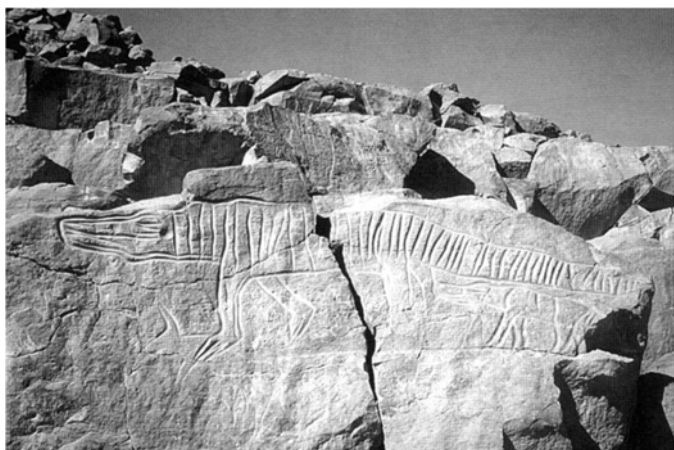


Ma chi erano questi sconosciuti gruppi di cacciatori? Una risposta sta venendo alla luce dalle ricerche dirette da Mauro Cremaschi compiute sui paleosuoli e sull'industria litica presente in superficie nelle aree montuose del Tadrart Acacus e del Messak, ivi comprese le valli fluviali circostanti e gli erg di Murzuk e Uan Kasa. Da questi studi è infatti emerso che l'intera regione era frequentata dall'uomo sin da epoche remote: gruppi di cacciatori-pescatori-raccoglitori epipaleolitici (X millennio B.P) e mesolitici (IX-VIII millennio B.P) avevano occupato le pianure lacustri dove sono stati infatti ritrovati insediamenti abitativi preistorici. L'area archeologica del Messak (una delle più interessanti di tutto il Sahara) presenta tuttavia una particolarità che la differenzia dall'Acacus. Qui vi si trovano, infatti, solo graffiti. Non esistono pitture né sono state rilevate tracce di colore che potrebbero testimoniare una loro presenza in passato. Il motivo di questo fenomeno è probabilmente da ricercare nella speciale conformità geologica del rilievo, il quale non presenta ripari o cavità naturali e alcuni sostengono che le pitture, qualora ci fossero state, non sarebbero potute sopravvivere all'erosione degli agenti atmosferici. È interessante notare anche che le comunità che incisero per la prima volta figure sulla roccia non vivevano stabilmente sull'altopiano, ma frequentavano l'area dei laghi ad alcuni chilometri di distanza, oggi nascosti sotto le dune dell'attuale erg di Murzuk. Probabilmente il rilievo non presentava condizioni abitative favorevoli e

gli antichi cacciatori preferivano affrontare un nomadismo di breve raggio tra la savana e le montagne, dimostrando la capacità di sfruttare selettivamente il territorio.

Per capire meglio come i gruppi epipaleolitici si organizzarono in quest'area è bene segnalare alcuni dati geomorfologici del territorio. Il Messak è un rilievo molto diverso dal Tassili o dall'Acacus. Si tratta di una formazione di arenarie, una sorta di gigantesco gradino (alto non più di cento metri) con direzione nord-est, sud-ovest. Questo tavolato roccioso inciso da alvei fossili chiamato *hammada* è diviso in: Messak Settafet a nord, che significa "altopiano nero" perché le sue rocce sono ricoperte da una patina scura, e Messak Mellet a sud, o "altopiano bianco" in quanto sabbioso. Sul versante nord occidentale, dove oggi passa la strada Germa-Ubari-Ghat, forma una scarpata, mentre sul lato opposto declina gradualmente verso l'Edeyen di Murzuk nelle sabbie dello uadi Bergiug (quello delle scoperte di Heinrich Barth e dei primi studi di Leo Frobenius) dove sfociano le valli dell'antica rete idrografica. Qui, il compatto tavolato di arenarie scompare al di sotto di un *serir* formato da milioni di sassi scuri. Questi frammenti di quarzite, secondo Mauro Cremaschi, sono il segno che esisteva precedentemente un paleosuolo povero di silicio e ricco di idrossido di ferro e d'alluminio (ancora visibile nello strato di argille rosse lungo la scarpata erosa del uadi Bergiug), caratteristico di regioni tropicali umide e un tempo ricoperte da foreste.

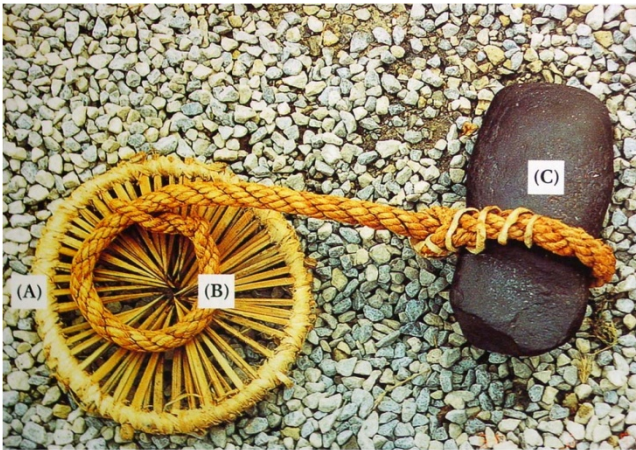
Grazie a questi studi è stato possibile ricostruire l'intero quadro paleoambientale che influenzerà profondamente la vita sociale e culturale degli antenati del Messak. Si è provato quindi a ipotizzare come essi usassero il territorio. È emerso che sulla sommità dell'altopiano più del 60% dei sassi erano residui di pietre tagliate



dall'uomo, mentre lontano dagli *uidian* il materiale intenzionalmente lavorato scendeva al 20%. L'attività antropica, riferita alla fabbricazione di utensili, doveva essere dunque concentrata nelle aree rocciose dove si trovava anche la materia prima. Sopra una delle terrazze naturali che si affacciano nel uadi Mathendusc (il maggiore dei canyon che attraversano il Messak Settafet) è stato eseguito un rilievo in verticale il cui risultato è stato sorprendente: negli strati sottostanti c'erano oggetti di industria acheuleana tardiva trasportati dall'acqua, mentre sulla superficie si trovavano ancora manufatti ateriani (quindi di epoca più recente) che non avevano subito nessuno spostamento. Le differenti fasi climatiche che si erano alternate durante il Pleistocene avevano lasciato sul terreno una chiara traccia della loro evoluzione.

Il fatto che la sommità dell'*hammada*, nonostante non manchi di reperti neolitici, fosse disseminata di residui di lavorazione risalenti a un'epoca precedente, è la conferma che durante le fasi pluviali del Pleistocene l'area era stata intensamente frequentata dall'uomo e, probabilmente, con continuità. Ma le informazioni forse più interessanti giungono dalle pianure lontane, e si trovano nascoste fra le alte dune rosse che si osservano in lontananza quando giriamo le spalle al uadi Bergiug. Anche se oggi è difficile immaginare che quell'inquietante uniformità di sabbie senza vita fosse un tempo una prateria con laghi azzurri e pescosi, degli antichi bacini lacustri si riconosce ancora la linea di sponda che ne delimitava la circonferenza e i segni di quante volte i laghi si erano ritirati o estesi. Il bacino studiato dall'équipe del

C.I.R.S.A. rivelò che l'acqua raggiunse una profondità massima di 5 metri e un limite intermedio della riva a dieci metri dal fondo. Quest'ultimo era ricoperto da un suolo composto di torba (datato 8.455 B.P) sul quale si era poi depositato uno strato di calcare contenente dei gasteropodi d'acqua dolce (molluschi tipici di acque profonde e ben ossigenate). Evidentemente questi laghi attirarono l'uomo che ne frequentò assiduamente le rive dal Paleolitico superiore (ritrovamenti di antichi abitati) fino alle civiltà pastorali recenti (ceramiche e macine). I pescatori-cacciatori del messak, appartenevano certamente ad una unica e grande comunità che aveva trovato conveniente usare un'area ampia e diversificata perché questo gli consentiva di sfruttare meglio le risorse dell'ambiente. E, visto che l'altopiano non offriva loro ripari sotto roccia da usare come abitazioni, è ipotizzabile che le famiglie abitassero la pianura e usassero la montagna per andare a caccia. L'ambiente frastagliato dell'altopiano si prestava ottimamente per cacciare le prede. Piuttosto che rincorrere



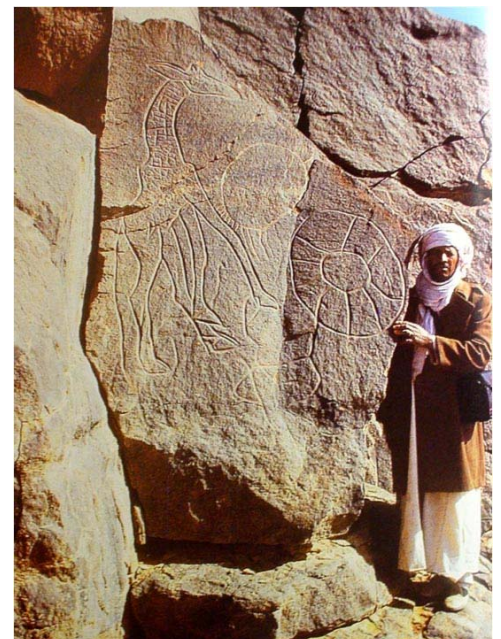
nella prateria aperta l'animale preso di mira, esso forse veniva spinto all'interno di un canyon fino a imprigionarlo fra le rocce.

Ad avvalorare l'ipotesi di un uso venatorio della montagna ci sarebbero anche le numerose "pietre da cattura" trovate all'imbocco degli uidian. Si tratta di sassi il cui peso varia da pochi chilogrammi fino a 50 chili, intorno ai quali è inciso un solco a cui era legata una corda. Si pensa che venissero usate sia per catturare che per trattenere le prede. In quest'ultimo caso, infatti, l'animale poteva essere lasciato libero al pascolo perché il sasso legato a una delle zampe non gli permetteva di allontanarsi. I coniugi Rüdiger e Gabriele Lutz, che hanno dedicato molto del loro tempo alla catalogazione dei graffiti nel Messak, hanno

contato ben 25 scene dove compare la pietra da cattura: 10 relative al bue con le corna a tenaglia, 5 a rinoceronti, 4 ad asini, 3 a struzzi, 1 a leoni e poche altre sfortunate prede. L'elevato numero di trappole associate al Bos primigenius e il fatto che questo sistema imprigionasse l'animale senza danneggiarlo, potrebbe spiegare un gradino importante nella via che ha condotto alla domesticazione.

La trappola era composta di una ruota di aculei che veniva nascosta in un buco del terreno, lungo un sentiero frequentato dagli animali, e collegata tramite una corda ad un blocco di pietra in modo che la bestia, una volta infilata la zampa, non potesse più fuggire (più cercava di liberare la zampa, più gli aculei le si conficcavano nella carne). E chissà se nel Sahara non era conosciuto anche un altro sistema, comune a numerose popolazioni primitive, che utilizzava due o tre piccoli sassi legati a una fune da lanciare fra le zampe di un quadrupede per farlo inciampare (come le "bolas" del sud America), visto che sono state trovate anche pietre di piccola taglia con l'evidente solco della corda.

È facile immaginare che la cattura dei mammiferi fosse, nella società dei cacciatori, l'argomento al quale veniva dedicata la maggiore attenzione. Le avventure vissute dai protagonisti che, durante il giorno, avevano affrontato la carica di un elefante o di un bufalo infuriato erano probabilmente l'argomento di discussione più frequente quando, alla sera, il clan si riuniva intorno al fuoco. È probabile che fra i gruppi epipaleolitici, mesolitici e anche pastorali il tema venatorio concentrò le attività intellettuali e materiali della comunità, tutte riferite al procacciamento del cibo, alla ricerca di nuove strategie per la cattura delle prede o di sistemi per difendersi dalle loro aggressioni. La "Grande Fauna Selvaggia" era



in un certo senso il migliore e il peggiore nemico dell'uomo: da un lato gli garantiva la sopravvivenza attraverso un nutrimento ricco di proteine, dall'altro poteva togliergli la vita con un improvviso assalto. Scene di aggressione nei confronti dell'uomo non mancano nell'iconografia rupestre del Messak. Anche se le battute di caccia erano eseguite in gruppo (come si vede dagli arcieri che appaiono sempre rappresentati in più individui) non doveva essere facile per un cacciatore affrontare da vicino una belva ferita per finire di ucciderla. Di questa straordinaria galleria di bestie feroci e uomini lupo, piccoli arcieri e grandi pachidermi, mi limiterò a descrivere i temi principali facendo una scelta fra le migliaia di immagini che rivivono sulle rocce del Messak, dove valli divenute silenziose mostrano ancora la vitalità potente ed enigmatica dei tempi passati.

5.1.2 - La grande fauna selvaggia

Le incisioni naturalistiche della Grande Fauna Selvaggia ritraggono alcuni mammiferi scolpiti a grandi dimensioni con un tale realismo e precisione nel dettaglio che stupisce pensarli appartenenti all'epoca più arcaica dell'arte rupestre sahariana. Gli animali più frequentemente rappresentati sono elefanti, bufali, rinoceronti e giraffe, solitari o al massimo in coppia. Rare sono le scene come nello uadi In Elobu dove si trova una magnifica mandria composta da una quindicina di capi. Per rendere l'idea della quantità numerica, gli artisti della preistoria avevano escogitato un trucco prospettico elementare ma di grande effetto: disegnavano gli animali di fianco e sovrapposti uno all'altro in modo da lasciare intravedere solo il profilo dei dorsi delle bestie in secondo piano.

Nei graffiti di questo periodo non si può ancora parlare di immagini composite con personaggi che entrano in relazione fra loro come nelle scene di caccia o pastorali delle fasi successive. Ma l'apparente semplicità di queste prime opere non deve ingannare sulla loro qualità. Lo stile usato dagli autori della Grande Fauna Selvaggia è molto curato soprattutto nella fase iniziale, le figure sono definite da contorni precisi, il solco è largo fino a tre centimetri e profondo anche due. La traccia ha una sezione semicircolare a o chiusa a "V" ed è ottenuta martellando con una punta molto dura di quarzite a sua volta battuta con forza da un sasso percussore. Il solco inciso veniva poi ulteriormente picchettato e levigato (forse con della sabbia abrasiva) in modo da renderlo liscio. In alcune immagini si osserva addirittura una



doppia linea scolpita per definire il perimetro della figura, ottenendo così l'effetto di un bassorilievo, come per la bellissima antilope accucciata rivolta all'indietro nello uadi Imrawen.

Nel 1992 Cremaschi fece analizzare alcuni campioni di roccia presi da un graffito di *Bubalus primigenius* attraverso un particolare microscopio elettronico (SEM). Ne è risultato che la parete rocciosa sulla quale si trovava il disegno era originariamente abbastanza liscia ma, a un certo punto, venne sottoposta a una forte erosione che la rese irregolare. È stato riscontrato lo stesso fenomeno anche all'interno del solco inciso, al di sotto della "vernice" nera, la quale si depositò solo in un momento successivo. La gente che provocò l'erosione fu probabilmente il vento che bombardò il graffito con

granelli di sabbia in un periodo di forte siccità. La patina è composta da particelle trasportate dal vento che si sono fissate con l'aiuto di un batterio, una sorta di "fissatore del manganese". È lui il responsabile della concentrazione di questo minerale che ha dato alla roccia quel caratteristico colore grigio scuro. I microrganismi, potendo sopravvivere solo in circostanze ambientali particolari, né troppo umide (altrimenti sarebbero sopraffatti dai licheni), né troppo aride, sono considerati quindi dei buoni indicatori paleoambientali.

Cremaschi è abbastanza certo che questa successione di eventi non si verificò più dopo il X millennio B.P. ed è incline a credere che, malgrado un certo margine di incertezza, l'età delle figure della Grande Fauna Selvaggia debba situarsi molto indietro nell'Olocene, tanto da suggerire la loro collocazione al periodo in cui gli

ultimi cacciatori epipaleolitici frequentavano le rive dei laghi.

Gli elefanti di In Galguien nello uadi Mathendusc, con le grandi orecchie evidenziate da una fitta trama di linee, i sapienti solchi per indicare le pieghe della pelle all'attaccatura delle zanne, la proboscide alzata e il potente movimento della zampa in avanti, non sono solo il ritratto di un pachiderma in cammino; sembrano rinviare a un significato altro che va aldilà del soggetto stesso. Questa è la convinzione di alcuni studiosi (Jean Loic Le Quellec e Axel Van Albada), i quali raccomandano addirittura di non usare il termine di "naturalismo" per riferirsi alle opere della Grande Fauna Selvaggia, proprio per non ridurre il complesso significato simbolico, e forse anche la funzione totemica, che queste certamente esercitavano nell'immaginario delle comunità dei cacciatori.

Lo uadi Mathendusc è il principale dei fiumi che incidevano anticamente il Messak Settafet. Lungo questa lingua di sabbia oggi si trovano la maggior parte di stazioni rupestri, veri e propri "santuari" dell'arte preistorica come le chiamava Frobenius. La valle penetra all'interno del rilievo e si divide in una serie di ramificazioni più piccole. Le sponde rocciose delineano l'antico letto fluviale con un gradino di rocce frantumate alto al massimo un centinaio di metri; qui compaiono le terrazze usate dai cacciatori per fabbricare gli utensili e dagli artisti per scolpire le loro opere. L'alto numero di pachidermi presenti nell'area di In Galguien porta a pensare che questo luogo fosse frequentato più di altri dagli elefanti. Alcuni osservatori



suggeriscono che queste rappresentazioni siano state eseguite per testimoniare una battuta di caccia particolarmente fortunata, oppure che abbiano avuto la funzione di "sostituire" la fauna uccisa dal cacciatore il quale, in questo modo, gli restituiva simbolicamente la vita ristabilendo quell'equilibrio ecologico che l'arco e la freccia avevano infranto.

I **bovidi selvatici** sono tra gli animali più rappresentati del periodo della Grande Fauna Selvaggia. Spesso isolati, se ne riconoscono tre varietà. Il *Bubalus (Homoioceras) antiquus*, di solito appare con la coda sul fianco rialzata, segno del maschio eccitato durante la stagione degli amori, e le orecchie pendenti in basso. Dai fossili ritrovati si è potuta misurare l'ampiezza disegnata dalle sue maestose corna

rivolte verso l'alto che formano un arco di 326 cm. Non altrettanto si può dire del bufalo africano *Syncerus caffer* con le corna all'indietro e quell'espressione strana dovuta al modo di rappresentarlo con il collo allungato, schiacciato, e il muso all'insù. Rispetto a un bue domestico il corpo è più massiccio e porta un garrese spesso pronunciato. Il *Bos primigenius*, con la sua massa imponente e l'altezza considerevole che poteva raggiungere i 170 cm al garrese, si distingue per le caratteristiche corna a tenaglia che gli si incrociano davanti agli occhi. Una particolarità che si pensa fosse più una soluzione grafica che il reale ritratto dell'animale.

Le antilopi sono frequenti nei graffiti di un po' di tutte le epoche essendo animali che si adattano bene alla siccità.

I **rinoceronti**, al contrario, incarnavano l'aspetto più feroce dell'universo animale ed erano molto temuti dai cacciatori. Pur vivendo generalmente in ambienti umidi, sopravvissero nel Sahara fino al Neolitico (secondo Lhote arrivando addirittura alla fase del Cavallo). Per questo li troviamo rappresentati anche in epoca pastorale.

Le giraffe sono quasi sempre rappresentate a piccoli gruppi in movimento. Ce ne sono di bellissime soprattutto nella fase pastorale antica. Come con gli elefanti, e contrariamente a quanto accade per l'iconografia dei bufali selvatici e dei rinoceronti, nelle giraffe viene messo in evidenza il movimento dinamico dell'animale e le attività più comuni, come il brucare o l'abbeverarsi. Esiste una magnifica scena nello uadi Imrawen dove appare un maschio eccitato, con la caratteristica coda alzata e la criniera ritta sul collo, mentre corteggia la femmina esibendosi in una specie di parata nuziale. L'animale veniva cacciato con l'arco, ma nelle immagini rupestri si trova spesso associato anche a una trappola a forma di ruota raggiata che,

nella realtà, era probabilmente composta da aculei acuminati. Paolo Graziosi fa notare che questo tipo di ruota, individuata per la prima volta da Frobenius nello uadi Bergiug, è molto simile a quella di un disegno egizio di età protodinastica (terzo millennio a.C.): «un'interessante pittura della nota tomba di Hieracompolis mostra una di queste trappole, circondata da gazzelle, che ricorda straordinariamente la ruota del Bergiug.. Questo parallelismo tra le composizioni artistiche del Sahara centrale e quelle della valle del Nilo porterà a riconoscere numerosi altri elementi iconografici in comune fra le due culture.

Gli struzzi (*Sfruthio camelus*) sono i soli rappresentanti dell'avifauna ad aver ispirato gli artisti del Messak, insieme ad una coppia di avvoltoi.

Vengono presentati quasi sempre in gruppo con il lungo collo leggermente all'indietro che accentua il movimento della corsa. Nello uadi Beddis, una singolare



scena ne ritrae una dozzina in fila uno dietro l'altro mentre avanzano verso un uomo con un bastone alzato, forse un domatore: chissà che quello strano direttore d'orchestra con la bacchetta non stesse provando ad addomesticare i goffi volatili? Le loro uova erano considerate una merce pregiata fin da tempi antichissimi e il guscio veniva utilizzato per fabbricare monili e collane. Anche l'arte sembra avergli dato attenzione. C'è infatti una bellissima coppia incisa nello uadi Beddis dove gli animali sono ritratti uno di fronte all'altro in una posizione molto dinamica: con i due colli abbassati che si incrociano e la testa raso terra che spinge un uovo.

Gli animali d'acqua, principalmente ippopotami e coccodrilli, sono abbastanza rari, tuttavia ne esistono alcuni esemplari scolpiti con grande talento, come il coccodrillo dello uadi Mathendusc: lungo 2,25 metri e con un piccolo accanto in posizione leggermente retrocessa.

Canidi e felini compaiono in numerosi graffiti come personaggi di scenografie complesse e ricche di azione. I primi si possono trovare al fianco di cacciatori con l'arco in occasione di una battuta di caccia, ma anche in branchi che attaccano gruppi di erbivori (di solito antilopi o bufali) o, qualche volta, perfino l'uomo.

Tranne in alcuni casi dove il ritratto dell'animale è dettagliato, il più delle volte è difficile distinguere se si tratta di un gruppo di cani, di licaoni o di sciacalli. Un comune modo di dire afferma che il cane sia stato fin dai tempi antichi il fedele amico dell'uomo. Una conferma a questa tesi viene proprio dai graffiti di epoca pastorale che lo vede frequentemente rappresentato accanto ai pastori o al seguito delle mandrie.

Tra i felini c'è la stessa difficoltà nel riconoscere un leone da un gatto selvatico o un ghepardo da una pantera. L'iconografia rupestre li ritrae raramente forse perché l'uomo non traeva da loro un gran vantaggio. Sono solitari come il leopardo che attacca un muflone dello uadi Imramen, ma possono anche far parte di grandi rappresentazioni, come in quella dello uadi Alammas dove un folto gruppo di leonesse, con un leone maschio al centro, procede spavalamente insieme ad alcuni ippopotami, struzzi, bovidi e personaggi teriomorfi.

Nei graffiti del Messak compaiono numerosi **esseri teriomorfi** con il corpo da uomo e la testa di animale, figure danzanti con maschere, "gatti mammoni" e personaggi fantastici che appartenevano al mondo immaginario degli antichi cacciatori.

Noi non conosciamo il valore mitologico che i nostri antenati attribuirono a quegli strani personaggi, ma sorprende la varietà e la complessità del Pantheon raffigurato sulle rocce dell'altopiano. Qui viene evocata una cosmogonia ricca di simboli e di divinità che mostra una straordinaria corrispondenza con credenze ancora oggi vive in alcune popolazioni africane. Gli artisti di allora non fecero altro che riportare simbolicamente attraverso la loro rappresentazione l'uso magico-religioso della maschera. Gli uomini che la indossavano furono infatti ritratti come se stessero



eseguendo una danza.

Nelle culture primitive di ieri, come in quelle di oggi, la funzione della maschera è quella di annullare la personalità dell'individuo. Durante una cerimonia tribale, colui che la indossa spesso cade in trance credendo di incarnarsi nella divinità rappresentata. La maschera del dio o dell'antenato che si vuole evocare diventa il tramite fra il mondo concreto e vivo di tutti i giorni col mondo ultraterreno o sacrale, inavvicinabile se non attraverso mezzi magici. Se allora si desiderava evocare lo spirite di un dio-antilope, le sue sembianze dovevano assomigliare il più possibile, non tanto all'immagine reale dell'animale, quanto all'idea che la comunità aveva di esso. Nei graffiti in esame, tra l'altro, la separazione fra la maschera e il collo della persona che la indossa è volutamente marcata.

Contemporaneamente, lungo le sponde rocciose degli antichi fiumi appare però anche uno strano cacciatore, sprezzante del pericolo e capace di affrontare i grandi mammiferi da solo o al massimo in coppia. Questo superuomo, al contrario degli esili arcieri, è raffigurato con una corporatura massiccia, la testa a forma di canide e al posto dell'arco, tiene un'ascia di pietra ammanicata (talvolta un coltello o un boomerang) in una mano e un bastone tra. Non è per nulla intimidito dalla bestia che ha di fronte, spesso mostra un ghigno che assomiglia a un sorriso, mentre altre volte esibisce una dentatura aguzza e un'espressione aggressiva.

Dalla cintura gli pendono alcuni trofei di caccia (teste di animali uccisi). La sua forza sembra prorompere quando è ritratto mentre trascina con sé la carcassa di un grosso animale. Come l'eroe greco Ercole con la pelle del leone che ha vinto dopo una furiosa lotta, così il teriocefalo dello uadi TeknetanTlant (conosciuto anche come

uadi Issanghaten) si è caricato sulle spalle un bufalo morto. Un'immagine molto significativa di questa dimostrazione di potenza si trova nello uadi Mathendusc dove due licantropi trascinano un rinoceronte appena ucciso. I personaggi di queste riuscite battute di caccia sono presentati sempre in un contesto venatorio, ma probabilmente appartengono a un'epoca già pastorale. Nello uadi Alammas particolarmente ricco di personaggi teriomorfi, compaiono in un medesimo sito, su due superfici di roccia affiancate, da una parte dei licantropi e dall'altra alcuni pastori. Anche se gli uomini-lupo



appartenevano probabilmente a una società che praticava la caccia come principale mezzo per sopravvivere, è ipotizzabile che impersonificassero il mito del dio-cacciatore che con il suo coraggio sfidava la bestia feroce e con la sua forza la vinceva piegando la natura alle sue necessità. Non sappiamo perché venissero rappresentati e se la loro presenza sulla roccia fosse considerata propizia alla riuscita di una battuta di caccia o accrescesse nell'animo degli arcieri la temerarietà. Quello che è certo è che queste singolari figure sono scaturite dalla fantasia di una società culturalmente avanzata. Lo si deduce anche dall'abbigliamento, per quei tempi abbastanza sofisticato, che i personaggi indossano: maglia, calzoni corti e una bandoliera forse di pelle.

I **licantropi** del Messak sembrano inoltre aver ispirato leggende. Sia Plinio il Vecchio (sec. I d.C.) che il sofista Flavio Filostrato (sec. II-III d.C.) parlano dell'esistenza di popolazioni cinocefale in Africa. Una curiosa storia, che ancora tramanda, venne raccontata da un libico allo studioso J. L. Le Quellec. Essa racconta di una popolazione di uomini e di cani che abitavano separatamente sulle due sponde dello uadi (fiume dei cani) nella regione di Qàtrun, circa 250 km. a est del Messak: un giorno una donna attraversò il fiume giungendo la riva opposta e qui venne fecondata da un cane; da questa unione nacque un essere teriomorfo che fondò un popolo di cinocefali privi del pomo d'Adamo. Chissà che questa leggenda non si sia ispirata proprio ai personaggi con la testa lupo scolpiti in gran numero sulle rocce del Messak.

La figura del licantropo, così simile alla divinità egiziana che accompagnava i morti

nel loro viaggio celeste, il dio Anubi, ci pone di fronte ad una nuova questione: ci furono o no relazioni fra le comunità del Sahara centrale e le civiltà dell'antico Egitto? Esiste a questo proposito una ricerca dello studioso francese Léone Allard-Huard, il quale elenca alcuni elementi in comune presenti nell'iconografia di entrambe le aree geografiche, pur così distanti fra loro. Ne citiamo alcuni. Gli uomini mascherati, per esempio, sono presenti sia nel Sahara che lungo le rive del Nilo dove, però, appaiono esclusivamente in contesti religiosi o di cerimonie funebri. Personaggi zoomorfi sono invece ritratti spesso e mostrano il più delle volte un'espressione allegra e burlesca: è il caso dei "gatti mammoni", detti anche "diavolini", immortalati sulle rocce del Messak Settafet. Attori davvero singolari di un teatro della preistoria, i quali mescolano caratteri di specie animali differenti e, il più delle volte, danzano. Un parallelo nell'arte protodinastica lo abbiamo con la "volpe che suona il flauto" nella tomba di Hieracompolis.

Nell'arte mobiliare egizia come sulle rocce del deserto libico, si trovano scene di caccia in cui l'uomo con l'arco è associato a branchi di cani, trappole a ruota raggiata come quelle già segnalate da Graziosi, grafismi ricorrenti e del tutto simili. In entrambe le aree si trovano simboli enigmatici come il disco frontale trattenuto fra le corna di un bue. Fu proprio quest'immagine a trarre in inganno Leo Frobenius, che ne fu lo scopritore. L'eccezionale somiglianza di alcune figure del Messak con il sacro bue Apis degli egizi convinse lo studioso che gli animali domestici fossero giunti nel Fezzan da oriente, e che da lì fosse pervenuto anche il modo di rappresentarli.

Fabrizio Mori, negli anni Sessanta, fece un'altra straordinaria scoperta, questa volta nel vicino massiccio del Tadrart Acacus e, precisamente, nel sito di "Uan Muhuggiag

II". Qui, una scena risalente alla fase finale delle Teste Rotonde ritraeva un'imbarcazione con numerosi uomini a bordo (tra i quali forse la salma di un defunto) del tutto simile alle piroghe del Nilo.

Ad avvalorare l'ipotesi che la civiltà sahariana fosse precedente a quella egizia ci sono, inoltre, le ricerche effettuate in alcune località a metà strada tra il Sahara e la valle del Nilo: le oasi di Farafra e Nabta Playa. Nella prima, sono stati rinvenuti dei grani carbonizzati di sorgo mescolati a ceneri di focolare, e nella seconda la più antica testimonianza di grani coltivati, risalente al IX millennio B.F. A ciò si sono aggiunte, nel corso degli scavi, numerose altre indicazioni che fanno pensare che queste oasi siano state il punto di contatto e d'incontro fra le popolazioni del deserto

(che già avevano cominciato a sperimentare le prime forme di domesticazione di piante e gli abitanti del grande fiume. Questo naturalmente in un momento in cui il clima era arido e la gente si concentrava intorno alle principali sorgenti d'acqua.

Nell'arte rupestre del Messak, oltre ai licantropi, ai gatti mammoni e agli uomini con la testa da animale, ci sono diverse altre figure che, pur apparendo con sembianze antropomorfe, sembrano appartenere più a un mondo ultraterreno che a quello umano. Due sono le scene che meritano attenzione. La prima, venne individuata nello uadi Tilizzaghen dai fratelli Angelo e Alfredo Castiglioni insieme a Giancarlo Negro, ed è conosciuta come la "Dea della fecondità" o "Dea seduta" (iconografie simili erano state già segnalate anche da Frobenius). Rappresenta una figura femminile con le braccia raccolte e le gambe incrociate in una posizione molto simile al "fiore di loto" dello Yoga.

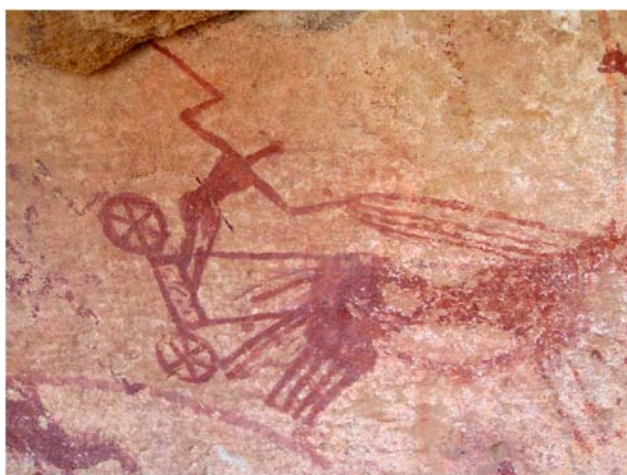
Le mani della dea toccano l'organo sessuale che è evidenziato da un solco profondo e ha la forma ovale di una vagina. Il volto è confuso da numerose linee, nascosto forse dietro una maschera dalla quale dipartono due paia di corna: da bue e da capra. A fianco della divinità si staglia una specie di albero totem, mentre alla base sono scolpiti, in piccolo, alcuni animali: struzzi, antilopi e cani. Ma ciò che cancella ogni dubbio sul fatto che si tratti di un'immagine sacra è la piccola figura inginocchiata che si trova all'altezza della testa della dea, chiaramente prostrata verso di essa.



5.1.3 - Il complesso dei dipinti preistorici dell'Acacus.

Il Tadrart Acacus è una catena di montagne lunga 250 km e profonda non più di 50. Situata al confine fra Libia e Algeria presenta una certa continuità geomorfologica con il massiccio del Tassili, ma soprattutto costituisce, insieme all'altopiano del Messak, la regione dove tra i 10.000 e i 5.000 anni fa si sviluppò una grande civiltà, forse la maggiore di tutto il Sahara, che esprime attraverso l'arte una stupefacente uniformità culturale.

Il doppio nome "Tadrart" e "Acacus" si riferisce ai due aspetti del rilievo. Per Tadrart si intende il versante che degrada dolcemente verso est, con le rocce formate da arenarie quarzifere rosso scure scarsamente stratificate. Acacus, invece, indica la ripida falesia che si affaccia sulla pianura di Ghat, composta da arenarie quarzose e livelli minori di argilla grigio scura. Essa forma un muro invalicabile di rocce che strapiombano per circa cento metri nello uadi Tanezzuf. Questa sua inaccessibilità ha provocato il lungo isolamento del gruppo montuoso che rimase pressoché sconosciuto fino all'arrivo di Mori nel '55. Lo studioso penetrò il massiccio a dorso di cammello dall'unico punto di accesso che si trovava a sud dell'oasi di Ghat, poi nel '60 individuò un passaggio per le auto aggirando il rilievo da nord, attraverso il villaggio di Serdeles. Il nuovo itinerario venne battezzato la "pista Mori", e resta ancora oggi il più frequentato.



Contrariamente al Messak, l'Acacus presenta di fatto numerose cavità naturali, alcune anche molto profonde, utilizzate in passato come abitazioni e forse anche come luoghi di culto e sepoltura. La maggior parte dei siti studiati si trova al primo livello, cioè lungo i fianchi degli uadi sotto al primo gradino di rocce.

Raggiungere la sommità della prima cengia talvolta è complesso perché le pareti strapiombano notevolmente. Quando vi si riesce, attraverso i rari punti di accesso, si può allora camminare per chilometri sulle aeree terrazze pensili che collegano fra loro i crinali, ammirando dall'alto il panorama straordinario e scoprendo nuovi ripari.

A differenza del Messak, dove esistono solo graffiti, il patrimonio archeologico più interessante dell'Acacus è costituito dalle numerose pitture presenti. Esse abbracciano un periodo che va dai 10.000 anni fa fino all'epoca storica. Questo viene generalmente suddiviso in quattro cicli artistici principali che, secondo l'ordine cronologico, corrispondono alla fase delle **Teste Rotonde**, del **Pastorale**, del **Cavallo** e del **Cammello**. Il periodo della Grande Fauna Selvaggia, che precede quello delle Teste Rotonde, appare solo in alcuni rari graffiti e ripropone le medesime iconografie del Messak, anche se non con la stessa intensità e concentrazione. Strettamente collegati alla presenza di pitture rupestri sono i **ripari sotto roccia**, altro elemento frequente in Acacus e del tutto assente nel Messak. Questi balconi naturali che si trovano alla base delle falesie, protetti da grandi tetti di arenaria, sono spesso poco profondi e lunghi anche decine di metri. Sulle loro pareti si trovano centinaia di immagini policrome dipinte di rosso e bianco, più raramente con giallo e verde. Il **colore** veniva prodotto triturando alcuni frammenti

minerali con una macina di pietra: il caolino per il bianco e l'ocra per le sfumature dal rosso al giallo. La finissima polvere veniva poi mescolata ad altri componenti che fungevano da collante, tipo l'albumina d'uovo e il latte (quest'ultimo contiene un ottimo fissatore: la caseina).

Proprio questi elementi organici, mescolati ai pigmenti di colore, oggi ci consentono di risalire a una cronologia delle opere pittoriche attraverso l'analisi radio-metrica al Carbonio 14.

Oltre ad essere il primo rifugio dell'uomo primitivo, le cavità sotto roccia ebbero, a seconda dei periodi e delle comunità che le utilizzarono, significati molto diversi. È anzi probabile che i loro abitanti gli assegnassero una funzione precisa in base all'attività che vi veniva svolta, anche se non siamo in grado di sapere esattamente quale: se cioè il riparo fosse adibito ad un uso esclusivamente domestico o invece fosse utilizzato come luogo di incontro e persino di culto della comunità.

Durante lo scavo di "Uan Tabu" (Garcea E., 1996), nella zona centrale dell'Acacus, si è potuta constatare la straordinaria varietà delle attività che vi venivano svolte oltre ad un'importante novità: che lo uadi Teshuinat era frequentato sin dal tardo Pleistocene e continuò ad essere occupato ripetutamente fino al Neolitico pastorale (periodo a cui appartengono le pitture). Osservando la sezione dello scavo si notano alcuni focolari con pietre disposte a circolo. Nel livello più antico, risalente al IX millennio B.P., sono state trovate ossa di ovicaprini (*Ammotragus Lervia*) che testimoniano sin da allora lo sfruttamento di questa capra selvatica, utensili di un ricco equipaggiamento venatorio che indicano un'intensa attività di caccia da parte dei suoi antichi abitanti e, negli strati superiori più recenti, frammenti di ceramica e vasellame.

La successione degli eventi e del differente modo di utilizzare un riparo è dimostrata ancora più chiaramente dalla sezione di scavo di "Dan Afuda" (Cremaschi M.- Di Lernia S. 1996), sempre in Acacus, dove il sito risulta suddiviso in due zone distinte. In prossimità dell'uscita c'era l'area abitativa (focolari), mentre in fondo alla cavità, in un'angusto anfratto alto 60 cm., erano rinchiusi le capre, che hanno lasciato sul



suolo un deposito di escrementi datati al primo Olocene. Sembra inoltre che, inizialmente, gli insediamenti svolgessero un ruolo non limitato ad un utilizzo meramente domestico del sito, ma rappresentassero anche un luogo sacro. Soprattutto fra le comunità epipaleolitiche e mesolitiche intorno al X-IX millennio B.P., i ripari dipinti svolsero, secondo Fabrizio Mori, una funzione esclusivamente simbolico-religiosa. Templi dove l'antico cacciatore si recava per incontrare le divinità di un Pantheon celeste (da lui creato) da cui probabilmente dipendeva l'equilibrio psicologico, la coesione e la forza del gruppo sociale al quale apparteneva. Lo stesso significato lo si ritrova anche in altre parti del mondo: dalle grotte preistoriche franco-cantabriche a quelle australiane.

A questi primitivi luoghi di culto, Mori associa le pitture delle Teste Rotonde e alcune particolarissime cavità circolari dette "marmitte" (diametro 30-50 cm., profondità fino a 40 cm.) scavate sul basamento di pietra dei ripari e il cui significato resta un enigma, né è stato ancora possibile datarle. Tuttavia, col tempo, la dimensione sacrale del riparo perderà importanza in favore di un utilizzo domestico da parte delle comunità pastorali.

La relazione fra le pitture del periodo delle Teste Rotonde, la presenza di "marmitte" e il valore rituale del sito emerge con chiarezza dall'interpretazione che Mori offre del **riparo di "Uan Muhuggiag"**: uno dei primi ad essere stati scoperti e studiati e che continua a sorprenderci giorno dopo giorno. Qui sono dipinte alcune scene della fase finale delle Teste Rotonde che, secondo lo studioso, si riferiscono a contesti funerari. Appare infatti un'imbarcazione condotta da strane creature con un casco e una figura a testa in giù con gambe divaricate a mezz'aria. Questa iconografia della persona capovolta indicherebbe un defunto, come si riscontra in altre culture

arcaiche (a Mushroom in Sud Africa e nei dipinti predinastici dell'antica città egizia di Hieracompolis).

A confermare la particolare simbologia del sito di "Uan Muhuggiag" fu il ritrovamento alla fine degli anni Cinquanta dello **scheletro di un bambino** avvolto in una pelle d'antilope, con tracce di corredo funerario (collana) e chiari segni di mummificazione intenzionale. La piccola mummia risale a un'epoca (datata intorno al 5.400 B.P) anteriore alle note sepolture della valle del Nilo e questo,



ancora una volta, darebbe ragione all'ipotesi di una civiltà evoluta nel cuore del Sahara prima di quella egizia. A conferma di ciò, una nuova sorpresa è venuta alla luce durante un secondo scavo, eseguito nel 1992 nello stesso sito dall'équipe del C.I.R.S.A., con il ritrovamento della sepoltura di un adulto. Possiamo allora pensare che in questo ampio ventaglio di usi spirituali e materiali dei ripari sotto roccia le immagini dipinte sulle pareti svolgessero un ruolo di primo piano, probabilmente in riferimento al significato stesso che il sito aveva assunto agli occhi della società. Fra i monti dell'Acacus sono stati individuati, grazie all'analisi radiometrica eseguita sui loro depositi, ben

11 ripari antecedenti con certezza ai X millennio B.P e 3 aree frequentate tra il IV e il III millennio, mentre il gruppo di insediamenti principale appartiene alla cultura dei pastori insediatasi tra i 7.000 e i 5.000 anni fa.

Ma non è solo lo studio dei depositi che si sono accumulati sul suolo a farci capire come e da chi fossero utilizzati questi ripari, se da gruppi di cacciatori arcaici o da pastori evoluti. Possiamo fare riferimento anche alle pitture. Un compito non sempre facile, soprattutto quando nella medesima cornice di arenaria appaiono figurazioni di epoche diverse che si sovrappongono e i cui autori erano distanti fra loro da alcune generazioni. L'accavallarsi di fasi artistiche in un'unica parete è un fenomeno frequente in Acacus, ma non solo lì: basti pensare alle rielaborazioni nel tempo che hanno subito i nostri monumenti e tanti affreschi medioevali ricoperti e ridipinti in periodi successivi.

5-1.4 - L'universo delle Teste Rotonde

La fase delle Teste Rotonde rappresenta la prima manifestazione storica dell'antica società dei cacciatori, quando ancora l'agricoltura e la pastorizia erano attività sconosciute. Le testimoniano le più ricche di espressività di questo periodo si trovano all'interno i ripari che costellano i bordi dei canyon nell'Acacus e nel Tassili, oggi separati da un confine politico, ma che in passato costituivano un'area geografico-culturale di un unico grande popolo.

Il primo a formulare un'ipotesi cronologica su queste pitture con l'uso del metodo del carbonio radioattivo è stato Fabrizio Mori. In base agli scavi effettuati da Pasa, Garca, Di Lernia e Cremaschi, si sono ottenute datazioni riferibili alla fase Teste Rotonde che sembrano porla in un'epoca corrispondente agli 8-9.000 anni B.P. Con il termine Teste Rotonde si indica dunque una fase artistica durata circa duemila anni, posteriore a quella bubalina e precedente alla pastorale, da inquadrarsi in un'epoca culturale a cavallo fra il Paleolitico e il Neolitico, chiamata per questo Epipaleolitico. I protagonisti di questa nuova avventura culturale erano cacciatori evoluti, raccoglitori e pescatori che sapevano sfruttare pienamente le risorse dell'ambiente.

La grande novità culturale di cui questa società è stata portatrice fu l'uso del colore nell'arte rupestre. Non sappiamo se questi uomini già utilizzassero le tinte naturali in altre forme espressive; quello che è certo, però, è che quando cominciarono ad applicarle sulle rocce dimostrarono da subito una stupefacente maturità stilistica ed un'assoluta padronanza del linguaggio pittorico. È interessante notare come anche dal punto di vista tecnico essi mostrino di avere già maturato una consolidata

esperienza nell'uso dei collanti per fissare le tinte. Sorprendentemente, sono proprio le pitture del periodo antico a contenere le amalgame più resistenti, rispetto alle fasi successive. Nelle prime, la materia colorante risulta talmente densa e corposa da apparire quasi lucida.

La policromia aveva certamente un significato preciso e una valenza simbolica tutt'altro che casuale. Fabrizio Mori, a questo proposito, analizza alcune scene del periodo pre-pastorale, in particolare il sito di "Uan Muhuggiag" dove sono rappresentati sia l'involucro funerario bianco di cui si è già parlato, sia la celebre piroga che trasporta una salma (figura bianca a testa in giù con gambe divaricate). Anche le composizioni di "Anshal" fanno pensare che il caolino fosse usato in riferimento a contesti funerari. Lo studioso propone poi un parallelismo con il significato che ancora oggi viene attribuito al colore bianco da alcune tribù africane come i Dogon e i Mossi, i quali lo utilizzano per tingersi il corpo durante le cerimonie funebri o per decorare le maschere che evocano i propri antenati. «Non precisamente colore di lutto, forse, ma colore che simboleggia l'essere "non vivo",



l'appartenenza di questo ad un mondo le cui creature, probabilmente ancora simili all'uomo stesso, non godono più del fluire del sangue, in corpi che hanno assunto il colore della morte è [...] quelli che per particolari qualità fossero degni di essere venerati o ricordati».

Tutto farebbe pensare che gli autori delle Teste Rotonde conoscessero le potenzialità espressive del colore già molto tempo prima di iniziare a dipingere le pareti dei loro ripari. Stando all'iconografia rupestre, essi lo avevano usato per decorare il proprio corpo con tatuaggi simbolici, forse di carattere magico-religioso.

In questa fase, il bianco e le ocre sembrano assumere differenti significati a seconda dei soggetti trattati e del modo in cui venivano eseguiti: la tinta poteva venire stesa in modo uniforme all'interno della figura (colorandola tutta) oppure delinearne solo il perimetro; il colore serviva anche a differenziare gli esseri maschili, femminili o animali. Col tempo, questa specificità attribuita ai colori e al tatuaggio perderà valore; infatti nella successiva fase pastorale il bianco verrà utilizzato anche in composizioni di vario genere e nella pezzatura dei bovini domestici. Il significato simbolico delle pitture era espresso non solo dalle tinte usate, ma anche dagli

argomenti scelti. Fra questi, particolarmente caro al popolo delle Teste Rotonde era il tema della "devozione": le figure in atteggiamento di adorazione sono piuttosto frequenti e appaiono più piccole rispetto alla divinità. Quest'ultima veniva di solito presentata con dimensioni gigantesche e un aspetto abbastanza terrificante. Con parti del corpo deformate, spesso indossa una maschera come nel caso del "grande dio" del Sefar. Nell'espressione Teste Rotonde ritroviamo l'elemento formale che ha più caratterizzato questa fase artistica: la rotondità del capo delle figure antropomorfe, prive dei dettagli fisionomici del volto e talvolta ricoperte da uno strano casco. Una caratteristica che, apparentemente, avrebbe dovuto rendere i ritratti uniformi e senza personalità. Invece accade proprio il contrario, tanto da restare sconcertati di fronte alla potenza espressiva di questi enigmatici personaggi. Essi emanano una forza creativa che non sarà mai più uguagliata nelle epoche successive. Il segreto è da ricercare, oltre che nell'abilità manuale degli autori, nello stile allegorico delle composizioni, dove non troveremo mai descritte quelle attività quotidiane tanto frequenti nelle scene dell'arte pastorale. Una scelta stupefacente per una società che stava compiendo i primi passi nel mondo delle immagini e della comunicazione. Sono le manifestazioni di una straordinaria rivoluzione culturale che andava ribaltando la visione del mondo a favore di un antropomorfismo che avrebbe portato l'uomo verso il dominio della natura. I soggetti e le divinità rappresentate mostrano sembianze umane pur apparendo spesso trasfigurati, con particolari del corpo allungati o volutamente distorti, talvolta decorati con ornamenti che forse avevano il senso di indicare il grado e il ruolo sociale delle persone ritratte. Le forme

variano da composizione a composizione e ciascun autore sembra aver voluto firmare il proprio quadro con una personale nota originale. Si passa da figure monumentali che campeggiano in mezzo alla parete, a raffinate miniature di pochi centimetri di grandezza. Tutte le immagini mostrano la tendenza ad una stilizzazione che le proietta in una dimensione simbolica carica di suggestioni. Tuttavia, nel corso del tempo, le scelte si andarono modificando. Pur mantenendo un'uniformità stilistica e tematica, l'arte delle Teste Rotonde si adeguò via via alle nuove idee che si affacciavano in una società in continua trasformazione. Gli artisti sperimentarono altre tecniche, privilegiarono un colore piuttosto di un altro, abbandonarono modelli desueti per adottarne di nuovi. Sarebbe infatti riduttivo pensare alla civiltà delle Teste Rotonde come a un mondo rimasto fermo per duemila anni. Questo popolo fu protagonista di eventi creativi di grande rilevanza e di una profonda elaborazione culturale che ha trovato nella pittura la sua migliore forma di espressione. L'arte rupestre per quelle comunità è stata probabilmente il principale strumento di comunicazione, e si articolò con forme stilistiche molto diversificate.

5.1.5 - La civiltà dei pastori

Tanto è lontana dalla quotidianità l'arte delle Teste Rotonde, quanto è vicina alla realtà la rappresentazione di tipo pastorale. In questa nuova fase il segno pittorico, pur mantenendo una qualità stilistica molto elevata, sembra disinteressato alle tematiche del sacro. La sua funzione comunicativa nei confronti della comunità perde quel carattere magico religioso che aveva svolto precedentemente, in favore di un linguaggio naturalistico che racconta la vita di tutti i giorni. Troviamo descritte le attività della pastorizia e dell'agricoltura, le rivalità fra clan, le scene di "toilette" quotidiana come l'acconciatura dei capelli e altro ancora. L'uomo non è più rappresentato come un essere divino, o devoto, e per la prima volta acquisisce una dimensione veramente umana. La cultura dei pastori, secondo la cronologia proposta da Mori, si inquadra in un intervallo di tempo durato circa 5000 anni e compreso fra gli 8.000 e i 3.000 anni fa.

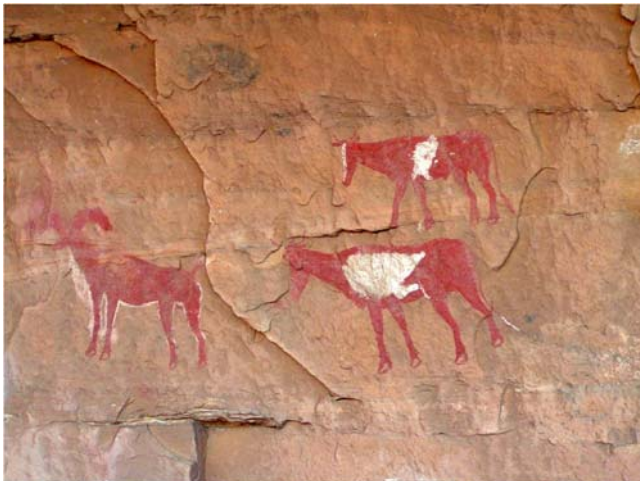
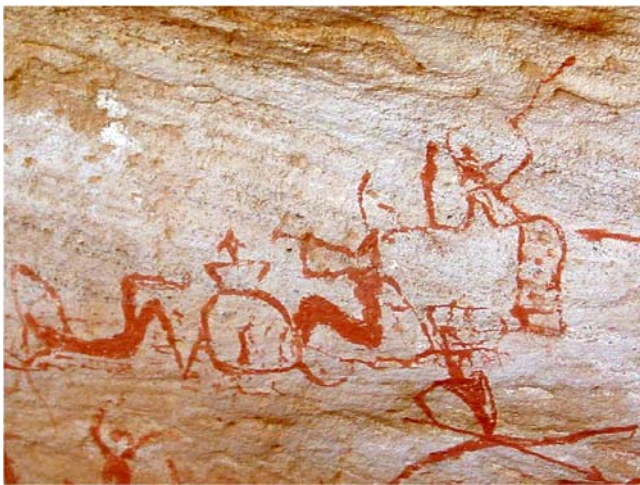
L'economia, così come gli usi sociali, i costumi ideali della nuova epoca, conosciuta anche come neolitico pastorale, cambiano radicalmente. Se nella fase precedente, l'atteggiamento delle Teste Rotonde era ancora prevalentemente predatorio nei confronti dell'ambiente (nonostante fossero già in atto i primi processi di domesticazione di piante e animali) ora, però, abbiamo a che fare con gruppi umani capaci di produrre realmente il fabbisogno, integrando con l'allevamento la scarsità della vegetazione spontanea. L'attività venatoria passa in secondo piano, sopravvivendo solo in alcune scene del rimo periodo pastorale.

Non ci sono più belve feroci pronte ad assalire piccoli cacciatori impauriti, ma pastori al seguito di grandi mandrie, scene di mungitura, animali che trasportano carichi e persone. Cominciano ad essere descritte con dovizia di particolari anche le

attività della vita quotidiana, il corredo domestico, l'abbigliamento, i monili, gli usi e i costumi della nuova società. Perfino i volti umani sono ritratti con cura e i nuovi artisti sembrano aver provato gusto nell'accentuare i profili dove non mancano i dettagli della bocca, del naso e degli occhi. Il corpo, che sia fermo o in movimento, eretto o accovacciato, ha una postura elegante e aggraziata. La policromia è ampiamente utilizzata per arricchire di dettagli e vitalizzare le immagini. Nello **uadi Teshuinat**, presso il riparo di "Uan Amil", c'è una parete interamente "affrescata" che presenta una delle composizioni più belle e complesse dello stile Pastorale antico. La sua lettura ci permette di scoprire gli atteggiamenti di quella comunità che si stava



affacciando alla nuova era per dare vita a una delle più grandi civiltà del passato. Nel primo riquadro appaiono due figure di profilo con la chioma "a cimiero" che trattengono una creatura al centro (forse femminile), ritratta in posizione frontale avvolta in una specie di mantello. Questo tema si ripete in due scene dello stesso riparo, in una delle quali è interessante notare la decorazione geometrica del pannello che, secondo Mori, rappresenterebbe una veste «rozzamente tessuta». Appare anche uno strano recinto a forma di ferro di cavallo, una capanna, all'interno del quale è seduta una figura probabilmente imprigionata che potrebbe essere quella trattenuta al centro della triade. Altri personaggi sono dipinti in posizione inginocchiata mentre si pettinano i lunghi capelli e, fra di uno sta affilando la freccia del proprio arco. Saranno guerrieri che si preparano ad affrontare una battaglia? Non è escluso dato che proprio al loro fianco si fronteggiano due gruppi di arcieri. Lo schieramento di sinistra (a cui appartengono le immagini descritte) è caratterizzato dalla particolare chioma a cimiero dei suoi eroi e dal corto gonnellino che portano come veste; quello avversario, invece, pur essendo composto anch'esso da tiratori con l'arco, si differenzia per il tipo di capigliatura e da altri dettagli. Sopra di loro, risalta un'immagine fra le belle di tutta la grotta, nella quale due figure dall'aspetto



regale stanno sedute di profilo, una di fronte all'altra, e sembrano scambiarsi delle offerte. Mori propone di interpretarle come la resa del capo del clan sconfitto al suo vincitore.

Associata ai primi tentativi di ammansimento dei bovidi e degli ovicapri comparse anche la **ceramica** che, con la civiltà pastorale, raggiunge una vasta produzione. Le testimonianze più antiche in Acacus sono state trovate da Barbara Barich presso il sito di Ti-n-Torha e risalgono all'inizio del IX millennio B.P. Gli artigiani di Ti-n-Torha dovevano lavorare l'argilla quando era ancora cruda e decorarla aiutandosi con utensili in osso, mediante i quali incidevano dei punti sulla superficie levigata o delle linee ondulate, da cui deriva il nome dello stile: "*dotted wavy line*". L'elevata qualità della ceramica prodotta richiedeva una capacità non comune di manipolare gli elementi della natura: non era facile scegliere le argille che venivano poi mescolate con altri ingredienti vegetali per ottenere una certa consistenza, nè procedere alla stessa cottura del manufatto. Per questo stupisce oggi pensare che l'uomo, già 10.000 anni fa, fosse a conoscenza di procedimenti tanto complessi. Questo tipo di manifattura è stata trovata un po' in tutto il Sahara. Il nomadismo, infatti, aveva favorito l'incontro fra culture diverse contribuendo a formare un'unica grande civiltà dall'Algeria fino alle rive del Nilo.

Un altro vantaggio dell'economia

pastorale è stato quello di saper fronteggiare i periodi di aridità che si alternarono con un picco iniziale intorno al VII millennio B.R e un secondo periodo circa 4.000 anni fa, fino alla definitiva inversione climatica che portò all'attuale desertificazione. Non a caso molte popolazioni, come i Peul, e gli stessi Tuareg, sono ancora oggi pastori nomadi. Ma se le pitture della fase pastorale mantennero una qualità artistica di altissimo livello, sia dal punto di vista stilistico che formale, l'arte ha



superato il suo momento di gloria e, con l'avanzare del deserto e il progressivo spopolamento del Sahara da parte delle comunità umane, si dirige verso un lento e inesorabile declino.

5.1.6 - I guerrieri a cavallo

Con la comparsa del cavallo nell'iconografia rupestre sahariana si entra nell'era storica. Sarà infatti lo storico greco Erodoto a parlarne per primo riferendo di un popolo molto agguerrito, i Garamanti, che con carri trainati da quadrighe cacciavano dalle loro terre i trogloditi Etiopi (per Etiopi si intendevano probabilmente le popolazioni che vivevano più a sud, nel Tibesti: gli attuali Tebu). Il cavallo, come è stato già detto, venne importato dai guerrieri Hyksos nel XVI secolo a.C., quando invasero l'Egitto fondando la XV dinastia (incursione documentata da alcune pitture funerarie). Al suo arrivo in Africa, l'animale era una specie ormai addomesticata, di cui si conoscevano le caratteristiche, le potenzialità e il modo per addestrarlo. Pronto per l'uso, è facile immaginare come esso divenne in breve tempo il migliore amico dell'uomo, soprattutto sul campo di battaglia, mentre in periodi di pace veniva sfruttato per trasportare carichi o in battute di caccia.

Le prime immagini furono quelle scoperte negli anni Trenta nel Fezzan dalla missione Cipriani-Costa e fecero subito scalpore perché erano la conferma della veridicità delle parole di

Erodoto. Più tardi se ne trovarono un po' ovunque: dalla Mauritania all'Algeria, dal Niger al Marocco. Fu soprattutto Henri Lhote a mettersi sulle tracce dei "carri al galoppo volante" (così furono chiamati per lo straordinario dinamismo con cui erano raffigurati) ipotizzando una "pista dei carri" che nell'antichità avrebbe attraversato il Sahara dal fiume Niger (Tombouctou) al Golfo della Sirte trasportando le merci



verso il Mediterraneo. Si trattava di cavalli isolati, ma più spesso in quadriglia o in coppia rappresentati nell'atto della corsa. Il più delle volte trainavano un carro a due ruote spronati dall'auriga. La complessità e lo stile della precedente fase del Pastorale si impoverisce progressivamente, e questo lo si può vedere osservando nello uadi Teshuinat la scena della caccia al muflone (fase del Cavallo) che è ancora una delle più belle perché risale al periodo iniziale, quando l'arte risentiva ancora delle influenze precedenti. Nella medesima parete appaiono anche due carri dipinti di rosso, entrambi guidati da un auriga che tiene ben salde le redini mentre sporge il busto in avanti. Il dinamismo è davvero notevole, ed è accentuato dalle zampe allungate e dal muso teso dei quadrupedi.

Le figure umane riferite al periodo artistico equidiano vennero sottoposte a una progressiva stilizzazione. Per rappresentare il corpo, per esempio, gli artisti del momento escogitarono una soluzione formale piuttosto semplificata, composta di due triangoli capovolti, e per questo chiamata "bitriangolare", di probabile influenza cretese. Nelle cronache dei faraoni egizi si parla infatti della presenza di un popolo venuto dal mare, intorno al 1.200 a.C., alleato dei Libi, che con i carri compiva razzie nel delta del Nilo. Ed è probabile che la diffusione dei carri e il modo di rappresentarli fosse partita da lì.

Un altro esempio di come il segno artistico perse valore si osserva nel modo in cui è disegnata la testa dei personaggi. Un elemento che nell'arte antica aveva un ruolo così importante, enigmatico e simbolico durante il periodo delle Teste Rotonde, aggraziato e ricco di dettagli nei profili del Pastorale, ora si riduce a un sottile "bastoncino". Possiamo concludere, infine, che in questa fase solo i "carri al galoppo volante" mantennero viva la bandiera dell'arte. Dipinte sulla roccia, queste

straordinarie foto istantanee che bloccavano il movimento delle quadrighe in corsa incarnavano, evidentemente, il tema più caro alla società del tempo.

5.1.6 - Gli ultimi graffiti della fase "camelina"

Ben poco si può dire di quest'ultimo periodo dell'arte sahariana, che si presume ebbe inizio in piena epoca storica con l'introduzione del cammello. Il quadrupede, oggi simbolo del deserto, diventò in breve il dominatore degli spazi aridi grazie alla sua straordinaria capacità di adattarsi agli ambienti aridi. Ancora una volta l'arte, pur nel suo impoverimento formale, rappresenta i soggetti a cui la cultura del momento dava maggiore importanza.

Tutt'oggi, del resto, i Tuareg (là dove non sono ancora arrivati il turismo e i fuoristrada) misurano le distanze a giornate di cammello. L'animale riesce ad affrontare circa 40 km giornalieri abbeverandosi anche una sola volta ogni 5 o 6 dì.



Un dato che gli esploratori europei d'inizio secolo conoscevano bene, perché dal numero e dalla qualità dei "mehari" (cammelli da sella) che componevano la carovana si poteva stabilire la riuscita o meno di una spedizione nel deserto, come testimonia la puntigliosa relazione del geologo Ardito Desio quando nel luglio del 1931 descrive la preparazione di un'incursione nel cuore del Sahara libico: «Per farsi un'idea dei termini del problema va tenuto presente che un cammello da carico trasporta da 100 a 120 kg e consuma in media 3kg di orzo o maggiore quantità di paglia, datteri e simili al giorno. Se portasse soltanto il cibo per sé, disporrebbe di un'autonomia di 35-40 giorni. Ma in tal caso non recherebbe alcun servizio al viaggiatore.

L'autonomia di una carovana si aggira intorno ai 1.000 chilometri, ma a patto di trovare l'acqua, relativamente abbondante, ogni 5 o 6 giorni; in caso contrario si riduce a circa 300 [...] Dopo laboriosi calcoli, prove ed esperienze, quando lasciammo Agedabia [città sulla costa del Golfo della Sirte a sud di Bengasi] la carovana era composta di 6 europei e 48 indigeni di cui 27 carovanieri, 22 cammelli da sella e 80 da carico».

Tornando ai graffiti della fase camelina, l'animale con una sola gobba non ha mai cessato di essere raffigurato sulle rocce, data l'importanza che ancora oggi rappresenta presso i popoli nomadi del Sahara. Ci sono incisioni anche molto recenti, scolpite da pastori durante le lunghe giornate passate in solitudine, spesso associate a lettere dell'alfabeto tuareg. Le figure più antiche rimangono tuttavia quelle eseguite con maggiore impegno. Ma l'impulso creativo che soggiaceva alle grandi culture del passato è ormai definitivamente inaridito, di pari passo con il paesaggio.

AAVV