

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2016*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

# *I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell'antica Mesopotamia*

## *e l'origine del teatro greco – Prima parte*

di Vincenzo Ruggiero Perrino

### **1. Premessa: la Mesopotamia all'origine della tragedia greca?**

Nelle prime pagine della *Poetica*, Aristotele accenna ad una sorta di genealogia della tragedia. Infatti, ci informa della nascita e dello sviluppo del genere. Più in particolare, fa riferimento alle origini come a qualcosa di noto ai suoi allocutori, insistendo sul carattere di improvvisazione, che ne caratterizzò le prime prove:

Sorta dunque da un principio di improvvisazione – sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città – a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura<sup>1</sup>.

Poco dopo aggiunge:

Da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile<sup>2</sup>, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato; il giambico è in effetti il verso più colloquiale<sup>3</sup>.

In altre parole, la protostoria della tragedia, almeno come ci viene delineata dal grande filosofo, sembra indicare un processo graduale di differenziazione tra l'elemento "serio" e quello "burlesco",

---

<sup>1</sup> Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano 2008, p. 129. È verosimile fissare la nascita della tragedia greca in anni anteriori all'inizio dei concorsi tragici ateniesi (534-531 a.C.), per prendere parte ai quali è probabile invalse l'uso di mettere per iscritto i testi. Tuttavia, sembra evidente che per Aristotele la questione delle origini non riveste il rilievo teorico che, invece, le hanno attribuito i moderni, a partire dal Romanticismo, epoca in cui, oltre alla mera ricostruzione filologica del sorgere del teatro tragico, si rincorreva la scoperta del suo significato essenziale. È evidente che c'è una sproporzione tra l'interesse relativamente scarso di Aristotele e l'appassionato investimento dei moderni, che hanno collegato al problema una nostalgia del sacro completamente estranea al filosofo greco. S'intende che la definizione sacrale della tragedia greca, che Hölderlin e Nietzsche hanno reso luogo comune della cultura europea contro ogni evidenza storica, oltre che contro Aristotele stesso, ha sfortunatamente trovato alimento nell'affermazione di un legame originario con il culto di Dioniso. Come precisa Guido Paduano: «I suoi limiti sono invece quelli chiaramente indicati dal testo: dopo aver indicato il rapporto con l'epica per l'oggetto "nobile" dell'imitazione, Aristotele rintraccia l'origine del "modo" drammatico in una articolazione della lirica corale che oppone il corifeo (probabilmente identificato con il poeta) al resto del coro, istituendo così una pratica conversazionale che fa del corifeo medesimo il primo attore. A questo riguardo, di nessun aiuto ci sono i ditirambi bacchilidei che possediamo, abbastanza tardi per lasciar intravedere un influsso opposto, del dramma sulla lirica», Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Roma-Bari 2001, p. 73.

<sup>2</sup> Aristotele, *Poetica* 1449 a 23-24: διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχησιχωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

<sup>3</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 131. La frase è controversa e sibillina, e sembra quasi contraddire la distinzione netta tra imitazione alta e bassa, che opponeva tragedia e commedia. Nella tragedia originaria ci sarebbe stato un elemento satiresco, legato cioè al corteggio rituale di Dioniso, da cui indipendentemente (per opera di Pratina di Fliunte, secondo la tradizione), si sarebbe sviluppato il dramma satiresco, cfr. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 73.

accompagnato da un precisarsi di dimensioni, di soluzioni metriche e di linguaggio. Σατυρική può tradursi con “fatta da attori travestiti da satiri”, o “con il ritmo proprio dei canti dei satiri”. È opportuno sottolineare che questo non vuol dire che la tragedia derivi dal dramma satiresco, quanto piuttosto che comune fu l’origine dei due generi, formatisi probabilmente per differenziazione reciproca. Tuttavia, queste considerazioni si scontrano con quanto Aristotele afferma poco prima, a proposito della derivazione dal ditirambo, in cui serio e burlesco appaiono già preventivamente distinti. Questa circostanza conferma ulteriormente che l’attenzione del filosofo è rivolta alla maturità del genere tragico, anziché al suo momento di germinazione, che, anzi, egli presuppone conosciuto dai suoi contemporanei. Costoro vivevano a qualche secolo dal presunto momento iniziale della tragedia e potevano comprendere, senza ulteriori approfondimenti, gli accenni ad un esordio “satiresco” e ad un primitivo linguaggio scherzoso, che si spostò poi verso toni solenni. In ogni caso, è bene ricordare che la versione della *Poetica*, che il tempo ci ha salvato, è un’opera “acroamatica”: non pensata da Aristotele come “manuale” da pubblicare, essa è una sorta di taccuino di appunti per le sue lezioni, dunque uno scritto di uso didattico. Non è da escludere che poi, in sede discorsiva, egli abbia spiegato con maggior dovizia di dettagli questa derivazione della tragedia dal satiresco, che a noi moderni appare molto più problematica, dal momento che ci viene riferita seccamente, senza aggiungere altri particolari.

Se fosse attestata qualche forma di teatro anteriore al VI secolo a.C., o nella stessa Grecia, o presso qualche altra civiltà più antica, la questione si chiarirebbe: tale forma di spettacolo potrebbe facilmente avere influenzato la tragedia primitiva. Inoltre, considerato che è da escludere che presso altre civiltà antiche si possano rintracciare forme spettacolari e drammaturgiche apparentabili a quelle greche, che anzi si attestano, a meno di clamorose scoperte archeologiche (che allo stato dei fatti paiono francamente inverosimili), come le prime note e certe, bisogna guardare altrove per cercare di capire da dove i greci abbiano potuto trarre ispirazione per le primitive forme di espressione teatrale, che diedero poi vita ai generi tragico, comico e satiresco, come li conosciamo oggi<sup>4</sup>.

Alcune testimonianze letterarie, di provenienza assiro-babilonese, potrebbero destare qualche interesse per le loro singolari caratteristiche. Nel lascito della cultura mesopotamica, vi è un dialogo particolarmente stimolante, del quale conviene dare qualche ragguaglio. Diciamo subito che «il testo di cui ci occuperemo [...] non è forse ben noto ai non assiriologi e, fra gli assiriologi, è

---

<sup>4</sup> Non appare inutile ricordare che «il riconoscimento dei modelli è parte fondante della lettura dei testi antichi sin dagli albori della critica e della filologia, che si concentra da due millenni sull’imitazione come pratica compositiva in cui competono discepoli e maestri [...]. Al lessico del ricordo – imitazione, citazione, reminiscenza – già una figura chiave della filologia novecentesca, Giorgio Pasquali, aveva sostituito [...] quello dell’allusione, di un rapporto dinamico, cioè, tra un testo che suggerisce e un lettore colto che non solo intuisce la connessione puntuale fra due testi ma ne afferra il significato e le implicazioni», A. Schiesaro, *Genetica della memoria*, in “Domenica del Sole 24 Ore”, 24 marzo 2013.

ritenuto un enigma letterario: gli studiosi che l'hanno analizzato sono infatti ben lontani dal concordare sul senso definitivo che gli deve essere riconosciuto»<sup>5</sup>.

Si tratta di un dialogo tra un padrone ed il suo servo su vari temi: frequentazione del palazzo reale, banchetto, caccia, matrimonio, disputa in tribunale, ribellione, amore, culto, affari, beneficenza e una conclusione<sup>6</sup>. Il padrone si rivolge al servo, esprimendo la volontà di fare qualcosa su ciascuno dei temi citati. Il servo lo incoraggia, offrendogli buone ragioni per le quali deve fare ciò che si propone. Ma il padrone cambia repentinamente e continuamente opinione, negando di voler fare quel che ha appena detto. Il servo prontamente gli dà ragione anche in questo caso e lo incita offrendo argomentazioni contrarie alle precedenti. Alla fine il padrone manda a morte lo schiavo troppo scaltro. Insomma, siamo di fronte ad un magnifico dialogo sull'umana miseria, in cui i due protagonisti discutono il pro ed il contro delle cose. Il padrone formula un proposito, e lo schiavo ne commenta i lati buoni; poi il padrone rinuncia all'idea, e lo schiavo ne commenta i lati cattivi. In conclusione, nulla c'è su cui fondarsi con certezza in questa terra. Ne riportiamo qualche stralcio:

“O schiavo, obbediscimi!”

“Sì, signore, sì”.

“Amerò una donna”.

“Amala, signore, amala! L'uomo che ama una donna dimentica pene e dolori”.

“No, schiavo, non amerò una donna”.

“Non amarla, signore, non amarla! La donna è un pozzo, la donna è un'acuminata spada di ferro, che taglia il collo dell'uomo...”.

“O schiavo, obbediscimi!”

“Sì, signore, sì”.

“Farò qualcosa di buono per la mia patria”.

“Fallo, signore, fallo! L'uomo che fa qualcosa di buono per la sua patria vede la sua opera posta nella coppa di Marduk”.

“No, schiavo, non farò qualcosa di buono per la mia patria”.

“Non farlo, signore, non farlo! Sali sui colli delle antiche rovine e vaga all'intorno. Guarda i teschi degli uomini recenti e antichi: chi tra essi è il malvagio, chi il pubblico benefattore?”<sup>7</sup>.

E, su questo schema, prosegue il dialogo, mostrando la vanità d'ogni opera umana. Finché, drammatica, giunge la conclusione. Il padrone domanda: «Cosa mai è bene? Spezzare il mio collo e il tuo collo, gettarci entrambi nel fiume, questo è bene!»<sup>8</sup>. Tuttavia, anche di questo si può dubitare.

---

<sup>5</sup> J. Bottero, *Il dialogo pessimista e la trascendenza*, in Id., *Mesopotamia. La scrittura, la mentalità e gli dei*, Torino 1991, p. 279.

<sup>6</sup> *Il dialogo pessimista* può essere ascritto al genere della letteratura sapienziale. Infatti, il modulo dialettico-interlocutorio risale alla più antica tradizione della letteratura sapienziale, in cui la riflessione su temi cruciali della condizione esistenziale talora prende forma attraverso l'allocuzione alla propria anima o l'interlocuzione con un altro personaggio, il cui intervento scandisce il percorso della riflessione. Ad esso è analogo, per esempio, il dialogo tra un uomo e il suo “ka” nella letteratura egizia del Medio Regno, per il quale cfr. R. Anthes, *Lebensregeln und Lebensweisheit der alten Aegypter*, Leipzig 1933, pp. 93-147. Interessanti spunti di riflessione sull'itinerario della letteratura sapienziale antica, nelle varie regioni mediterranee, sono contenuti in M. Lombardi, *L'apologia del giusto sofferente in Soph. Ant. 891-928 e nella letteratura biblica*, in “Hermes”, 138, 2, 2010, pp. 131-151.

<sup>7</sup> In S. Moscati, *Antichi imperi d'Oriente*, Roma 1997, pp. 53-55.

<sup>8</sup> Ivi.

Il padrone muta ancora d'avviso: ucciderà prima lo schiavo, lo manderà innanzi. Ed ecco che lo schiavo fa sua la saggezza del dialogo. Morire per primo? Sta bene, ma se non v'è utilità nella vita, se tutto è vano, perché attendere? E chiosa: «Vorrà il mio signore vivere anche tre giorni dopo di me?»<sup>9</sup>.

Il testo è in versi ed è conservato in due redazioni, una assira e una babilonese, che divergono nella distribuzione delle strofe. Dei cinque manoscritti che ci conservano la composizione (il numero di esemplari giunti fino a noi attesta che la composizione dovette avere una notevole diffusione), soltanto una presenta un testo quasi completo. In totale il dialogo era composto da ottantasei versi, dei quali solo una quindicina non si è potuta in alcun modo ricostruire. Quindi, ci sono rimasti cinque sestî dell'opera. La datazione stabilita dagli assiriologi cade tra la fine del II e l'inizio del I millennio a.C.<sup>10</sup>.

Gli studiosi si sono sostanzialmente divisi su due posizioni ermeneutiche: quelli che hanno spiegato il dialogo come opera satirica, e quelli che invece ne hanno fatto una valutazione in chiave pessimistica. La spiegazione in chiave satirica è stata proposta dallo Speiser, e suggerita anche indipendentemente, e con qualche differenza, dal Bohl<sup>11</sup>. Gli studi precedenti sul soggetto erano tutti concordi in una valutazione pessimistica, donde, appunto, il titolo moderno de *Il dialogo del pessimismo*. Altri editori dei testi sapienziali accadici, pur riconoscendo i meriti dell'interpretazione satirica, preferiscono considerarla sostanzialmente come un'opera seria, sia pure tale da rivelare tratti anormali o cinici nella personalità dell'autore<sup>12</sup>. Dal canto suo, il già citato Bottero suggerisce che l'interpretazione del testo non deve basarsi sulla dicotomia pessimismo/satira, e che invece bisogna accettare entrambi gli aspetti come costitutivi dell'opera. Questa è, però, di carattere fondamentalmente serio, e propugna la tesi dell'incomprensibilità delle cose, della debolezza della mente umana, e della trascendenza degli dèi, che, soli, hanno la chiave per spiegare la realtà.

Tra gli studiosi nostrani, colui che ha fatto l'analisi più acuta è stato il Buccellati, la cui tesi non è da considerarsi in contrasto, ma piuttosto in complementarità con quella del Bottero. Infatti, da un lato, si sente la necessità di integrare l'uno con l'altro i due aspetti, pessimistico e satirico, non solo perché appaiono evidenti nell'opera, ma anche perché la polarità dei contrasti è una tesi precisa che l'opera vuole sviluppare. D'altro canto, il nostro commentatore suggerisce che l'ideale sapienziale dell'autore è sì, come vuole Bottero, trascendente, in quanto la finitezza della mente umana viene ammessa di fronte al superiore intendimento degli dèi, ma è anche immanente, in quanto viene

---

<sup>9</sup> Ivi.

<sup>10</sup> Cfr. J. Bottero, *Il dialogo pessimista*, cit., p. 280.

<sup>11</sup> Cfr. E.A. Speiser, *The case of obliging servant*, in "Journal of Cuneiform Studies", n. 8, 1954, pp. 98-105; F.M.Th. De Liagre Bohll, *Das Menschenbild in Babylonischer Schau*, in "Numen Supplementum", n. 2, 1955, pp. 47 e ss.

<sup>12</sup> Cfr. W.G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford 1960, p. 141; G.R. Castellino, *Sapienza Babilonese*, Torino 1962.

difesa la capacità da parte dell'uomo di acquisire un inventario intellettuale, per così dire, sempre più vasto<sup>13</sup>.

Per un altro studioso italiano, Olimpio Musso, quello che colpisce in questa composizione è il ritmo, favorito dalla mancanza di brani di collegamento tra le battute a differenza di altri dialoghi assiro-babilonesi. Si direbbe che il servo sia il prototipo dei servi del teatro greco e latino, il cui motto pare essere «il padrone ha sempre ragione», cercando però di raggirarlo (anche se al servo assiro-babilonese non riesce)<sup>14</sup>. Secondo l'interprete italiano, lo stile del dialogo, manifestamente comico, e la tragica soluzione tanto inaspettata da suscitare ilarità, apparenterebbe la natura dell'operetta ai mimi. Si tratterebbe, dunque, di un testo teatrale di età antichissima e di ambiente extraellenico. Scrive Musso: «Il teatro non nacque, infatti, per comune ammissione, in Grecia nel VI secolo a.C.? Il nostro dialogo presenta invero le caratteristiche della tragedia primitiva secondo i ragguagli di Aristotele in proposito: trama breve e stile comico»<sup>15</sup>.

L'affascinante teoria di Musso non ha ovviamente alcuna evidenza: non ci sono ulteriori argomenti per sostenere quanto egli ha ipotizzato. Né è sufficiente dire, come lo stesso studioso ha fatto, che siamo di fronte ad un mimo, sulla sola scorta del fatto che il dialogo regge bene la prova della scena, per quanto il tratto compositivo più ovvio del poemetto sia la forma dialogica. Possiamo, infatti, evidenziare delle differenze con i mimi, almeno con quelli che ci sono noti<sup>16</sup>. Gli interlocutori del *Dialogo del pessimismo* sono noti solo dalle formule che essi stessi usano nel rivolgersi l'uno all'altro: il primo si riferisce all'altro con il termine “schiavo”, e il secondo risponde dicendo “mio signore”. A differenza dei mimi trasmessici dall'antichità ellenistica e romana, che erano perfettamente iscritti nella cultura del tempo che volevano esprimere (talora con accenti critici e moraleggianti), nel dialogo in esame non troviamo alcuna indicazione diretta di tempo o luogo, e ancor meno una cornice esplicita. Vale a dire che il *Dialogo* non è ambientato in un contesto storico concreto, e che gli interlocutori risultano più essere dei tipi astratti, e non individui in carne e ossa. Invece, i mimi tramandatici dall'antichità greco-romana hanno per protagonisti uomini e donne, che, per i pregi e (soprattutto) i difetti che incarnano sulla scena, rappresentavano tipi socialmente e culturalmente ben riconoscibili dal pubblico.

---

<sup>13</sup> Cfr. G. Buccellati, *Tre saggi sulla sapienza mesopotamica. II - Il dialogo del pessimismo: la scienza degli opposti come ideale sapienziale*, in “Oriens Antiquus”, n. 11, 1972, pp. 82 e ss.

<sup>14</sup> Cfr. O. Musso, *La tragedia primitiva in Aristotele e un dialogo assiro-babilonese*, in Id., *Lo specchio e la sfinge*, Firenze 1998, pp. 79 e ss. Sugli altri dialoghi superstiti dell'epoca assiro-babilonese, cfr. S. Ponchia, *La palma e il tamarisco e altri dialoghi mesopotamici*, Venezia 1996, opera di notevole interesse esegetico, nella quale, oltretutto, è possibile leggere il dialogo in parola, sul quale la studiosa rivela che si tratta di un'opera che illustra il genere sapienziale, ai fini di indagine sul destino dell'uomo.

<sup>15</sup> O. Musso, *La tragedia primitiva in Aristotele e un dialogo assiro babilonese*, cit., p. 80.

<sup>16</sup> Una dotta elencazione di mimografi (e dei frammenti delle loro opere), mimi e mime dell'età imperiale è rintracciabile in L. Cicu, *Mimografi, mimi e mime nell'età imperiale*, in “Sandalion”, n. 32/33, 2011, pp. 71-97, studio che è poi confluito nella più ampia ed esaustiva trattazione dello studioso, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.

Il dialogo non presenta alcuno sviluppo drammatico, sicché gli interlocutori non sembrano neppure avere una personalità letteraria vera e propria. La mancanza di sviluppo drammatico è specialmente evidente nel fatto che non vi è alcun antefatto, né esplicito né sottinteso, e che parimenti non vi è alcun cambiamento nel carattere degli interlocutori, alcun itinerario spirituale. In altre parole, lo scambio di battute non rappresenterebbe un dialogo nel senso proprio, ma piuttosto una serie di asserzioni, alternanti e contrastanti, che riterrebbero il loro valore anche se fossero poste una di fianco all'altra, come una raccolta di massime e senza la cornice delle formule dialogiche. Scrive il Buccellati: «Al più, il nostro dialogo è un dialogo fittizio»<sup>17</sup>.

Lo schema delle battute risulta ripetitivo; del resto una maggiore varietà stilistica avrebbe detratto dallo scopo centrale dell'autore, specialmente di fronte a un pubblico di ascoltatori. Infatti, nonostante questi aspetti marcatamente letterari, alcuni hanno però riconosciuto che il meccanismo del dialogo fittizio è particolarmente utile, nel caso in cui il pubblico, al quale il testo era destinato, non fosse tanto uno di lettori, quanto piuttosto di ascoltatori. Le ripetizioni che lo puntellano, in assenza di riferimenti diegetici, possono servire da transizione, per permettere un attimo di distensione alla mente dell'ascoltatore, di modo che anche ciò che vi può essere di meno piacevole nelle battute risulta meno appariscente, soprattutto se gli interlocutori sono due persone diverse, che magari accompagnano la dizione con la mimica<sup>18</sup>.

È possibile allora formulare una prima ipotesi: questi dialoghi giuntici dall'antica Mesopotamia potevano essere la traccia scritta di qualcosa che veniva recitato da dialogatori, probabilmente durante banchetti cortigiani. Questi *recitatores* potevano essere impegnati anche in azioni mimetiche per sottolineare ulteriormente la portata sapienziale della massima che declamavano<sup>19</sup>.

Ancora: il *Dialogo del pessimismo* presenta qualche singolare analogia anche con le tenzoni della sofistica greca. Infatti, l'opportunismo dialettico dello schiavo fa ripensare all'atteggiamento dei sofisti in Grecia. Tuttavia, le tenzoni abbondano fin dall'epoca sumerica. Però, rispetto al nostro dialogo, la struttura formale dei testi sumerici è diversa, perché presenta due contendenti che vantano le rispettive virtù, combattendo (verbalmente) l'uno contro l'altro, con lo scopo di dimostrare, ciascuno, la propria superiorità. Inoltre, le tenzoni presentano due aspetti che le distinguono dal *Dialogo*: l'introduzione mitologica, che dà un tono di serietà e impegno alla tenzone stessa, e il verdetto finale, che viene dato fra i due contendenti. Vi è, in altre parole, un'impostazione teleologica che, non solo attesta la fondamentale serietà dell'opera, ma che mostra

---

<sup>17</sup> G. Buccellati, *Tre saggi*, cit., p. 83.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 87.

<sup>19</sup> Non a caso ci è noto che, ancora all'epoca di Roma imperiale, venivano recitati pantomimi di matrice filosofica. Plutarco, per esempio, ci racconta di un pantomimo basato su dialoghi platonici, cfr. Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 7 (711 C); mentre Ateneo parla di rappresentazioni pantomimiche di temi di filosofia pitagorica, cfr. Ateneo, *Deipnosophistai*, 1, 20.



anche un barlume di quella capacità per la sintesi, che sarà tipica dei greci. Se il *Dialogo* è un erede spirituale delle tenzoni sumeriche, ne resta confermata la serietà. Concludiamo sul punto, facendo nostra una riflessione del Buccellati:

Le tenzoni e il Dialogo ci riportano forse anche, secondo una direzione diversa, verso un altro filone della filosofia presocratica, cioè Eraclito, che sottolineava con passione il valore positivo del contrasto, della polarità, della «guerra» come diceva lui. Certo vi è in lui un superamento della semplice constatazione, e lo sviluppo incipiente di una dottrina teorica basata su principi universali quale era impensabile in Mesopotamia [...]. Ma ciononostante non sembra ozioso notare come la ricognizione empirica di contrasti esistenti di fatto nella realtà avesse già subito una lunga maturazione in quell'Oriente che era effettivamente *vicino*, dopotutto, all'Efeso di Eraclito<sup>20</sup>.

Dunque, pur scartando qualsiasi ascendenza del dialoghetto assiro-babilonese sul teatro greco arcaico, vi è però da indagare la presenza, presso i popoli antichi – segnatamente quelli che abitarono la regione mesopotamica – di una ricca e complessa spettacolarità rituale.

## 2. Rito e teatro

Per comprendere la peculiarità dell'estetica dello spettacolo dell'antica Mesopotamia (ma il discorso *mutatis mutandis* può valere per l'Egitto dei faraoni<sup>21</sup> o per altre culture antiche), è bene chiarire la differenza tra dramma rituale e teatro. Infatti, è attestato che in molte culture antiche esistevano forme di drammi rituali religiosi, le quali soltanto in alcuni casi (segnatamente quello della Grecia<sup>22</sup>) sono evolute in espressioni teatrali propriamente dette. I santuari o gli altri luoghi in cui venivano eseguite queste cerimonie erano chiaramente diversi dalla moderna concezione dell'edificio teatrale, in cui un pubblico assiste ad una *performance*<sup>23</sup>.

I drammi rituali erano manifestazioni importanti nell'antichità, più di quanto le poche testimonianze giunteci lascino supporre. Sebbene abbiamo qualche cenno da iscrizioni e fonti letterarie su quello che veniva fatto e detto durante un dramma rituale, nessun testo è sopravvissuto, poiché, ai fini del rito, tracce scritte non erano necessarie. Una studiosa, che si è diffusamente interessata di drammi rituali, è stata Inge Nielsen, la quale ci informa che:

---

<sup>20</sup> G. Buccellati, *Tre saggi*, cit., p. 95.

<sup>21</sup> Ci permettiamo di rinviare, anche per ulteriore bibliografia, al nostro contributo *Spettacolo e drammaturgia nell'antico Egitto*, in "Senecio", ottobre 2010, consultabile online all'indirizzo [www.senecio.it](http://www.senecio.it).

<sup>22</sup> Un interessantissimo studio, nel quale si indagano le connessioni tra i sacrifici rituali dell'antica Grecia e del popolo azteco, leggiamo: «Theatre [...] was also part of ritual before it became a distinct art form. Ritual sacrifice shows this theatrical side in the presentation of an oblatory agent, whether animal or human, to incarnate the desire of the Other, as impersonator of the god and/or as the god's food, for the sake of audience communion. In Richard Boothby's Lacanian view, sacrifice "recapitulates on the level of ritual practices the original sacrifice of every human being – that of separating from the mother by renouncing the security, comfort, and satisfaction of her body" [...]. But I would argue that such ego separation [...] is precisely the theatrical impulse within ritual: separating of a distinct Thespian "actor" from choral performers and spectators, which defines the historical emergence of theatre as distinct from Dionysian ritual», M. Pizzato, *Blood Sacrifice in Ancient Greece and Aztec America*, Albany 2005, p. 21.

<sup>23</sup> Cfr. E. Rozik, *The roots of theater: rethinking ritual and other theories of origins*, Iowa City 2002, p. VIII.

Ritual drama might typically be a reenactment of a myth, such as a fight between a king/god and a monster; the disappearance, return, and sacred marriage of a young god; or wanderings in the underworld [...]. A few paintings and reliefs seem to depict costumed performers of ritual drama; often they were priests or cult members, not professional actors. Masks discovered at religious sanctuaries certainly indicate the existence of religious performances<sup>24</sup>.

A grandi linee possiamo stabilire queste caratteristiche: il “dramma rituale” ha una matrice religiosa, e si svolge in contesti e luoghi sacri all’uopo deputati e in determinati momenti dell’anno e del giorno; sia gli interpreti che gli spettatori sono da considerarsi senza distinzioni “partecipanti”; ha una struttura e uno svolgimento rigidamente codificati, dal carattere magico e religioso, da esprimere con una tecnica “istintiva”, basata su abilità innate; ha come finalità quella di ottenere un effetto desiderato. Invece, il dramma teatrale vero e proprio ha un carattere secolare e si svolge in luoghi dove è possibile “vedere”, anziché prendere parte all’azione; è nettamente percepibile la differenza tra chi interpreta e chi assiste al dramma; il suo testo può subire delle significative variazioni, inteso com’è a narrare storie che, pur mirando ad effetti trascendenti, raccontano fatti umani; ha come scopo quello del mero intrattenimento, attraverso una tecnica convenzionale e che favorisce l’illusione<sup>25</sup>.

Generalmente lo scopo della celebrazione di un dramma rituale era quello di placare gli dèi, o comunque di ingraziarseli, per permettere e garantire la sopravvivenza del gruppo sociale. Ecco perché le *fabulae* erano per lo più desunte dalle mitografie degli dèi in onore dei quali avvenivano le *performance*<sup>26</sup>. Se lo scopo di un dramma rituale era per lo più questo, non c’era nemmeno bisogno di avere un vero e proprio pubblico. Del resto, è attestato che a questi riti, partecipavano, oltre al re, soltanto i sacerdoti della divinità. Mentre, invece, il teatro propriamente detto, avendo finalità “sociali” e ricreative, non può essere considerato tale se non c’è un pubblico<sup>27</sup>.

Il teatro, perciò, sarebbe il prodotto di determinate condizioni storiche, sociali e culturali, rintracciabili nell’antica Grecia, al culmine di un lunghissimo periodo di sviluppo, le cui origini sono da far risalire nella prima preistoria<sup>28</sup>. Scrive Theodoros Grammatas:

Essentially, it all starts with the tendency and the innate ability of the human being to mime and repeat the real and the imaginary, the existing and the dreamlike, the physical and the metaphysical world, with the aid of body motion and expression, dance and music, painting, sculpture, as these appear in the whole world of prehistory of human civilization. For this to be achieved the ritual develops, as a

---

<sup>24</sup> I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, Oxford 2002, pp. 11-12.

<sup>25</sup> Cfr. E. Csapo, M.C. Miller, *General Introduction*, in Id. (a cura di), *The origins of theatre in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, New York 2007, p. 4.

<sup>26</sup> Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres*, cit., pp. 12-13.

<sup>27</sup> Cfr. R.J. Leprohon, *Ritual Drama in Ancient Egypt*, in E. Csapo, M.C. Miller (a cura di), *The origins*, cit., p. 286.

<sup>28</sup> Cfr. T. Grammatas, *Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression*, in “Antropologia e teatro”, n. 3, 2012, pp. 1-21.

magical-religious ritual with both religious and secular content, which dramatizes concepts and situations of metaphysical, social or entertaining character<sup>29</sup>.

Dunque, mimando la voce, la postura e i movimenti di animali, con un'intenzione sciamanica di far proprie certe caratteristiche, il primitivo istinto mimetico evolvette nella ritualità, attraverso la quale gli uomini primitivi cercavano di stabilire una sorta di comunicazione con l'invisibile mondo spirituale e le forze soprannaturali che controllavano le loro vite<sup>30</sup>. Dal dramma rituale, poi, dopo un lungo percorso, si giungerà alle forme tragiche e comiche descritte da Aristotele. In ogni caso, anche accettando una diversa linea evolutiva del dramma – non solo dai riti, ma anche da *performance* secolari come le narrazioni dei cantori rapsodi, la musica, le competizioni atletiche, i banchetti e le parodie comiche, «drama and theatre comprise unique cultural products of the ancient Greek intellect»<sup>31</sup>.

Simili culti rituali venivano celebrati, per esempio, nell'antica Anatolia. Gli Ittiti praticavano il rito del matrimonio sacro tra il dio della tempesta Tarkhuna e la dea del sole, impersonati dal re e dalla regina. Costoro “recitavano” anche durante la festa del Puruli, inscenando la battaglia tra Tarkhuna e il mostro a forma di drago, Illuyanka. Frammenti di testi indurrebbero a pensare che questi riti erano regolarmente rappresentati alla presenza di un pubblico<sup>32</sup>. Inoltre, verso il I millennio a.C., la dea madre Cibele divenne una delle principali divinità in Anatolia, e dunque a lei vennero dedicati diversi culti drammatizzati. È verosimile ritenere che il rito del matrimonio sacro fosse celebrato anche in onore di Cibele e del suo consorte Attis, al pari di adattamenti della storia della morte di Attis e della sua resurrezione ad opera di Cibele. Peraltro, durante questi festeggiamenti, alle processioni gli Ittiti incorporavano anche danze e musica: guidati dal re e dalla regina, vi erano danzatori e anche statue di animali sacri, e mimi che probabilmente agivano con maschere che richiamavano scene di caccia<sup>33</sup>. Gli Ittiti celebravano la maggior parte dei riti nelle zone limitrofe ai templi. Tuttavia, i riti in onore di Cibele avvenivano per lo più in particolari zone di montagna. Infatti, nei pressi di una grotta sono state trovate delle panche, probabilmente destinate agli astanti, e delle torce, inequivocabile segno che alcuni riti venivano celebrati nottetempo. Benché non possa essere esclusa in maniera certa un'evoluzione in senso teatrale di questi riti (vista la presenza del pubblico che indurrebbe a ritenerli fatti più a scopo di intrattenimento che non di celebrazione religiosa), i riti dell'Anatolia sono ascrivibili al patrimonio dei drammi rituali<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 4.

<sup>30</sup> Cfr. M. Eliade, *Shamanism: archaic techniques of ecstasy*, Princeton 1970.

<sup>31</sup> T. Grammatas, *Theatricality*, cit., p. 12.

<sup>32</sup> Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres*, cit., pp. 60-62.

<sup>33</sup> Cfr. S. De Martino, *Music, Dance and processions in Hittite Anatolia*, in J. Sasson (a cura di), *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. IV, New York 1995, pp. 2666-2667.

<sup>34</sup> Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres*, cit., p. 66.

In Italia, è possibile che alcuni drammi rituali celebrati dai Fenici siano stati assorbiti dalla cultura etrusca. I Fenici praticavano molti tipi di rituali religiosi simili a quelli delle culture del vicino Oriente, tra i quali il matrimonio sacro. Gli Etruschi adottarono, oltre ai riti fenici, anche molte divinità e miti greci<sup>35</sup>. Per esempio, a Pirgi, all'alba del VI secolo a.C., i riti in onore di Astarte-Uni potevano essere inscenati nel giardino dei templi, una pratica che dimostra la sua ascendenza fenicia<sup>36</sup>. Come ha sostenuto Mark Griffith:

Etruscan rituals were an influence on early Roman theater. Ritual dancers called *ludiones* performed at Etruscan festivals wearing conical hats and pointed beards [...]. The *ludiones* were sent to Rome to perform a ritual dance to save the city from the plague. This Etruscan ritual eventually was incorporated into the Roman religious festival called the *Ludi Romani*, or the Roman Games. The *Ludi Romani* also included formal competitive games such as chariot racing. No texts have been found describing specific Etruscan rituals but frescoes show spectators watching the performances of masked performers, dancers, musicians, and athletic competitions<sup>37</sup>.

Anche a Roma c'erano delle tradizioni rituali, benché non possano essere considerati drammi rituali veri e propri. Per esempio, i versi fescennini erano licenziose forme di poesia satirica, che probabilmente fornirono i primi pre-testi di quella che divenne la commedia. In epoca arcaica venivano anche eseguiti riti funerari in cui veniva recitata la storia della famiglia del defunto, con interpreti che indossavano maschere raffiguranti gli antenati<sup>38</sup>. C'era anche la danza rituale dei Salii, un gruppo di dodici sacerdoti, che girava le strade della città durante i festeggiamenti in onore di Marte, danzando e cantando, senza però l'accompagnamento della musica<sup>39</sup>.

Benché, come abbiamo già precisato, gli inizi del teatro propriamente detto siano da rintracciare nella Grecia del VI secolo, precedenti esperienze sono assimilabili al genere del culto drammatizzato. Tracce del più antico esempio di strutture atte ad ospitare drammi rituali (capaci di contenere circa trecento spettatori) sono state scoperte nel palazzo di Phaistos a Creta, databile al periodo minoico (circa 1900-1700 a.C.). Sulla scorta del fatto che i Minoici avevano contatti commerciali con l'Egitto, è pensabile che i riti egiziani abbiano influenzato i riti religiosi minoici. Questi ultimi venivano celebrati per lo più durante le feste agricole in onore delle divinità della fertilità.

I palazzi minoici avevano cortili che potevano essere utilizzati per *performances* e avevano nelle adiacenze dei gradini sui quali gli spettatori potevano stare in piedi o eventualmente anche seduti.

---

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, pp. 151-156.

<sup>36</sup> Cfr. K.S. Rothwell jr., *Review of "Cultic theatres and ritual drama"*, in "American Journal of Archaeology online book review", n. 111/1, gennaio 2007, p. 1.

<sup>37</sup> M. Griffith, *Telling the tale: a performing tradition from Homer to Pantomime*, in M. McDonald, J.M. Walton (a cura di), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, p. 27.

<sup>38</sup> Sulla complessa ritualità funeraria dell'antico Vicino Oriente, è di utilissima consultazione (a cura di) N. Laneri, *Performing death. Social analysis of funerary traditions in the Ancient Near East and Mediterranean*, Chicago 2007.

<sup>39</sup> Cfr. E. Wilson, A. Goldfarb, *Living history: History of the theatre*, New York 2008, pp. 66-67.

Molte “rappresentazioni” avvenivano nei santuari locali, dove il numero dei partecipanti era inferiore. A Lycosura, dove danzatori con costumi di animali sono scolpiti in rilievo su una statua, una serie di gradini vicino al tempio poteva essere usata per sedersi. Nel santuario di Megaloi Theoi in Samotracia, c’era un *theatron*, con sedili posti in forma semicircolare, che tristemente è stato rinterrato dopo essere stato portato alla luce. È molto interessante notare che le iscrizioni nominano i poeti che fissarono per iscritto i drammi rituali o i miti relativi al santuario, con uno stile a metà strada tra culto e letteratura<sup>40</sup>.

Anche nel palazzo di Cnosso v’era una struttura simile, della capacità di cinquecento spettatori: frammenti di un affresco mostrano un gruppo di donne danzanti in coro, con il volto rivolto alla sinistra, verosimilmente verso il reliquiario della divinità. In entrambi i casi si tratta di strutture con rudimentali gradini che potevano essere usati per sedere o alzarsi durante i riti<sup>41</sup>.

Possiamo supporre che i Micenei non adottarono lo stile minoico dei riti cultuali, quando conquistarono Creta intorno al 1450 a.C., considerato che nessuna struttura di stile minoico è stata rintracciata nell’area di Micene. Tuttavia, i Micenei potrebbero aver avuto propri riti incorporati nelle feste religiose. Frammenti citano una probabile cerimonia del matrimonio sacro in onore del dio Poseidone. Inoltre, alcuni affreschi ritraggono danzatori in coro che indossano maschere di animali, il che può essere traccia di una tradizione di culti drammatici<sup>42</sup>.

Per quel che riguarda la Grecia non sono sopravvissute molte evidenze, il che rende difficile studiare il passaggio dal dramma sacro al teatro vero e proprio. Il rito più famoso (e sfuggente) è quello dei misteri eleusini, iniziato nel periodo miceneo intorno al 1600 a.C. Il popolo si recava ad Eleusi per prendere parte alla cerimonia di iniziazione al culto della dea Demetra e di sua figlia Persefone. I riti cerimoniali erano segreti (ragion per cui nessun testo è sopravvissuto), ma è possibile ipotizzare che durante questi festeggiamenti, venisse rievocata la discesa all’Ade di Persefone, e la ricerca della figlia scomparsa da parte di Demetra. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che poteva anche venir rappresentato un rituale del matrimonio sacro durante i misteri eleusini, che si concludeva con la simbolica nascita di un figlio<sup>43</sup>.

Queste cerimonie rituali non avvenivano in luoghi appositamente deputati, bensì nel tempio chiamato Telesterione, in cui potevano trovar posto circa tremila persone. La grotta di Plutone, adiacente al Telesterione, era l’entrata simbolica al mondo degli inferi. Per Eleusi abbiamo almeno tre serie divergenti di testimonianze: la topografia del santuario; il mito dell’avvento di Demetra, quale è narrato in particolare nell’inno omerico; un fregio in rilievo con scene d’iniziazione, noto in

---

<sup>40</sup> Cfr. K.S. Rothwell jr., *Review of “Cultic theatres and ritual drama”*, cit., pp. 1-2.

<sup>41</sup> Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres*, cit., pp. 69-72.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, p. 74.

<sup>43</sup> Cfr. *The Eleusinian mysteries*, in [www.uwec.edu/philrel/faculty/beach/publications/eleusis.html](http://www.uwec.edu/philrel/faculty/beach/publications/eleusis.html), luglio 2012.

un certo numero di repliche; il *synthema*, “parola d’ordine”, quale ci è trasmesso da Clemente di Alessandria; e le due testimonianze del Naasseno, chiaramente relative alla festa conclusiva.

Queste testimonianze non sono totalmente isolate: una precedente testimonianza pagana – Mesomede, un poeta dell’epoca adrianea – reca una conferma. Nel suo *Inno a Iside* egli fa riferimento con allusioni criptiche al «matrimonio sottoterra» e alla «nascita delle piante» – il che richiama chiaramente Persefone – e ai «desideri di Afrodite, la nascita di un bambino, il fuoco indicibile, perfetto, i Cureti di Rea, la mietitura di Crono, città per l’auriga – tutto (questo) è danzato attraverso gli *anaktora* per Iside». Vediamo qui la nascita del bambino ed il grande fuoco, la mietitura del grano con uno sfondo di castrazione, e infine un riferimento a Trittolemo, l’auriga: chiaramente uno scenario eleusino, che fornisce persino una sequenza ben definita, piuttosto che immagini sconnesse<sup>44</sup>.

È ipotizzabile che da una dimensione religiosa le celebrazioni in onore di Dioniso passassero ad una sfera civile, aprendo le porta all’idea di teatro propriamente detto che andò distinguendosi dalle pratiche religiose e divenne un’espressione artistica autonoma<sup>45</sup>.

### **3. I drammi rituali in Mesopotamia**

Similmente ad altre culture antiche, anche in Mesopotamia si registra lo svolgimento di numerosi drammi rituali, a partire dall’età sumerica. Non sembra superfluo ricordare che il termine “Mesopotamia” identifica una regione del Vicino Oriente, all’interno della cosiddetta “mezzaluna fertile”. Il nome stesso la indica come “terra tra fiumi”, ossia il Tigri e l’Eufrate. Tuttavia, con il tempo l’uso di questa definizione ha assunto una più ampia accezione, fino a comprendere zone limitrofe, tanto che, con una certa approssimazione, se ne possono definire i confini, indicandoli con la catena dei monti Zagros ad est, quella del Tauro a nord, steppe e deserti ad ovest e sud-ovest e, infine, il Golfo Persico a sud. Evidenze archeologiche hanno permesso di stabilire che nella regione si trovavano, allo stato selvatico, quelli che sarebbero diventati gli alimenti fondamentali della dieta dell’uomo nell’antichità: cereali, legumi, ovini e bovini. Inoltre, foreste di tipo mediterraneo sulle montagne a nord ospitavano una flora di querce, pini, cedri e ginepri ed una fauna di animali selvatici quali leopardi, leoni e cervi. Animali che agevolmente si riconoscono negli esemplari iconografici e artistici che il tempo ci ha preservato. Infine, i due fiumi: una presenza, che ha influito molto sulla vita e mentalità dei popoli che qui si sono stanziati. Sorgendo in una catena montuosa a clima mediterraneo, entrambi i fiumi erano soggetti ad una portata variabile e ad improvvise e disastrose inondazioni, tanto che nel corso dei millenni più volte hanno cambiato il corso del proprio letto.

---

<sup>44</sup> Cfr. W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari 1989, pp. 54 e ss.

<sup>45</sup> Cfr. E. Wilson, A. Goldfarb, *Living history*, cit., pp. 31-32.

Nel corso di circa duemila anni, la Mesopotamia fu la terra prima dei Sumeri, poi degli Accadi, dei Gutei, degli Amorrei, dei Babilonesi, dei Cassiti, degli Assiri e dei Persiani. Pertanto, parlare di forme rituali e spettacolari dell'antica Mesopotamia, significa fare riferimento ad una pluralità di culture, che però ebbero molto in comune tra loro e con le altre coeve civiltà del Mediterraneo. Diciamo subito che i rituali nel Vicino Oriente antico erano collegati alla religiosità dei popoli. Negli antichi templi di tutta la regione, sacerdoti e sacerdotesse “rappresentavano” vari rituali come parte del culto quotidiano. La maggior parte di questi rituali riguardava la cura dei bisogni degli dèi, la cui presenza sulla terra era simboleggiata dalle statue. I sacerdoti nutrivano, vestivano, lavavano e “intrattenevano” queste statue, come se fossero esseri viventi. In quest'ottica, i sacerdoti celebravano particolari rituali con cadenza mensile o annuale: erano quelle le uniche occasioni in cui le statue delle divinità venivano mostrate al pubblico dei fedeli. I rituali religiosi in genere si basavano sulla preghiera, su offerte, e su cerimonie di purificazione, attraverso le quali si preparava il popolo per onorare e servire gli dèi<sup>46</sup>. La preghiera era generalmente accompagnata da gesti rituali, come alzare le mani al cielo. Altri riti, eseguiti durante cerimonie religiose del periodo ittita, spesso prevedevano posture di inginocchiamento.

Non sempre, però, i rituali erano direttamente collegati al culto religioso. In Mesopotamia, per esempio, ci si preoccupava per l'ignoranza delle regole degli dèi. Tale ignoranza era causa di offesa alle divinità, che potevano vendicarsi sul popolo. Perciò, per proteggersi dal commettere un peccato di ignoranza, venivano eseguiti rituali di espiazione che servivano a mondare colpe in tal senso. O, ancora, c'erano rituali per assicurarsi l'assistenza degli dèi, per esempio prima di una battaglia, rituali di guarigione o di prosperità per matrimoni, nascite, e in particolare per la morte<sup>47</sup>.

È il Gaster a precisare che:

In most parts of the world, seasonal rituals follow a common pattern. This pattern is based on the conception that life is vouchsafed in a series of leases which have annually to be renewed. The renewal is achieved, however, not through divine Providence alone but also through the concerted effort of men; and the rituals are designed primarily to recruit and regiment that effort. They fall into the two clear divisions of *Kenosis*, or Emptying, and *Plerosis*, of Filling, the former representing the evacuation of life, the latter its replenishment [...]. The rites originally performed by the community as a whole tend in time to be centered in a single representative individual, viz., the king. It is the king who then undergoes the temporary eclipse, who fights against the noxious power, and who serves as the bridegroom in a “sacred marriage” [...]. The Seasonal Pattern may be traced in many of the calendar festivals of the Ancient Near East. Representative instances are the Akitu (New Year) Festival of the Babylonians and Assyrians and the New Year-Day of Atonement-Feast of Ingathering complex of the Israelites. It may be recognized also in Egypt and among the Hittites, and – at least vestigially – in the Asianic mysteries of Attis. In course of time, as new conceptions evolve, the

---

<sup>46</sup> In Mesopotamia, i sacerdoti ritualmente lavavano le mani prima di avvicinarsi alle statue degli dèi nei templi. È noto che durante il periodo romano, gli ebrei si purificavano attraverso l'immersione in un bagno rituale chiamato *miqveh*, cfr. *Rituals and sacrifice* (s. v.), in R. Wallenfels (a cura di), *The Ancient Near East. An Encyclopedia for Students*, Princeton 2000, pp. 36 e ss.

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*.

urgency of the primitive seasonal rituals tends to recede. But the Pattern lingers on in increasingly meaningless folk customs and in the conventions of literary style. Recent studies have shown that it may be recognized behind the conventional structure of Greek tragedy and comedy and behind the European mummer's play. Using the same approach, it is here shown that several mythological texts which have come down to us from the Ancient Near East likewise ascend to the Seasonal Pattern, reflecting in their general themes and in the sequence of their episodes the basic motifs and sequence of acts in the primitive ritual. It is fully conceded, however, that most of the texts in question now stand a long way from the primitive form and have been subjected to considerable literary and artistic development. What is at issue is, in fact, the history of the literary genre as a whole, not of the particular compositions<sup>48</sup>.

Alcuni di queste composizioni, dalle quali si possono derivare le somiglianze e assonanze dei riti sottesi, sono giunte fino a noi. Per esempio: i poemi canaaniti *Baal*, *Aqhat*, e *Gli dei magnanimi*; l'epica babiloniana della creazione *Enuma Elish*; i miti ittiti *Hahhimas*, *Telipinu* e *La battaglia al dragone* – quest'ultimo culto mitico è quello al quale abbiamo accennato poc'anzi riguardo all'annuale festa Puruli; e i testi "drammatici" dell'antico Egitto. Tutti questi testi ruotano intorno a diversi elementi del primitivo disegno stagionale: alcuni si basano sul rituale del combattimento, altri sulla caduta e rinascita del re, altri ancora sulla scomparsa e la riapparizione della vitalità universale. Invero, alcuni contengono anche vere e proprie indicazioni di carattere ritualistico, il che lascia agevolmente presumere che quei testi venissero recitati in pubbliche cerimonie; altri, invece, hanno un carattere puramente letterario (talvolta intriso di un certo tono burlesco, come nel caso degli *Dei magnanimi*).

Queste forme ritualistiche, secoli più tardi, si sarebbero riversate nel teatro drammatico greco. Sul punto è ancora il Gaster a scrivere:

The Seasonal Pattern survived not only in formal myths but also – albeit in severely attenuated guise – in the nymns and chants associated with the liturgy. It may be recognized in the structure of several Biblical psalms, while sophisticated literary developments of it may be detected in the same way in the choral odes of the *Bacchae* of Euripides, in the Homeric *Hymn to Demeter*, and even in some of the hymns of the medieval Church<sup>49</sup>.

Sui riti dell'antica Mesopotamia, scrive lo Stricker:

The ancient mystery play was a sacrificial rite that was considered as a reiteration of the creation and not only imitated this eschatological fact but was wholly identical with it. In however many variants it may have been produced, it occurs in two fundamental types. In the one the struggle of the god against the power of evil and his victory over them in primeval times were represented, in the second the performance concerned the creation of the world and the procreation of life. To speak more clearly, the first play was ritual murder, the second ritual violation. Actors and spectators were all members of the religious community. Participation in the play or presence at the performance imparted a share in the god's victory and therefore produced "purification". The main role was in the known cases reserved for the king, for the bad roles in the instances cited above oxen and asses were used, but in older days

---

<sup>48</sup> Th.H. Gaster, *Thespis: Ritual, myth and drama in the ancient Near East*, New York 1950, pp. 17-18.

<sup>49</sup> Ivi, p. 20.



undoubtedly human beings, such as foreigners, slaves, or criminals under sentence of death. Actual executions occurred even in historic times<sup>50</sup>.

Sottesa all'intera gamma di cerimonie ritualistiche dell'antica Mesopotamia, vi era la concezione che del cosmo ebbero le civiltà dell'antico Vicino Oriente, per le quali l'universo partecipava di un ciclo di creazione continua, che tendeva costantemente a ritrovare un equilibrio perduto. Diversamente dalla cosmologia cristiana, che, come quella stoica, aveva trasformato l'idea di disordine in un concetto negativo in contrapposizione all'ordine cosmico, per la mentalità dell'antico Vicino Oriente gli elementi di "disturbo" all'ordine cosmico erano essi stessi parte del cosmo, e lo sforzo umano era proprio quello di integrare questi elementi nell'ordine esistente. Perciò, la guerra, la battaglia, e quindi la morte erano viste come necessarie per stabilire e mantenere l'ordine politico, la pace e la prosperità. E, di conseguenza, l'atto creativo non era considerato come un mero atto iniziale, ma piuttosto qualcosa che continuava ciclicamente nella vita della collettività<sup>51</sup>.

Dunque, fin dall'epoca sumerica, esibizioni e spettacoli erano parte integrante della cultura del Vicino Oriente. Scrive Michelle Wimber:

The clearest manifestation of pageantry in the ancient world can be found in the devotional rituals that were practiced in these societies, particularly those of goddess worship in ancient Mesopotamia [...].

---

<sup>50</sup> B.H. Stricker, *Origins of the Greek Theatre*, conferenza tenuta al ventitreesimo Congresso Internazionale degli Orientalisti, a Cambridge, il 23 agosto 1954, pp. 46-47.

<sup>51</sup> Questo spiega anche perché le uccisioni rituali e i sacrifici umani erano considerati una cosa del tutto normale. Anche il cannibalismo rientra in questo schema di continua rinascita collettiva. Scrive, al riguardo, la Pongratz-Leisten: «Cannibalism, or anthropophagy, is sometimes considered to be a form of human sacrifice. There are three sorts of cannibalism: a) the real cannibalism that occurs in extreme situations such as famine; b) the symbolic cannibalism based on the idea that vitality and strength of a human being are concentrated in his organs and blood, and that by consuming them one can inherit that vitality – thus cannibalism may be part of warfare as well as of ritual context; and c) the phantasies of cannibalism which may occur in myths, theogonies, folktales and as a literary device. Only the last type (c) is attested in the ancient Near East. In Mesopotamian literature, anthropophagy is said to happen in most distressing times of famine and extreme suffering. Thus the later version of the Babylonian *Atrahasis* describes how the gods try different methods of decimating the overpopulation of humankind such as plagues and famine, and after six years people start to consume their family members», B. Pongratz-Leisten, *Ritual Killing and Sacrifice in Near Ancient East*, in (a cura di) K. Finsterbusch, A. Lange, K.F. Diethard Römheld, *Human Sacrifice in Jewish and Christian Tradition*, Leiden-Boston 2007, p. 11. Interessanti riflessioni si rintracciano anche nelle parole di Wallenfels: «Sacrifices in the ancient Near East often served simply as food for the gods. This was not their only purpose, however. They might also have been intended as a gift for the gods – often a form of thanks for divine help – or as a means of honoring the deities. Sacrifices might also have been performed to get the attention of the gods, to earn their goodwill, or to ask a favor. Sacrifices consisted of offerings such as grain, wine, oil, and other items of food or drink. The daily offerings were intended for the gods, but priests and worshipers who presented them partook from the food once it was consecrated. In fact, ritual offerings were an important source of food for temple staff. Ritually slaughtered animals were also a common sacrifice in the ancient Near East. The animals most commonly sacrificed included lambs, sheep, and goats, although bulls, cattle, dogs, and other animals were sometimes offered as sacrifices as well. In ancient Greece, for example, dogs were sacrificed to the goddess Hecate because it was believed that she traveled with dogs through the underworld. In Syria during the second millennium B.C., donkeys were sacrificed at the conclusion of treaty-making ceremonies», cfr. *Rituals and sacrifice* (s.v.), in R. Wallenfels (a cura di), *The Ancient Near East*, cit., p. 37.

The earliest written accounts of goddess worship in this region appeared in the records of the first civilizations that developed in the fourth millennium B.C.<sup>52</sup>.

Converrà, allora, dare un cenno ai principali riti che si svolgevano in Mesopotamia. Uno di essi era il cosiddetto “rituale del sostituto re”. Ne fornisce una descrizione la Pongratz-Leisten:

The ritual of the substitute king likewise fits into this concept of order because it aims at re-establishing the harmonic relationship between the king and the gods. It is evidenced extensively in the correspondence of the Sargonid kings Esarhaddon and Ashurbanipal in the seventh century BC, as well as in a ritual text and must be categorized as ritual killing to dispose of an infected *materia magica*. The ritual of the substitute king belongs to the category of eliminatory rites in which a living or dead animal, and in this specific case a human being, had to assimilate the elements or events threatening the real king and take them down to the Netherworld. The ritual of the substitute king was fringed by certain kinds of solar and lunar eclipses portending the death of the reigning king. In order to prevent his death the king temporarily abdicates his throne for a surrogate “who having ruled his predetermined period, is put to death, after which the king reaches his throne and continues ruling as if nothing had happened. The substitute king then was buried with royal honors in a mausoleum, and subsequently, the whole palace of the king underwent purification rites. The substitute king serves as a carrier of impurity as do animals or puppets in other elimination rituals. The ritual of the substitute king which is also attested in Hittite context clearly belongs into the category of eliminatory rites<sup>53</sup>.

Un altro rituale era quello cosiddetto del “capro espiatorio”. Alcuni studiosi ne fanno risalire le origini intorno al 2400-2300 a.C. Sicuramente, una versione ittita di questo rituale è databile intorno al 1350 a.C., e, per dirla con lo Schwemer:

involves elaborate ritual prescriptions concerning the reason of the ritual (pestilence, the time when it is to be performed (*ad hoc*), a designation of the substitute (rams and a woman), the adornment of the scapegoat, and the sending away of the scapegoat into the enemy's land [...]. The use of a woman as a substitute can be traced back to Babylonian eliminatory rites in which relationship between the demon having caused the illness and the patient was considered as if a marriage. The substitute performs the role of the bride of the patient to whom the patient transferred his illness while he speaks the courting words<sup>54</sup>.

Del resto è noto che questo rituale era diffuso anche presso altre culture, per esempio quella ebraica. Infatti, ne resta traccia nel sedicesimo capitolo del libro del Levitico, nel quale è contenuta una dettagliata descrizione del rito che Aronne avrebbe dovuto compiere per l'espiazione delle iniquità del popolo.

Di fondamentale importanza era il già menzionato “rito del matrimonio sacro”, che si sostanziava di una storia mitologica e di un dramma rituale, ed era inteso a creare una profonda catarsi delle menti e dei sentimenti, al fine di conseguire una legittimazione sacrale al potere del re e di assicurare la benevolenza divina per la fertilità della regione. Come ricorda Andrea Piras: «This religious

---

<sup>52</sup> M. Wimer, *Makers of meanings: plays and processions in goddess cults in the Near East*, in H. du Toit (a cura di), *Pageants and processions: Images and Idiom as Spectacle*, Cambridge 2009, p. 3.

<sup>53</sup> B. Pongratz-Leisten, *Ritual Killing*, cit., pp. 21-22.

<sup>54</sup> D. Schwemer, *Akkadische rituale aus Hattusa: die Sammeltafel KBo XXXVI 29 und verwandte Fragmente*, in “Texte der Hethiter”, inverno 1998, p. 60.

phenomenon has Sumerian origins and dates back to the late third and early second millennium B. C. and later attested in the cultural history of Mesopotamia and of the Babylonian and Assyrian periods during more than half a millennium, from the 8<sup>th</sup> through the 2<sup>nd</sup> century B. C.»<sup>55</sup>.

Nonostante questo rito avesse un forte impatto scenografico, bisogna ammettere un'insolita mancanza di prove documentali. Tuttavia, è opinione condivisa che si trattasse di un rito connotato da una marcata componente spettacolare, ed era collegato con la glorificazione del re.

“Protagonisti” del rito del matrimonio sacro erano un sacerdote e una sacerdotessa, che impersonavano le maggiori divinità maschile e femminile. La divinità sumerica Inanna – e il suo equivalente accadico Ishtar – erano due delle più importanti dee della fertilità nell'età del bronzo<sup>56</sup>.

La pratica ininterrotta di riti in onore di queste divinità ben testimonia il potere della tradizione del Vicino Oriente e la sua influenza su altre culture. Anche il lascito artistico e architettonico, legato a questi culti è testimone del fatto che questi riti fossero una componente importante della religione del Vicino Oriente anche durante il periodo greco-romano. È ancora la Wimber ad informarci che «the art and the architecture demonstrates that these rituals continued to serve their purpose of ensuring fertility for the land, creating a cultural release for behaviours that were not a part of the social norm, and making meaning in the Near East as for other cultures that adopted them»<sup>57</sup>.

Come accennato, non conosciamo l'esatta natura, ordine o scopo di ciascun rito, atteso che spesso essi variavano notevolmente a seconda della divinità o del luogo. I frammenti di rituali iscritti in citazioni o manufatti e le decorazioni dei templi ci danno solo una traccia dei culti, ma non ci

---

<sup>55</sup> A. Piras, *Mesopotamian Sacred Marriage and Pre-Islamic Iran*, in A. Panaino, A. Piras (a cura di), *Ideologies as Intercultural Phenomena. Third Melammu Symposium (Chicago, 27-31 ottobre 2000)*, Milano 2004, p. 249.

<sup>56</sup> Scrive Bottero: «La plus anciennement connue de nos deux versions de *La Descente d'Istar aux Enfers* était un texte assez court (138 lignes) en langue akkadienne. Le texte en était complet, mais c'était, en fait, une sorte d'abrégé, ce qui nous a longtemps abusés sur le sens du récit lui-même. On l'a entendu comme s'il s'était agi, pour Istar (la déesse de l'amour libre, c'est-à-dire non asservi par les nécessités de la vie de famille et de la procréation des enfants), de descendre aux Enfers pour en retirer et sauver son amant Dumuzi (Tammouz), qui s'y trouvait retenu. Vers 195, on en a édité et traduit une autre version, plus longue (400 lignes), en langue sumérienne, dans laquelle l'héroïne portait le nom sumérien donné au personnage d'Istar: Inanna, douée des mêmes prérogatives. Cette version a remis les choses au point. En réalité, si Istar-Inanna était, de son propre mouvement, descendue aux Enfers, c'était, de la part de cette sort d'enfant terrible des dieux, par pure fantaisie, ce qui était dans son caractère. Mais, en fois « en-bas », due l'ordre de la Reine de ces lieux, Ereshkigal, elle avait été dépouillée de toutes ses forces vives, comme l'étaient obligatoirement tous les humains qui y descendaient, et immobilisée, comme morte. Son absence avait stoppé tout « amour » physique sur la terre, entre animaux aussi bien qu'entre hommes; les dieux risquaient donc de manquer, à la fin, de nourriture et de « fournisseurs ». C'est pourquoi le plus malin d'entre eux, Ea (les Sumériens l'appelaient Enki) avait dû trouver une parade contre ce danger. Il avait imaginé et créé un (deux dans la version sumérienne) être humain inverti, un nomme-en-femme, pour attendrir Ereshkigal, ou la faire rire, de telle manière qu'elle ne s'opposât plus à la délivrance d'Inanna/Istar. Seulement il y avait une loi inviolable de l'Enfer qui exigeait un substitut pour replacer tout libéré. Voilà donc Istar qui remonte sur terre, mais accompagnée de sortes de gendarmes infernaux, disons de « Démons », chargés de ramener en Enfer le gage et substitut choisi par elle. Refusant de se séparer de ses serviteurs, elle jetait à la fin son dévolu sur son amant, Dumuzi. Et c'est lui qui était entraîné en Enfer pour six mois, au bout desquels il remonterai, remplacé par sa sœur. Rythme annuel qui rendait sans doute compte et de la succession de cérémonies liturgiques et, au-delà, de l'alternance des plantes souterraines, germées et sorties du sol. Ce n'est d'ailleurs là qu'une vraisemblance interprétative entre plusieurs autres, et le mythe, comme souvent, devait se lire sue plusieurs niveaux», J. Bottero, *Une fenêtre vers la Mésopotamie: un fragment d'un mythe de Catabase autour du dieu du vin (?)*, in “Kentron”, n. 1-2, 1998, p. 20.

<sup>57</sup> M. Wimber, *Makers of meanings*, cit., p. 4.

restituiscono il rito nella sua interezza. Tuttavia, una traccia ci può essere fornita dallo studio delle piante dei templi, che può dare prova di un certo grado di continuità, sia per quel che riguarda l'architettura dei templi che i riti stessi.

A giudicare dalla documentazione in nostro possesso, il rapporto tra tempio, re e città fu estremamente complesso durante i millenni, e fu condotto a diversi livelli. Da un lato, il tempio godeva di una certa indipendenza economica, grazie ai possedimenti agricoli e alla manodopera, alla generosità dei fedeli e alla pietà religiosa dello stesso sovrano. Da un altro lato, il re doveva, tra le altre incombenze amministrative, cercare di accrescere la base fiscale di sostegno allo Stato. E non bisogna sottovalutare il fatto che l'estensione del regno e l'efficacia politica e militare del monarca, nonché l'appoggio offerto dal tempio cittadino alla propaganda ideologica regale, pesavano direttamente sulle dimensioni e lo sfarzo della reggia. Perciò, la costruzione e la conservazione dei principali santuari era una prerogativa del re, quasi una sorta di *ex-voto* a ringraziamento per i successi ottenuti. In quest'ottica, appare meno chiaro il ruolo della comunità, cioè dell'assemblea dei liberi cittadini, i quali, per forza di cose, avevano una qualche funzione giuridica nel tenere a bada gli interessi contrastanti, traendo ovviamente profitto dalle tensioni esistenti. Nonostante un apparente declino dopo il III millennio a.C., il tempio rimase un'istituzione fondamentale nel corso di tutta la storia mesopotamica, come dimostra la documentazione d'età tarda proveniente dai santuari di Uruk e Sippar<sup>58</sup>.

Il tempio fungeva da intermediario fra la comunità e la sua divinità tutelare, fornendo a quest'ultima una dimora permanente che doveva essere costantemente rifornita, al fine di assicurare al popolo la prosperità che derivava dalla presenza divina. Il fulcro dell'attività religiosa è il *sanctum*, composto da una cella, il "seggio" della divinità, e un'antecella detta *papahum*. In fondo alla cella, in posizione centrale, c'è l'altare, sul quale veniva collocata la statua della divinità. Ai lati dell'altare trovano posto dei vasi per raccogliere le libagioni. I testi indicano che le statue, di forma e proporzioni umane, erano fabbricate in legno prezioso e placcate d'oro (ragione per la quale sono state oggetto di saccheggio), mentre la loro identità non era determinata dall'espressione del volto, dagli occhi dallo sguardo fisso, bensì dalle tiare e dagli abiti sontuosi che le ricoprivano<sup>59</sup>.

Come dicevamo, è nella cultura sumerica che bisogna ricercare le prime incarnazioni dei culti rituali in onore della dea della fertilità. Alcuni studiosi affermano che: «Many cult rituals and temple elements were shared among the cults of multiple Sumerian deities; however, the most developed fertility rituals are naturally found in the cult of the main fertility goddess, Inanna»<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia prima dell'Islam*, Milano 2008, pp. 13-14.

<sup>59</sup> Cfr., *ivi*, p. 17.

<sup>60</sup> J. Black, A. Green, T. Rickards, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*, Londra 1992, p. 175.

Non a caso, ad Uruk, uno dei principali centri religiosi sumeri, il tempio di Inanna (qui chiamata anche Eanna), divenne il santuario principale intorno al 3300 a.C., e tale rimase fino all'ultimo periodo neobabilonese (VI secolo a.C.)<sup>61</sup>.

Il tempio di Eanna ha una chiarissima disposizione asimmetrica, dovuta al fatto che i tabernacoli sacri generalmente dovevano essere celati al pubblico, che rimaneva fuori dal tempio. Infatti, i sacerdoti erano gli unici ammessi nella camera dove c'era la statua della divinità<sup>62</sup>. Ed inoltre, «the bent axis also created a more dramatic experience for participants in processions who would not see the statue of the goddess until they turned into the court yard in front of the main cella»<sup>63</sup>.

È chiaro, allora, che molti riti si svolgevano negli atrii aperti, considerate la sacralità delle camere e la loro ristrettezza di spazio. Inoltre, sugli altari posti in questi spazi aperti ed esterni, si svolgevano riti sacrificali di animali. Scrive Marc Lissen: «Ritual sacrifices to the gods were common in Sumerian and later Semitic religions and are well attested in the Bible and other literary sources as well as archaeological finds»<sup>64</sup>.

I templi sumeri sono la prova delle pratiche religiose che si svolgevano al loro interno. Scrive la Wimber:

One can imagine based on the temple layout, a long line of priests, royal family members, cult personnel, and worshippers gathering along the processional way outside of the temple. As the procession enters, the bent axis of the temple turns the worshippers into the open courtyard signaling an entrance into a holy realm and revealing the cella, the chamber housing the goddess. In the courtyard the priests perform sacrifices on the altars, while others enter the cella to make offerings to the statue of the goddess. The event culminates with a sacred banquet accompanied by various forms of lively entertainment<sup>65</sup>.

Oltre ai templi, un'altra importante fonte per noi è costituita dalle testimonianze figurative. Su di un vaso rituale trovato nel tempio di Eanna ad Uruk, è dipinta una processione della dea Inanna. Nella parte in alto, costei è raffigurata in piedi di fronte a due colonne e un altare, sul quale trovano posto gli officianti. Un sacerdote nudo le offre frutta, simbolo di fertilità. Dietro di lui, altri discepoli offrono doni a Dumuzi (Tammuz in accadico), lo sposo di Inanna. Nella parte centrale del vaso, sono raffigurati altri partecipanti al culto, nell'atto di portare altre offerte; mentre nella parte bassa, è ritratta una parata di animali sacrificali. È verosimile che questo vaso attesti lo svolgimento del rito di matrimonio sacro tra Inanna e Dumuzi, nel quale la regina impersonava la divinità femminile

---

<sup>61</sup> Cfr. S.B. Downey, *Mesopotamian Religious Architecture: Alexander through the Parthians*, Princeton 1988, p. 32.

<sup>62</sup> Cfr. S. Kaplan, *Mesopotamian Elements in the Middle Bronze. II. Culture of Palestine*, in "Journal of New Eastern Studies", n. 4, ottobre 1971, pp. 295 e ss.

<sup>63</sup> K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, Los Angeles 2003, p. 354.

<sup>64</sup> M.J.H. Lissen, *The cults of Uruk and Babylon: the temple ritual texts as evidence for Hellenistic cult practices*, Leiden 2004, p. 129.

<sup>65</sup> M. Wimber, *Makers of meanings: plays and processions in goddess cults in the Near East*, cit., pp. 6-7.

e il re il suo sposo<sup>66</sup>. È probabile che il vaso di Uruk risalga ad un periodo compreso tra il 3100 ed il 2900 a.C.

Terzo canale di conoscenze – oltre ai templi e alle testimonianze figurative – è quello letterario. È opinione consolidata che le più antiche fonti letterarie sul rito del matrimonio sacro in ambiente sumero risalgano al periodo dinastico (2900-2334 a.C.)<sup>67</sup>. È condivisibile l'opinione della Wimber, che scrive:

Ancient literature provides the final clues for ancient goddess rituals. Some of the hymns used as sources for the sacred marriage ritual record the event as it happened between the goddess and Dumuzi, and seem to support the purely mythological nature of the sacred marriage. However, other hymns record the king taking part in the ritual providing evidence that the sacred marriage actually took place. The most revealing passage comes from a hymn to Inanna dating to the reign of the king Iddin-Dagan [...], c. 1950 BC<sup>68</sup>.

Generalmente, come accennato, si ritiene che il rito del matrimonio sacro venisse celebrato per garantire la fertilità della terra e, allorché veniva coinvolto anche il re, per legittimare e benedire il suo potere. Tuttavia, se ci basassimo su quanto dipinto nel summenzionato vaso di Uruk (e anche quello di Inandik), o su quanto scritto nella letteratura del periodo, i riti associati a Inanna (e ad Ishtar), avevano scopi molto più complessi della semplice benedizione per un buon raccolto. Infatti, l'Harris afferma che «bawdly theatre was very much a part of the celebration in which the goddess's personnel enacted (probably with appropriate costumes and masks) the roles of their goddess»<sup>69</sup>. Lo “spettacolo” di musiche, estatiche danze in maschera e acrobazie (come dimostra il vaso di Inandik), arricchisce l'atmosfera del culto divino. Secondo Will Roscoe, la musica frenetica e le danze acrobatiche potevano essere il viatico attraverso cui si manifestavano le trasgressioni alle norme sociali. Non a caso, «in addition to singing, dancing and acrobatics, many of her cult

---

<sup>66</sup> Cfr. T. Jacobsen, *The treasures of darkness: a history of Mesopotamian religion*, New Haven 1976, pp. 24 e ss. Cfr. Anche R.F.G. Sweet, *A new look at the “Sacred Marriage” in the Ancient Mesopotamia*, in E. Robbins, S. Sandahl (a cura di), *Corolla Torontonensis: Studies in honour of Ronald Morton*, Toronto 1994, pp. 90 e ss. Anche su un altro vaso, rinvenuto a Inandik in Turchia, è raffigurata una processione rituale in onore di Inanna. Questo manufatto risale al XVII secolo a.C. ed è la preziosissima testimonianza della diffusione del rito del matrimonio sacro nella cultura ittita. Su di esso sono rappresentati anche musicisti ed acrobati, oltre ai sacerdoti nelle vesti degli dèi, cfr. D. Symington, *Hittite and Neo-Hittite furniture*, in G. Hermann (a cura di), *The furniture of Western Asia, Ancient and Tradizional*, Mainz 1996, pp. 120 e ss.

<sup>67</sup> Molti inni provengono dai periodi di Ur III ed Isin, 2100-1800 a.C., cfr. J.S. Cooper, *Sacred marriage and popular cults in early Mesopotamia*, Neidelberg 1993, pp. 85 e ss.; R.F.G. Sweet, *A new look*, cit., pp. 89 ss.; Z. Bahrani, *Performativity and the image: narrative, representation and the Uruk Vase*, in E. Ehrenberg (a cura di), *Leaving no stones unturned essays on the ancient Near East and Egypt in honor of Donald P. Hansen*, Winona Lake 2002, pp. 18 e ss.

<sup>68</sup> M. Wimber, *Makers of meanings*, cit., p. 9. A proposito delle evidenze del rito del matrimonio sacro negli inni letterari, cfr. J. Black, *The Literature of ancient Sumer*, Oxford 2004.

<sup>69</sup> R. Harris, *Inanna-Ishtar as paradox and a coincidence of opposites*, in “History of religions”, n. 3, febbraio 1991, p. 275.

personnel participated in bloodletting, and some may have performed ritual castration. These eunuchs were responsible for singing laments during the Lamentation for the death of Dumuzi»<sup>70</sup>.

A latere, constatiamo che la relazione tra sessualità e fertilità è piuttosto ovvia. Un inno databile tra il 2000 e il 1600 a.C. descrive come Inanna era spesso raffigurata come una divinità androgina. Tant'è che le sue prime incarnazioni avevano una relazione cosmologica con il pianeta Venere, inteso come stella maschile del mattino e stella femminile della sera. Anche la dicotomia tra l'essere la divinità della sessualità e fertilità e la divinità della guerra conferma questa ambiguità di genere<sup>71</sup>. È probabile che questi riti potessero avere anche lo scopo di rinforzare l'idea che il potere sessuale dovesse essere usato soltanto all'interno di un preciso patto di reciproche obbligazioni tra i partner, ossia in una sacra unione matrimoniale<sup>72</sup>.

Scriva il Jacobsen, probabilmente lo studioso che ha condotto la più completa ricognizione del dramma rituale mesopotamico:

A later Old Babylonian text, also belonging to the cult in Uruk, is styled as a blow-by-blow account by a well-placed observer keeping worshipers farther back informed about what is going on. This text tells first how Inanna dresses herself in jewels she finds on a heap of freshly harvested dates, then how she goes to the gate of the Giparu, identified by the text as the temple storehouse, to let in her bridegroom, Amaushumgalanna, and finally how she sends messengers to her father to have the bridal bed set up and Amaushumgalanna escorted to it<sup>73</sup>.

Una simile ricostruzione caratterizza, anche stilisticamente, un altro epitalmio, che si differenzia da quello appena citato, perché non riferisce l'incontro al cancello, e perché Inanna si dirige direttamente nella camera matrimoniale per assicurarsi che il letto sia pronto e confortevole<sup>74</sup>.

È verosimile che, procedendo verso l'epoca assiro-babilonese, accanto al dramma del matrimonio sacro si imponessero almeno altri tre tipi di drammi rituali di fertilità: il “dramma della lamentazione”, il “dramma della strada senza ritorno”, e il “dramma della ricerca e del ritorno in vita”.

Per quel che riguarda il “dramma della lamentazione”, ci sono delle assonanze con i testi risalenti al periodo di Ur III, riconducibili al “rito della prima erba”, che è plausibile ritenere legato al lamento

---

<sup>70</sup> W. Roscoe, *Priests of the goddess: gender transgressions in ancient religion*, in “History of religions”, n. 3, febbraio 1996, pp. 213-214.

<sup>71</sup> Cfr. M.E. Cohen, *The incantation-hymn: incantation or hymn?*, in “Journal of the American Oriental Society”, n. 4, ottobre-dicembre 1975, pp. 590 e ss. Anche nel *Grande inno della regina di Nippur* (del periodo assiro) si dice che Ishtar «trasforma gli uomini in donne e le donne in uomini», abilità confermata anche nell'*Inno della dea Inanna*, attribuito alla sacerdotessa, e forse figlia di Sargon I, Enheduanna. Questi inni sumeri erano anche un'affermazione di una sorta di catechismo, inteso a mostrare il corretto modo di credere.

<sup>72</sup> Cfr. J.S.Cooper, *Sacred marriage*, cit., p. 92.

<sup>73</sup> T. Jacobsen, *Religious Drama in Ancient Mesopotamia*, in H. Goedicke, J. J. M. Roberts (a cura di), *Unity and diversity. Essays in the History, Literature and Religion of the Ancient Near East*, Londra 1975, pp. 65-66.

<sup>74</sup> S.N.Kramer, *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*, Bloomington 1969, pp. 81-84.

per la morte di Dumuzi. L'esistenza di questa tipologia di drammi rituali è tuttavia congetturale, basata sullo stile dei testi ad essi riconducibili.

Le argomentazioni di Jacobsen (ma anche il Kramer si è mosso su analoghi sentieri interpretativi), sono state, in parte, revisionate da un altro studioso, il Carr, che scrive:

Admittedly it is dangerous to draw conclusions from selected material, but it appears to be safe to say that these mythic-poetic texts do not fit the definition of drama. Certainly there are elements of progression and climax [...], but there is little or nothing in these texts of assigned speeches, stage directions, non-narrative style or character development<sup>75</sup>.

Insomma, questi testi sono piuttosto ripetitivi e dal tono sovente descrittivo, con discorsi di vari, e spesso indefiniti, interlocutori, per di più inframmezzati da lunghe sezioni narrative, in uno stile poetico alquanto modesto. Jacobsen, che pure insiste sull'aspetto performativo di questi drammi rituali, sottolinea pure come la partecipazione del pubblico fosse ampia. Infatti – è ancora il Carr a rimarcarlo – «all the worshippers were to be involved in the cultic re-enactment»<sup>76</sup>.

Ancora: una serie di testi, pubblicati dal Lambert, appartengono ad un altro rituale<sup>77</sup>. Egli parla di questi testi, da lui assemblati e ricostruiti, come di «some love lyrics between Marduk and Ishtar of Babylon», che venivano recitati all'interno della “scaletta” di un rito che aveva luogo a mezzogiorno o la sera di giorni specifici (generalmente il quarto giorno del mese), «in the street of Eturkalamma» (il tempio di Ishtar), a Babilonia. Il testo è un assemblaggio di diciassette frammenti, più due brani di un testo che Lambert chiama *Ritual Tablet*. Quest'ultimo documento, molto lacunoso, è costituito da un elenco di *incipit* di testi che, apparentemente, dovevano venir recitati in un ordine particolare e in determinati momenti, accompagnati con precisi gesti rituali<sup>78</sup>. Lambert ritiene che questi testi rituali traccino un percorso nel quale debbano trovare posto gli altri diciassette frammenti poetici. Purtroppo, i testi sono talmente rovinati, che è impossibile ricostruire l'intero rituale secondo un senso coerente, per quanto sia abbastanza agevole farsi un'idea del tenore generale e una precisa conoscenza di alcuni punti.

Ci sono tre personaggi principali nel rito: Marduk, la sua consorte Zarpanitum, e Ishtar di Babilonia. Quest'ultima è identificata come “concubina”. L'interlocutore delle varie sezioni è di volta in volta identificato sulla scorta di tracce grammaticali piuttosto che dall'indicazione del nome, e, come per tutti i testi precedentemente esaminati, anche qui vi sono inframmezzate sezioni diegetiche.

---

<sup>75</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a “sacred marriage” drama?*, in “Journal of the Evangelical Theological Society”, n. 22/2, giugno 1979, p. 109.

<sup>76</sup> Ivi.

<sup>77</sup> Cfr. W.G. Lambert, *The Problem of the love lyrics*, in H. Goedicke, J.J.M. Roberts (a cura di), *Unity and diversity*, Baltimore 1975, pp. 98-135.

<sup>78</sup> Cfr. W.G. Lambert, *The Cult of Ishtar*, in AA.VV., *Le temple et le Cult*, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris, n. 20, 1975, pp. 104-106.



Tuttavia, Lambert sottolinea che «the speeches have a lyrical tone very rare in cuneiform» e che «bold imagery and most explicit eroticism have few parallels in ancient Mesopotamia»<sup>79</sup>.

L'ambientazione sembra oscillare dal tempio (o forse è il palazzo?) di Ishtar, alle camere nuziali, da fiumi, nuovamente alle alcove, da un banchetto, a un giardino nel tempio di Eturkamma. Però, è bene dire che anche questi materiali contengono molti pochi elementi, affinché si possa parlare di “dramma”. Benché Lambert sia persuaso che il *Ritual Tablet* fosse parte di una serie di drammi rituali, che andavano a disegnare i contorni di una complessa liturgia per l'intero anno, siamo molto lontani dal concetto di “teatro”. Infatti, possiamo fare nostre le parole di Carr, che così commenta:

The texts can be read in sequence and the “pageant” aspect of the material is at least imaginable, but as the material now stands it would make very poor theatre. It will be apparent by now that I find the use of the term “drama” out of place in describing most of this ancient literature<sup>80</sup>.

I riti di cui abbiamo parlato erano, dunque, connessi a precisi momenti dell'anno, a precise festività liturgiche. Anzi, si potrebbe sostenere che rito e festa siano concetti quasi sovrapponibili, dal momento che l'intero clima festivo innervava lo svolgimento del rito, al quale, come detto, non era estranea la partecipazione del pubblico di fedeli. La festività babilonese di Akitu (il Capodanno) – alla quale lo storico delle religioni Smith assegna una funzione di propaganda nazional-popolare<sup>81</sup> – ha un ruolo cardine nello sviluppo del dramma rituale. Secondo una più datata teoria, la festa rappresenta una discesa nel caos, con lo scopo di ristabilire l'ordine cosmico, teologico e politico<sup>82</sup>. Alcuni studiosi asseriscono che la festa di Akitu includeva una rappresentazione della sconfitta di Tiamut ad opera di Marduk, evento che veniva menzionato durante la recita dell'*Enuma Elish*<sup>83</sup>. Tuttavia, Smith nega che la festa potesse avere relazione con qualche scopo riferibile all'ordine cosmico. Piuttosto, per dirla con le parole di Benjamin Sommer, «it reflects a religious phenomenon also evident in Jewish apocalypticism, Melanesian cargo cults, and, most especially, the West Ceramese myth of Jainuwele: namely, a native response to foreign domination»<sup>84</sup>.

La festa è descritta anche in una tavoletta di epoca seleucida. In essa, appare piuttosto essere un modo di inscenare la creazione. A tal riguardo è ancora Sommer che spiega:

Various proposals concerning cultic drama in the festival have been put forward, but evidence for these dramas is sketchy, and, moreover, these proposals divert our attention from the real forms of

---

<sup>79</sup> Il più vicino esempio, almeno per i contenuti (non tanto per lo stile), potrebbe essere costituito dalle formule magiche, per le quali cfr. R.D. Biggs, *SA.ZI.GA., Ancient Mesopotamian Potency Incantations*, Locust Valley 1967. Un papiro conservato al museo egizio di Torino (n. 58001) reca invece un esempio analogo nella letteratura dell'antico Egitto.

<sup>80</sup> G. Lloyd Carr, *Is the Song*, cit., p. 111.

<sup>81</sup> Cfr. J.Z. Smith, *A pearl of great price and a cargo of yams*, in “History of religions”, n. 16, 1976, pp. 1-19.

<sup>82</sup> Cfr. F. Thureau-Dangin, *Rituel accadiens*, Parigi 1921, pp. 127-154.

<sup>83</sup> Cfr. W.G. Lambert, *The Great Battle of the Mesopotamian religious year: the conflict in the Akitu house*, in “Iraq”, n. 25, 1963, pp. 189-190.

<sup>84</sup> B.D. Sommer, *The Babylonian Akitu Festival: rectifying the king or renewing the cosmos?*, in “Janes”, 27, 2000, p. 82.

ritual re-enactment that did occur in the Akitu. For example, W. G. Lambert suggests that the last days of the Akitu festival included a drama depicting the battle between Tiamat and Marduk. He points out that the Akitu house in Assyria included a relief that portrays how Ashur (who replaced Marduk as hero of the theomachy in Assyria) set out to battle Tiamat. In the relief he is preceded by ten gods, and these same gods, according to a cultic text, precede Ashur to the Akitu house<sup>85</sup>.

Infatti, Lambert conferma che: «A combination of these two items of information suggests, if it does not prove, that the procession of gods from the city to the Akitu house was construed as a setting out for battle with Tiamat. Presumably the battle took place inside the house»<sup>86</sup>.

Appare evidente che la critica di Smith ai teorici che lo avevano preceduto non è sempre convincente. Infatti, l'Akitu babilonese riporta il caos nell'ordine per dimostrare che esso può essere vinto. L'ordine cosmico e politico babilonese sancito dalla festa si basava dunque su riti che celebravano l'abbondanza dei raccolti primaverili, la festa patronale del dio cittadino con l'investitura di Marduk a dio supremo (e di Babilonia a città capitale dell'impero), nonché l'affermazione del re come responsabile dei doveri sacri della regalità<sup>87</sup>.

Come fa notare, la Tommasi Moreschini, l'antichità classica ci ha trasmesso testimonianze di varie feste durante le quali ciò che di norma era proibito era invece tollerato. In ambito babilonese sono da ricordare i *Sacaea*, che erano celebrati in estate in onore della dea Ishtar o Anaitis e che comprendevano, tra l'altro, un re travestito da servo; lo *zgmuk*, o festa delle "sorti", che si celebrava in Mesopotamia all'inizio dell'anno ed annoverava licenza in materia sessuale, oltre alla detronizzazione simbolica del re. Dell'istituzione di questa festa, Strabone offre anche la spiegazione storica, dal nome della omonima popolazione dei Sakai e di una loro sconfitta subita ad opera di Ciro, caratterizzata da «un baccanale che dura giorno e notte, dove gli uomini si vestono alla scitica, tra bevute e tenzoni amorose, ingaggiate sia tra di loro che insieme alle compagne di bevuta»<sup>88</sup>.

Di un'altra festa importante ci informa il Brusasco:

Sappiamo poco degli aspetti più strettamente sociali di tali feste, che dovevano comunque comportare grandiosi raduni di gente, processioni, musica e danze. In tempi antichi la divinità e il suo seguito lasciavano il tempio e si recavano in campagna, senza dubbio per partecipare a un rituale di tipo agricolo legato alla fertilità, associato poi in epoca tarda con le cerimonie di capodanno a Babilonia.

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 94.

<sup>86</sup> W.G. Lambert, *The Great Battle*, cit., p. 189.

<sup>87</sup> Cfr. J. Black, A. Green, T. Rickards, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*, cit., pp. 136-137. Il disegno planimetrico di Babilonia stessa era concepito per soddisfare le sue esigenze di città santa, centro culturale dell'universo dove aveva luogo tale festa. Fortunatamente un testo cuneiforme seleucide ci descrive la topografia di Babilonia rivelando i nomi di otto porte, di vari templi, strade e quartieri della città interna. La strada più celebre era la Via delle Processioni. Era lungo tale strada, denominata in babilonese *Aibur-shabu*, "il nemico non passerà mai", che a Capodanno si trasportavano le immagini degli dèi. Di questa strada, risalente al VI secolo a.C., restano ancora gli enormi blocchi di pietra calcarea e breccia rossa della pavimentazione su cui dovevano essere passati più volte Nabucodonosor II, il profeta Daniele e i re persiani Ciro e Dario, cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia*, cit., p. 36.

<sup>88</sup> Strabone, *Geografia*, 11, 8. Cfr. C.O. Tommasi Moreschini, *Orge e orgiasmo rituale nel mondo antico. Alcune note*, in "Kervan. Rivista internazionale di studii afroasiatici", n. 4/5, luglio 2006-gennaio 2007, pp. 113-129.

Sigilli a cilindro del III millennio a.C. ci mostrano processioni di statue di divinità collocate su barche dalla prua rialzata che venivano spinte con pertiche lungo il fiume; indubbiamente queste raffigurazioni si riferiscono alle feste narrate nei miti in cui gli dèi lasciavano la loro città per visitare amici e parenti in città vicine, esprimendo così il senso di condivisione di una cultura e di una religione comuni<sup>89</sup>.

Secondo le fonti antiche anche l'incoronazione del sovrano seguiva dei rituali prestabiliti. Un testo relativo all'incoronazione di un re di Uruk nel santuario cittadino di Eanna riferisce che i sovrani ricevevano la solenne investitura con le tre insegne della loro carica – ovvero la corona, lo scettro e il trono – nei templi più importanti, e inoltre i documenti amministrativi registrano i sacrifici di buoi e altri armenti, effettuati per l'incoronazione dei re della terza dinastia di Ur. Il rituale assiro prescriveva invece che il re fosse nuovamente incoronato ogni anno in una suggestiva cerimonia, durante la quale al grido «Assur è re!» tutti i funzionari di corte dovevano deporre le insegne delle loro cariche, in una sorta di “dimissioni di cortesia”, per poi essere nuovamente rinominati nei loro uffici dal nuovo sovrano<sup>90</sup>. I sovrani dovevano partecipare anche a una serie di altre attività più propriamente rituali. In certi casi si trattava di riti specifici volti a scongiurare cattivi presagi. Cerimonie quali l'abluzione o la purificazione dell'esercito prima della battaglia sono ben documentate.

Nell'Assiria del I millennio il sovrano è sempre “re costruttore”, ma la sua attività principale è ora la costruzione della reggia. Assumazirpal II (883-859 a.C.), è passato alla storia per aver spostato la residenza reale dalla vecchia capitale Assur a Kalkhu (Nimrud) e per aver costruito qui un magnifico palazzo, le cui pareti erano decorate con scene a rilievo di propaganda politico-religiosa e iscrizioni annalistiche delle sue campagne militari. Tra le scene di argomento rituale di queste decorazioni, ve n'è una riferibile al rituale dell' “unzione della pigna”. Questo rito era legato alla protezione magica del sovrano, alla fertilizzazione della palma da dattero e a una serie di atti di purificazione rivolti a coloro che si apprestavano a celebrare sacrifici agli dèi o rituali magici per sconfiggere i demoni e la stregoneria<sup>91</sup>.

Un'altra cerimonia che ha per “protagonista” il re, assai importante alla corte assira e raffigurata all'interno del palazzo, è quella in cui si alternano la purificazione delle armi con la libagione rituale. Il timore da parte di Assumazirpal della disapprovazione divina per lo spostamento della

---

<sup>89</sup> P. Brusasco, *La Mesopotamia*, cit., p. 39.

<sup>90</sup> Cfr. J.N. Postgate, *Early Mesopotamia: society and economy at the dawn of history*, London-New York 1992, p. 261. Il simbolismo dell'investitura del sovrano da parte del dio, da cui scaturiscono la fertilità e la ricchezza del paese, è anche presente in un altro eccezionale documento della pittura murale mesopotamica, il grande pannello della cosiddetta “Investitura di Zimri-Lim” che si estende sulla parete d'ingresso della sala del trono nel “cortile delle palme” del palazzo di Mari. Il pannello costituisce la parte centrale di un grande dipinto murale in varie gradazioni di nero, rosso, giallo, azzurro e marrone, ideato come un enorme arazzo, a giudicare dalle comici frangiate che lo incorniciano. La scena dell'investitura divina viene inquadrata nel registro inferiore da due dee rivolte verso il centro della composizione, che reggono due *aryballoi* da cui zampilla in lunghi fiotti l'acqua vivificante, motivo allegorico della fertilità del paese garantita dal re, cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia*, cit., p. 63.

<sup>91</sup> Cfr. J. Black, A. Green, T. Rickards, *Gods, Demons and Symbols*, cit., pp. 170-171.

capitale da Assur alla nuova Nimrud è da considerarsi forse la causa principale dell'idea di impurità del palazzo e del sovrano stesso, che appare insistere molto su questi motivi di legittimazione e purificazione, assai meno presenti nei palazzi dei suoi successori. Questo indebolimento del ruolo rituale del sovrano assiro nel corso del tempo potrebbe essere connesso anche con il declino parallelo del suo titolo di “sacerdote di Assur” e la concomitante accentuazione del suo ruolo imperiale e secolare<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Cfr. J. Reade, *Letters from priests to the kings Esarhaddon and Assurbanipal*, Helsinki 1998, pp. 12 e ss.