

# Senecio

Direttore  
Emilio Piccolo



## Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro  
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

**Saggi, enigmi, apophoreta**

**Senecio**

www.senecio.it  
mc7980@mclink.it

*Napoli, 2010*

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.

## *Spettacolo e drammaturgia nell'antico Egitto*

di Vincenzo Ruggiero Perrino

### *1. Le testimonianze e le fonti antiche sul teatro egiziano*

È fuori discussione che ciò che chiamiamo “teatro” oggi affonda le sue radici nell’impulso dell’uomo ad incarnare mimeticamente azioni, espressioni ed emozioni. La mancanza di prove documentali rende arduo determinare esattamente il momento in cui il teatro ha inizio, sebbene si ritenga con un buon grado di certezza che la sua origine sia da ricercare nelle evoluzioni dei rituali religiosi. Resta comunque impossibile stabilire quando il rito ha smesso di essere tale per diventare teatro.

La principale teoria sull’origine del teatro sostiene che esso sia l’evoluzione di riti celebrati per rappresentare simbolicamente alcuni eventi naturali. A tal proposito si possono ricordare le pitture rupestri e le incisioni su roccia rinvenute nella grotta dei “Trois Frères”, nel sud della Francia e risalenti al tardo paleolitico (circa 13.000 anni prima di Cristo). In esse appaiono delle figure di danzatori che indossano teste e pelli di animali.

Non meno seguaci ha la teoria per la quale il teatro provenga dai rituali sciamanici, celebrati per manifestare una presenza soprannaturale al pubblico: lo sciamano cadeva in *trance* e diventava l’interlocutore con altri mondi.

Nell’antico Egitto, i rituali religiosi presentavano caratteristiche molto vicine all’intrattenimento teatrale. Il pantheon degli dei con la testa di animale e le storie dei viaggi dell’anima dopo la morte costituirono il materiale per cerimonie e riti. Tant’è che nel cosiddetto *Libro dei morti* (risalente al 1800 a. C. circa, fig. 1), molti hanno voluto vedere una sorta di oratorio, ricco di elementi teatrali, per quanto non ci sia alcuna evidenza che esso venisse realmente rappresentato su una scena. In esso viene descritto il viaggio dell’anima nell’aldilà, condotta dal dio Anubi (dalla testa di sciacallo) nella Sala della Verità. Qui, il cuore del defunto veniva soppesato con una piuma: se il cuore, alleggerito dalla divinità, non superava per peso la piuma, l’anima era ammessa al cospetto di Osiride e conquistava l’immortalità<sup>1</sup>.

La questione dell’esistenza di spettacoli teatrali, e più in particolare di una letteratura drammatica, nell’antico Egitto è stata lungamente dibattuta dagli storici. I ritrovamenti di papiri, steli, iscrizioni funerarie e pitture tombali, in qualche modo sembrano avvalorare la tesi per la quale in Egitto vi siano state sia una produzione drammaturgica, sia una serie di *performances* spettacolari. E, per

---

<sup>1</sup> Tra i tanti, cfr. Boris de Rachewiltz (a cura di), *Il libro egizio degli inferi: testo iniziatico del sole notturno tradotto e commentato*, Roma, Atanor, 1959, e Gregorio Kolpaktchy (a cura di), *Il libro dei morti degli antichi egiziani*, Roma, Atanor, 1984.

lungo tempo, la tesi dominante tra storici del teatro e filologi è stata appunto quella di ammettere l'esistenza di espressioni teatrali nell'antico Egitto, benché sulla concreta estrinsecazione di queste espressioni non si sia mai raggiunta un'unanimità di vedute.

Oggi, anche i più convinti sostenitori dell'esistenza di forme di teatro all'epoca dei faraoni, lungi dall'aver trovato un'univoca soluzione al problema, sembrano piuttosto essere in attesa di qualche provvidenziale rinvenimento archeologico che getti nuova luce sull'argomento. D'altra parte non si può accettare con tranquillità nemmeno la tesi contraria, poiché si finirebbe per trascurare un dato fondamentale di partenza, e cioè che esistono diverse ed autorevoli testimonianze antiche, che sembrano apertamente suggerire che l'Egitto abbia conosciuto nei tempi antichi una diffusa spettacolarità.

Erodoto, in un brano delle *Storie*, ci racconta di una cerimonia misterica, in cui attraverso l'esibizione di gesti violenti, si celebrava il culto di Ares:

A Papremis hanno luogo sacrifici e riti come altrove. Quando il sole volge al tramonto, un piccolo numero di sacerdoti si danno da fare intorno alla statua di Ares; mentre i più se ne stanno nel vestibolo del tempio, muniti di mazze di legno, altri uomini, che soddisfano dei voti, e sono più di un migliaio, se ne stanno raccolti insieme di fronte ai sacerdoti, anch'essi con una mazza di legno a testa [...]. Ordunque quei pochi sacerdoti restati accanto alla statua trascinano un carro a quattro ruote con su il tempio e la statua che è in esso racchiusa; ma gli altri che si sono collocati nell'atrio non permettono loro di entrare nel tempio. Sicché i fedeli obbligati dai voti, schierandosi in difesa del dio, si mettono a pestarli, mentre quelli reagiscono. S'accende allora una violenta zuffa a colpi di bastone e si fracassano le teste e molti, io credo, ci lasciano persino la vita a causa delle ferite: per quanto gli Egiziani, almeno, mi abbiano assicurato che non c'è stato mai nessun morto. Gli abitanti del luogo raccontano che questa festa è entrata nella tradizione per il seguente motivo: abitava in quel santuario la madre di Ares, il quale, essendo stato allevato lontano, quando fu adulto, ritornò desiderando intrattenersi con la madre. Sennonché i ministri di lei, che non l'avevano mai visto prima non gli permisero di accostarsi e lo respinsero; ed egli, raccolti rinforzi da un'altra città, diede una dura lezione ai ministri e penetrò presso sua madre. Da quel momento, concludono, hanno introdotto nella festa in onore di Ares questo tradizionale scambio di legnate<sup>2</sup>.

Quasi coeve alla narrazione dello storico greco, sono le informazioni riportate su una stele del periodo greco-romano:

Colui il quale viene dai Campi degli Dei, quando le piante verdeggiano, per prendere parte alle Celebrazioni di Horus, s'affretta ad aiutare Min, quando questi procede nei suoi giorni, condotto dai cavalli, adornato con vesti rosse ed equipaggiato di corazza, in modo che gli altri tremassero alla sua vista, ma quando emerge salvifico, chi era inattivo, affila le sue armi e attacca gli avversari per renderli schiavi di Colui il cui cuore è stanco<sup>3</sup>.

Di epoca ancor più antica è invece la "Stele di Ikhnofret" (fig. 2), risalente al regno di Sesostri III (circa 1900 anni prima di Cristo):

---

<sup>2</sup> Erodoto, *Storie*, II, 63, Milano, Mondadori, 2005, pp. 194-195.

<sup>3</sup> Il contenuto della stele, di cui abbiamo riportato i versi dal 5 al 9, venne pubblicato in Etienne Drioton, *Les Fêtes de Buto*, «Bulletin de l'Institut d'Égypte», n. 25, 1943, pp. 1-19. Colui il cui cuore è stanco è Osiride.

Io ornavo il dio nella sua maestà nel mio ufficio di Capo del misteri, nel mio ruolo di sacerdote. Le mie mani erano purificate nell'adornare il dio, un sacerdote dalle dita pure. Io rappresentavo Colui che viaggia a Wepwawet quando mi adoperavo per proteggere suo padre. Respinsi i ribelli dalla sacra barca di Osiride. Abbattei i nemici di Osiride. Rappresentavo il Grande Viaggiatore. Seguivo il Dio nel suo peregrinare. Spingevo la sacra barca, mentre Thoth dirigeva il viaggio. Equipaggiai con un tempietto la barca "Splendore della Verità" del Signore di Abydos: il suo meraviglioso ornamento era visibile quando egli procedeva a U-peker. Diressi il sentiero del dio alla sua tomba a Peker. Protessi Onnophoris nel giorno del grande combattimento. Gettai tutti i suoi nemici dalla rupe di Nedyet<sup>4</sup>.

Molto più vicina a noi una testimonianza di Giovenale, che, nella quindicesima satira, con toni di disprezzo per gli usi barbari, cannibalistici e selvaggi degli egiziani, annota:

Qui, dove giace sepolta l'antica Tebe / dalle cento porte e risuonano / le magiche corde dei ruderi di Mèmnone, / riluce la statua dorata / d'uno scimmione sacro [...] mostruoso è sgozzare un capretto / lecito è invece nutrirsi di carne umana. / Raccontando queste mostruosità / alla tavola di un Alcino sbalordito, / Ulisse pare che abbia provocato / irritazione e sarcasmo in alcuni, / quasi fosse un bugiardo contafavole [...]. E anch'io vi narrerò un fatto incredibile, / sì, ma accaduto di recente / sotto il consolato di Iunco / oltre le mura dell'afosa Copto, / un delitto di massa / più efferato d'ogni finzione tragica. / Non v'è tragedia, anche se le consulti tutte / da Pirra in poi, dove un delitto / venga commesso da un intero popolo [...]. Da una parte uomini che danzano al suono / di un nero flautista, profumi d'ogni genere, / fiori e tante corone sulle fronti [...]. In entrambe le schiere volti mutilati, / sembianze sfigurate, / ossa che spuntano da guance fracassate, / pugni lordi del sangue che gronda dagli occhi. / Eppure lo credono ancora un gioco, / una battaglia di ragazzi, / visto che non calpestano cadaveri. / A che scopo combattersi a migliaia, / se tutti sono ancora vivi? [...]. Uno di loro, mentre per la gran paura / corre all'impazzata, cade e vien catturato. / Tagliato a pezzi e pezzi minutissimi, / perché un solo morto basti per tutti, / quella masnada vittoriosa tutto se lo mangia / sino all'osso, senza curarsi affatto / di cuocerlo bollito in pentola o allo spiedo, / accontentandosi del cadavere crudo, / tanto lungo pareva attendere / che il fuoco fosse pronto [...]. Ma quale circostanza spingeva costoro? / Quale rabbiosa fame, quale assedio di nemici / a osare tale mostruosità li costrinse?<sup>5</sup>

Come è agevole notare, queste testimonianze antiche non sono mai esplicite nell'affermare l'esistenza di forme teatrali nell'antico Egitto, limitandosi a riportare delle descrizioni di "spettacoli", certamente più assimilabili a celebrazioni rituali e religiose, che non a vere e proprie rappresentazioni teatrali.

Oltre a queste testimonianze scritte, un'altra importante fonte, che ci indicherebbe l'esistenza di spettacoli nell'antico Egitto, è fornita dall'analisi delle pitture che adornano le sale funerarie rinvenute presso alcune necropoli<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Il contenuto della stele, di cui abbiamo riportato i versi dal 16 al 21, venne pubblicato in Heinrich Schäfer, *Die Mysterien des Osiris in Abydos unter Sestoris III*, Lipsia, 1904.

<sup>5</sup> Giovenale, *Satire*, V, 15, Milano, BUR, 1976, pp. 380 e ss.. Ian Shaw e Paul Nicholson sostengono che Giovenale si riferisca agli abitanti di Ombus e Denderah. Riguardo a quest'ultima, sappiamo che nel tempio dedicato a Ihy, figlio di Hathor e Horus, veniva celebrata una festività della nascita del faraone, che così legittimava la sua discendenza divina e quindi il suo potere temporale. Sembra che il rito avesse una considerevole durata, con i suoi tredici atti e due intermezzi; cfr. Ian Shaw - Paul Nicholson, *The British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Londra, British Museum Press, 1995, p. 169 e ss..

<sup>6</sup> A proposito delle raffigurazioni parietali rinvenute in edifici religiosi e funebri, scrivono Françoise Dunand e Cristiane Zivie-Coche: «L'edificio era concepito come un vasto concentrato di tutto l'apparato liturgico e

In verità, sembrerebbe pacifico che anche in Egitto, come del resto presso i popoli primitivi, alla danza, alla quale originariamente venivano attribuite funzioni magiche, propiziatrici ed apotropaiche, non era estraneo un gusto estetico per l'azione coreografica. Le più antiche testimonianze di danze compaiono su figurazioni vascolari di età preistorica (figurine di donne con le braccia sollevate ad arco sul capo), mentre nei rilievi di una mazza votiva del re Scorpione (periodo protodinastico, 3000 a. C.), si notano quattro fanciulle che danzano con moto sincrono nel corso di una cerimonia ufficiale.

Molte danze erano strettamente connesse ai riti funebri. Uno studioso austriaco, Hermann Junker, ha ricostruito un rituale danzato, risalente al periodo predinastico, ed eseguito da una specie di mimi chiamati "Mww". Costoro danzavano con il capo adornato da corone reali fatte di steli di papiro e giunchi. Secondo l'interpretazione dello Junker, si tratterebbe del rituale funerario dei re di Buto, perpetuatosi per centinaia di anni, fino ad acquisire un'indipendenza estetica rispetto all'originario scopo religioso<sup>7</sup>.

Nelle tombe dei dignitari reali dell'Antico Regno, rinvenute a Menfi, risalenti alle dinastie V e VI (2480-2200 a. C.), vi sono raffigurate delle scene in cui si vede un signore intento ad ammirare le esibizioni del proprio corpo di ballo, impegnato in danze ispirate ad un gusto euritmico che escluderebbe un contenuto rituale e religioso (del resto inconciliabile con la presenza di uno o più spettatori che assistono passivamente anziché prendere parte attivamente al rito). In queste pitture appaiono generalmente una decina di danzatrici in atteggiamenti composti e moderati, con le braccia sollevate ad arco sul capo. Talvolta, i loro corpi assumono pose più particolari, con il busto piegato all'indietro, la gamba destra sollevata in alto col piede teso e le braccia protese verso l'alto. Esse indossano un semplice gonnellino, sono adornate con collane e braccialetti, i capelli sono legati in lunghe trecce. La danza è scandita dal ritmo del battito di mani di altre donne, mentre il commento musicale e vocale è affidato agli uomini, che stanno seduti, intenti a suonare arpe e flauti (fig. 3).

Nella tomba di Mereruke è raffigurata anche una danza eseguita da due uomini, i quali compiono una serie di movimenti plastici, che prevedono una complessa coreografia. Altre pantomime, dal carattere probabilmente erotico, eseguite da coppie di giovani ballerine, compaiono raffigurate in

---

mitologico del tempio. È per questo che le funzioni che si svolgevano nel tempio furono scolpite sulle pareti e in tal modo perpetuate, senza che vi fosse alcun fine utilitario per gli uomini che in quel momento ne assicuravano l'attuazione. Portando il concetto all'estremo, potremmo dire che il tempio era in grado di funzionare da solo, senza sacerdoti, perché la combinazione delle immagini e dei testi sui muri era di per sé performativa, anche se nessuno fosse intervenuto ad animarla», Françoise Dunand, Cristiane Zivie-Coche, *Dei e uomini nell'Egitto antico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, p. 118.

<sup>7</sup> Cfr. Hermann Junker, *Die Götterlehre von Memphis*, Berlino, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1939.

pitture ritrovate nella tomba di Antefoker (dinastia XII, regno di Sesostri I, 1971-1930 a. C.) a Benī Hasan<sup>8</sup>.

Altre danze connesse a solennità religiose prevedevano l'uso di oggetti sacri, come si nota nelle pitture del tempio funerario della regina Hashepsowe a Deir el-Bahrī (1501-1480 a. C.). A proposito di queste pitture una particolarità riguarda l'accompagnamento ritmico. Lo Hickmann ha messo in evidenza che i tamburelli vengono suonati con entrambe le mani. Le suonatrici sono ritratte nell'atto di battere all'unisono con la mano destra aperta al centro della membrana ed eseguire piccoli valori ritmati con le dita della sinistra lungo l'orlo dello strumento. La distinzione tra tempi forti (mano destra) e tempi deboli (mano sinistra) è accentuata da un alternarsi di lievi flessioni e distensioni delle ginocchia (fig. 4)<sup>9</sup>.

Da queste fonti iconografiche trova conferma la tesi di Curt Sachs, secondo il quale prima del 2000 a. C., la musica egizia non conosceva il tamburo. Infatti, abbiamo detto che nelle pitture più antiche il ritmo è dato dal battere delle mani. Scrive lo studioso: «Può darsi che anche prima siano esistiti tamburi in Egitto senza che ne sia rimasta testimonianza nell'iconografia. Pur ammettendo comunque questa vaga possibilità, la mancanza di ogni riscontro archeologico in una regione così ricca di documenti d'arte realistica, potrebbe quasi ergersi a prova della loro reale assenza. Si può solo dedurre che la musica egizia fosse ispirata a impulsi melodici piuttosto che al ritmo»<sup>10</sup>.

Dal canto suo, Giovanni Calendoli ha dimostrato la maturità della coreutica egiziana, riportando quattro termini conosciuti dalla cultura e dalla lingua ufficiali per distinguere altrettanti tipi di danza, cosa rivoluzionaria per quei tempi: “Iba”: danze lente; “Khebet”, danze saltate; “Keskes”, danze sincopate; “Tjenef”, danze mimate<sup>11</sup>.

Fin qui le danze collegate ad eventi religiosi. Abbiamo, però, anche testimonianze di coreografie eseguite in ambienti privati, in particolare durante i banchetti che i dignitari del Nuovo Regno amavano far rievocare con pitture nella necropoli tebana. In tali pitture, danzatrici dalle fluenti chiome, che indossano lunghi veli trasparenti, si librano a coppie o a gruppetti, in volteggi, torsioni e mosse allusive e provocanti. L'accompagnamento musicale, riservato anch'esso alle donne, è suonato con liuti, cetre, flauti ed arpe. Appaiono anche piccoli cori, che intonano canti, scandendo il ritmo con il battito delle mani. Generalmente i versi che venivano cantati contenevano elogi all'indirizzo del padrone di casa, o esortazioni ai convitati a godere spensieratamente le gioie della

---

<sup>8</sup> Cfr. Pierre Dorathi Bock, *Dance evolution. Egypt and the ancient world*, in «Educational dance», giugno 1940.

<sup>9</sup> Cfr. Hans Hickmann, *Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique*, «Cahiers d'histoire égyptienne», n. 2, 1953, pp. 161-173.

<sup>10</sup> Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996, p. 78.

<sup>11</sup> Cfr. Giovanni Calendoli, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985.

vita, in un clima di epicureismo *ante litteram*<sup>12</sup>. Naturalmente anche a corte si tenevano spettacoli di danza e di canti. Infatti, esistevano alcuni funzionari ai quali venivano attribuite mansioni di “Direttore del canto reale”, “Direttore di tutti i bei divertimenti del re”, “Direttore dei cantori del Faraone”. Esiste una raffigurazione nella tomba di Haremhab a Tebe (dinastia XVIII, regno di Thutmosis IV, 1422-1413 a. C.), in cui appare il faraone nell’atto di essere omaggiato da ambasciatori nubiani, i quali, adornati con collari, orecchini e pelli di animale, eseguono alla presenza del sovrano una “fantasia” ritmata dal tamburo.

La corte era popolata anche di giullari e buffoni. Infatti possediamo il testo di una lettera (leggibile nell’iscrizione della tomba di Herkhuf a Elefantina), che il faraone Pepi II (dinastia VI, 2300-2200 a. C.) indirizza a un funzionario di ritorno da una spedizione in Nubia, nella quale il sovrano si informa se è stato possibile prendere dei nani danzatori per allietare la sua reggia<sup>13</sup>.

La vera e propria danza egiziana antica decade rapidamente nel primo millennio a. C., finché le varie infiltrazioni ebraiche, siriane, elleniche, in armonia con le mutate condizioni politiche e religiose, la consegneranno ai romani, ai quali, a loro volta, con Batillo d’Alessandria, trasmetteranno nell’epoca augustea quell’arte pantomimica che gli istrioni dell’Urbe svilupperanno sino a un alto virtuosismo<sup>14</sup>.

A fronte di queste testimonianze, che però non sono decisive nell’accertare se questi spettacoli fossero realmente concepiti come tali, è altrettanto utile considerare un particolare nient’affatto secondario: il pur copioso lascito architettonico, giunto fino a noi, e riportato alla luce da decenni di scavi, non comprende alcun edificio assimilabile ad un teatro (almeno nelle forme a noi note), o comunque esclusivamente destinato all’esecuzione di questo genere di spettacoli.

L’italiano Adriano Magli ha sostenuto che i presunti spettacoli teatrali dell’antico Egitto trovavano realizzazione in cortili, o nei peristili dei templi, «forse con l’aiuto di impianti smontabili, fatti allestire nelle ricorrenze festive dai sacerdoti dei templi. A questo proposito è stato notato, che a cominciare dal secondo impero di Tebe, nell’architettura dei templi appaiono delle tribune, dapprima all’esterno poi all’estremità degli edifici. Poi, in epoca più recente, esse penetrano nel recinto sacro del tempio nella forma, ad esempio, di un belvedere a colonne»<sup>15</sup>.

Altri sostengono che non tutte le feste del calendario liturgico venissero rappresentate nei templi, dal momento che le dimensioni di questi non sarebbero state sufficienti. Allora, sarebbe da supporre che i criteri di scelta per la costruzione di nuovi templi corrispondessero all’importanza attribuita ad

---

<sup>12</sup> Cfr. Casper J. Kraemer, *A Greek element in Egyptian Dancing*, «American Journal of Archaeology», aprile 1931.

<sup>13</sup> Cfr. Gustave Jequier, *Tombeaux de particuliers contemporains de Pepi II : fouilles à Saqqarah*, Il Cairo, Organisation Egyptienne Generale du Livre, 1983.

<sup>14</sup> Cfr. William Beare, *I romani a teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

<sup>15</sup> Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro nei testi arcaici e primitivi*, Parma, Guanda, 1964, p. 7.

una festa in virtù del suo valore propriamente rituale e liturgico, ma al tempo stesso per la funzione mitologica che rivestiva, come nel caso della Festa della Vittoria ad Edfu o dei misteri di Osiride<sup>16</sup>. Cerchiamo di riassumere quanto detto finora. Ci si è chiesti, complici i numerosi e ricchi ritrovamenti archeologici, se l'antico Egitto abbia conosciuto, nel corso della sua millenaria storia, espressioni teatrali sia in termini di spettacoli sia in termini di letteratura drammatica. Le varie testimonianze antiche, unitamente all'analisi delle pitture rinvenute nelle tombe, pur non essendo decisive, lasciano intendere che nell'antichità, in Egitto, vi erano delle forme spettacolari legate alla danza. Quest'ultima veniva esercitata sia durante riti religiosi (in particolare funebri), sia in contesti privati e "laici".

Non essendoci alcuna testimonianza che sciogla il dubbio se queste esibizioni coreografiche venissero intese anche con finalità puramente spettacolari e teatrali, bisogna allora rivolgere la nostra attenzione all'analisi di quelle che sono state interpretate come prove dell'esistenza di una letteratura drammatica dell'antico Egitto.

## 2. *Gli studi sui presunti esempi di letteratura drammatica*

Verso la fine dell'Ottocento, prese avvio un dibattito critico-storico, di volta in volta rinvigorito dalle periodiche scoperte archeologiche, che portarono alla luce papiri contenenti brani letterari, di forma apparentemente drammaturgica. Su quelli si concentrò l'attenzione degli studiosi, i quali, muovendo dalla considerazione che la densa vita religiosa incorporava nei propri riti diversi elementi di stampo drammatico, s'impegnarono nell'identificare in alcuni di questi papiri (o steli) rinvenuti, brani di testi teatrali.

Fin dagli albori del Novecento, la disputa intorno all'esistenza di un teatro nell'antico Egitto fu tutt'altro che pacifica. Per esempio, Georges Bénédict ipotizzava l'esistenza di spettacoli teatrali in Egitto, fondandosi sulla notevole importanza che rituali mimati, canti e danze avevano nei riti egizi, concludendo che da quelli si fosse poi sviluppato un autonomo genere drammatico (alla stregua di quanto sarebbe avvenuto in Grecia qualche secolo più tardi). Sul versante opposto, Alfred Wiedemann, pur riscontrando embrionali elementi drammatici nelle forme rituali dell'antico Egitto, negò risolutamente che la civiltà dei faraoni fosse andata oltre quelle premesse<sup>17</sup>.

Il primo convinto assertore dell'esistenza di un teatro nell'antico Egitto, fu lo studioso tedesco Kurt Sethe, che nel 1928 diede alle stampe *Dramatische texte zu altägyptischen mysterienspielen*, nel quale presentava il testo, tradotto e fittamente annotato di quelli che lui ritenne essere due drammi antichi, contenuti rispettivamente nella "Stele di Shabaka" (figg. 5-6) e nel "Papiro Ramesseum" (fig. 7).

---

<sup>16</sup> Cfr. Françoise Dunand, Cristiane Zivie-Coche, *Dei e uomini*, cit., p. 116 e ss..

<sup>17</sup> Cfr. Luigi Prada, *Indagini sul teatro nell'Egitto antico*, «Stratagemmi», marzo 2007, p. 13.

Nel 1953, dopo aver lungamente atteso allo studio dei “Testi delle Piramidi”, Joachim Spiegel pubblicò un saggio nel quale sostenne che i testi rintracciati nella Piramide di Unas a Saqqarah contenessero in realtà un’unica lunga traccia di un solo rituale, in forma di dramma. Questo presunto lavoro teatrale, di cui Spiegel credette di identificare sia una parte recitativa, che una meramente descrittiva, secondo lo studioso andava rappresentato di notte all’interno della piramide, da sei officianti<sup>18</sup>.

Colui il quale più di tutti si dedicò alla ricerca di testi teatrali dell’antico Egitto fu il francese Etienne Drioton, che, dopo aver dedicato quasi trent’anni allo studio dei papiri, aveva finanche elaborato un suo metodo (peraltro non accolto pacificamente dal mondo accademico internazionale) per identificare un’opera drammatica.

Drioton pubblicò una serie di frammenti (alcuni estremamente brevi e lacunosi), a suo parere, di natura drammaturgica, estrapolandoli dai loro naturali contesti, e dandone talvolta interpretazioni talmente ampie da risultare ingenuie. Basandosi su tre criteri (la presenza del nome di colui che pronuncia le parole all’inizio del capoverso; la presenza di indicazioni “sceniche” tra i dialoghi; la generale impostazione mimetica, o comunque non diegetica, del testo), riuscì ad individuare ben nove testi teatrali<sup>19</sup>. Ai nove testi di Drioton, qualcuno ha insistito per aggiungerne altri due, individuati dalla Desroches-Noblecourt, la cui natura presenta aspetti particolarmente problematici<sup>20</sup>.

Tutti i frammenti che Sethe, Drioton e gli altri avevano pubblicato<sup>21</sup>, erano fondamentalmente presentati come tali, e cioè non s’era riuscito ad individuare alcun testo completo. In anni più recenti, H. W. Fairman diede alle stampe quello che a tutt’oggi, indipendentemente dall’assoluta certezza circa la sua natura di testo drammatico, è l’unico testo completo pervenutoci: *Il trionfo di Horus*<sup>22</sup>. Per la prima volta siamo infatti in presenza di un testo completo, la cui trama si basa su un unico, compatto, coerente e concluso racconto. *Il trionfo di Horus* rappresenta, allo stato attuale, l’acquisizione più importante per gli studi sul teatro egizio, per quanto la ricostruzione fattane da Fairman risulta, in diversi punti, largamente congetturale (figg. 8-9).

---

<sup>18</sup> Cfr. Joachim Spiegel, *Das auferstehungsritual der Unas Pyramide*, «Annales du Service des Antiquités de l’Égypte», n. 53, 1953, pp. 339-439.

<sup>19</sup> Cfr. Etienne Drioton, *Le théâtre dans l’ancienne Égypte*, «Revue de la société d’histoire du Theatre», n. 6, 1954, pp. 7-45.

<sup>20</sup> Cfr. Christiane Desroches-Noblecourt, *Le théâtre égyptien*, «Journal des savantes», oct-déc. 1943, pp. 174-175.

<sup>21</sup> Cfr. Louis Speleers, *Textes des cercueils du Moyen égyptien*, Bruxelles, s.e., 1946; J. Gwyn Griffiths, *The Conflict of Horus and Seth from Egyptian and classical sources*, Liverpool, Liverpool University Press, 1960; Raimond Oliver Faulkner, *The Pregnancy of Isis*, Oxford, University Press, 1968; Maria Munster, *Untersuchungen zur Göttin Isis*, Berlino, Hessling, 1968; Mordechai Gilula, *Coffin Texts spell 148*, «Journal of Egyptian Archaeology», n. 57, 1971.

<sup>22</sup> Cfr. H. W. Fairman, *The Triumph of Horus*, London, Batsford Ltd., 1974.

Pur essendo forte la tentazione di riconoscere in almeno alcuni di questi testi, brani di opere drammatiche, è bene ammettere che non vi sono evidenze e prove tali che garantiscano in tal senso. Anzi, spesso le conclusioni accolte da questi studiosi sono basate su assunti apodittici, che postulano una forma drammatica, la quale non trova alcuna assoluta dimostrazione. Ben potremmo essere in presenza di testi narrativi, resi più vivaci ed accattivanti dall'uso di inserti dialogati.

Come abbiamo detto prima, ciò nonostante, la tesi per la quale nell'antico Egitto vi siano state forme teatrali (e in particolare una letteratura drammatica vera e propria), non si lascia respingere con facilità. Piuttosto, gli studi dovrebbero essere condotti secondo una prospettiva diversa. Per originalità e intelligenza argomentativa si segnala la posizione di uno studioso inglese, L. B. Mikhail<sup>23</sup>.

Partendo da una considerazione critica sui criteri finora usati per individuare i testi di matrice teatrale (quelli usati da Drioton e sopra ricordati), Mikhail fa notare che teatro è anche musica, canto, danza: tutti elementi, che come detto nel paragrafo precedente, erano presenti nei riti egizi. Da qui la necessità di concentrare l'attenzione sui caratteri delle singole feste egiziane, all'interno delle quali poteva esserci l'occasione di rappresentare opere teatrali.

All'ellenocentrismo caratteristico degli studi novecenteschi, Mikhail oppone la considerazione che non necessariamente i caratteri di un eventuale teatro egiziano devono essere paragonabili a quelli dell'antica Grecia. Infatti, precedentemente e coevamente all'esperienza teatrale greca, la cui specificità era quella di rappresentare vicende in maniera verosimile e non simbolica, se ne sono sviluppate altre (ben attestate e documentate) affatto diverse (si veda, per esempio, il *nô* giapponese), in cui le rappresentazioni si basavano su un complesso schema di simbolismi formalizzati, nelle quali è arduo rintracciare trame alla maniera greca. Pertanto, bisogna svincolarsi dall'idea che un teatro egiziano debba aver avuto necessariamente caratteri simili a quelli greci<sup>24</sup>.

### 3. I testi superstiti

Per avere un'idea più chiara dello *status quaestionis*, occorre fare un resoconto della forma e dei contenuti dei testi superstiti, nei quali sembrano rintracciabili esempi di drammaturgie antiche.

---

<sup>23</sup> Cfr. di questo autore le quattro parti del saggio *The Egyptological Approach to Drama in Ancient Egypt. It is time for a revision?*, apparse sui numeri 75, 77, 78 e 79 (tutti del 1984) della rivista «Göttinger Miszellen».

<sup>24</sup> Contrariamente, altri studiosi, tra i quali il Bernal, sostengono che il dramma egizio abbia esercitato un'influenza determinante sulla nascita della tragedia greca, partendo dall'assunto che questa si sia originata dai culti dionisiaci e che Osiride, il cui ciclo mitologico pare essere la fonte preferita dei testi egiziani drammatici, venisse dai greci identificato proprio con Dioniso. A questa teoria, effettivamente indimostrabile e congetturale, si è opposta quella di un Burkert, il quale sostiene accettabile con un maggior margine di sicurezza la possibilità che i culti egiziani connessi ad Osiride, e dunque anche le rappresentazioni rituali di tipo drammatico ad essi collegati, abbiano influito sui culti di Dioniso, l'ambito in cui si colloca la preistoria del genere tragico greco. Cfr. Martin Bernal, *Atena nera*, Milano, Nuove pratiche, 1997, e Walter Burkert, *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, Venezia, Marsilio, 1999.

Intanto, è utile precisare che della letteratura dell'antico Egitto è sopravvissuto un insieme estremamente variegato: opere narrative e poetiche, mitologiche, religiose, storiche, didascaliche, e scientifiche. Si tratta di materiali pervenutici in maniera spesso alterata, nel senso che spesso il periodo in cui è stata concepita e redatta un'opera è molto più risalente nel tempo rispetto a quello in cui l'opera è stata trascritta sul supporto che la contiene, il che impedisce di avere una chiara visione complessiva – anche in termini cronologici – dell'intero fenomeno letterario dell'antico Egitto. Inoltre, per molte di queste opere resta comunque variamente problematica l'interpretazione, dal momento che esse ci sono giunte talora in maniera corrotta. Infine, è bene notare che i testi che possediamo, nella maggior parte dei casi, non sono opere coese e ben definibili, ben potendo ciascuna di esse contenere in sé brani di argomenti diversi: formule rituali, racconti, preghiere, agiografia del sovrano, ecc.

All'interno di questo *mare magnum* letterario, sono da collocare i testi che gli studiosi cui abbiamo accennato identificarono con opere di natura drammatica.

Il primo è contenuto nella “Stele di Shabaka”. Si tratta di un'iscrizione, giuntaci in forma lacunosa risalente al regno del faraone omonimo (713-698 a. C.), il quale avrebbe fatto riportare su questa epigrafe il testo di un antico papiro già deterioratosi alla sua epoca (per quanto questa circostanza sia assolutamente inverificabile, tant'è che alcuni hanno avanzato l'ipotesi che si tratti piuttosto di un artificio letterario, un po' alla maniera dello “scartafaccio” di manzoniana memoria<sup>25</sup>). Il testo si compone di due argomenti. Il primo, di natura cosmogonica, è incentrato sulla figura e sulle opere del dio demiurgo Ptah. Il secondo, che è quella che qui ci interessa più da vicino, è una rielaborazione, sotto forma di dialogo narrativo, del racconto mitologico della disputa fra Horus e Seth per il dominio sull'Egitto.

Il testo della “Stele di Shabaka”, al pari di tutti gli altri di cui diremo appresso, rielabora un racconto tratto dalla mitologia legata ad Osiride. La storia è più o meno questa: Osiride, sovrano d'Egitto, viene ucciso con l'inganno dal fratello Seth, desideroso di impadronirsi del regno. Smembrato il corpo di Osiride, Seth ne disperde i pezzi per tutto l'Egitto. Nonostante ciò, Iside, sposa e sorella di Osiride, riesce a ricomporre il corpo del marito, il quale, risorto e assunto al ruolo di divinità dei morti, concepisce con lei il figlio Horus, che vendicherà il padre e riconquisterà il regno.

Su questa trama principale si innestano, a seconda delle fonti, diverse digressioni narrative parallele, che vedono per lo più protagonisti o Horus in avventure particolarmente fantasiose, o Iside, che, in attesa di Horus, è costretta a fuggire nelle paludi del Nilo, per trovare scampo da Seth.

Il dialogo, riportato nella stele, è incentrato su un particolare momento dello scontro tra Horus e Seth. Il dio Geb, chiamato come arbitro della disputa, dapprima decide di dividere l'Egitto in due

---

<sup>25</sup> Cfr. Luigi Prada, *Indagini sul teatro*, cit.

parti e assegnare la sovranità di ciascuna a uno dei due contendenti. Poi, pentito della sua scelta, stabilisce che tutto il regno appartenga ad Horus.

Apparentemente, il testo della “Stele di Shabaka” è un brano di natura teatrale. Tanto più che la forma in cui questa vicenda è esposta presenta, all’interno delle sezioni narrative, un lungo monologo declamato da Geb. Kurt Sethe riteneva che il testo dovesse essere recitato nella sua parte narrativa da qualcuno (un narratore-lettore) non coinvolto nell’azione, quasi una voce fuori campo, mentre altre persone interpretavano i ruoli delle divinità in scena<sup>26</sup>. Tutti gli altri studiosi sono stati concordi nel negare decisamente la natura drammatica di questo testo. Ispirata a maggiore cautela è la posizione del Fairman, il quale sostiene che le parti dialogate potrebbero essere state prese da un originale testo drammatico, ma potrebbero, altresì, essere un espediente per diversificare una narrazione altrimenti troppo piatta e poco accattivante.

Un secondo, presunto, testo teatrale si troverebbe nel “Papiro Ramesseum”, risalente al Regno di Mezzo (1987-1780 a. C.), e composto di 138 colonne verticali. In esse vi si legge un testo diviso in numerose scene, ciascuna contenente sezioni narrative e dialoghi, seguite da una spiegazione dei rituali descritti. Alle scene si accompagnano anche delle “vignette” illustrative.

Sethe interpretò il contenuto del papiro come un rituale per l’incoronazione di Sesostri I (1971-1928 a. C.). Questa interpretazione fu a lungo accettata dagli studiosi, senza particolari voci critiche, nonostante il fatto che la versione data da Sethe presentasse numerose incertezze e inconsistenze filologiche. Successivamente, altri due studiosi, Helck e Altenmüller hanno gettato nuova luce sulla natura e gli scopi del papiro. Essi hanno dimostrato, in primo luogo, che la forma attuale del papiro non riporta l’ordine originale del testo. In altre parole, gli scribi antichi hanno assemblato diversi frammenti, ordinandoli in modo errato rispetto al dettato primitivo. In secondo luogo, Helck e Altenmüller hanno proceduto a riordinare nuovamente i “pezzi” del “Ramesseum”. Frutto di questo riassemblaggio del testo è una nuova interpretazione dello stesso, che non può più essere inteso come il rituale dell’incoronazione del re, bensì come un rito per il giubileo di Sesostri I<sup>27</sup>.

Il “Ramesseum”, giunto fino a noi, sarebbe stato assemblato sotto il regno di Amenemhat III (1841-1794 a. C.), per le celebrazioni giubilari di questo sovrano, il che lascia intendere che il rituale in esso contenuto (che comunque potrebbe essere precedente anche a Sesostri I, almeno nelle sue forme più primordiali), sia stato rappresentato per circa 200 anni.

---

<sup>26</sup> Secondo l’idea di Sethe, le forme sceniche di un eventuale teatro egiziano erano molto vicine a quelle in uso per i primi drammi religiosi del medioevo cristiano, per i quali l’ipotesi più verosimile è che le parti narrative erano affidate ad un lettore (*meneur de jeu*), il quale leggeva i versi interpolandoli alle battute dialogiche dei recitanti e si faceva carico del raccordo narrativo tra le varie sezioni del dramma.

<sup>27</sup> Cfr. Wolfgang Helck, *Bemerkungen zum Ritual des Dramatischen Ramesseumpapyrus*, «Orientalia», n. 23, 1954, pp. 383-411; Hartwig Altenmüller, *Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus*, «Journal Ex Oriente Lux», n. 19, 1964-1965, pp. 421-422.

Secondo altri, questo testo serviva da promemoria per un maestro di cerimonie, funzione molto importante durante le solennità religiose. Insomma, la sua destinazione sacrale è evidente, benché il rituale ha alcune particolarità che lo accostano alla letteratura drammatica<sup>28</sup>. Il presunto dramma contenuto nel “Papiro Ramesseum” si compone di 46 scene, divise in 14 gruppi, ognuna introdotta da un prologo recitato da un narratore. Al prologo narrativo seguono brevi dialoghi tra due o più personaggi, che sono di volta in volta divinità o lo stesso re che impersona Horus. Sostanzialmente siamo di fronte ad una sorta di “Responsoriale” della messa cristiana, del quale, pur essendo evidente la presenza di parti dialogiche tra i fedeli e il celebrante, nessuno direbbe che contiene una *pièce* teatrale!

Esiste, oltre a quelli contenuti nella “Stele di Shabaka” e nel “Papiro Ramesseum”, un terzo testo, che, insieme con essi, è stato ritenuto per lungo tempo essere tra le più antiche testimonianze drammaturgiche dell’antico Egitto. Si tratta di un frammento, trovato all’interno di una più lunga narrazione mitologica, rinvenuta ad Abydos nella camera del sarcofago di Sethos I (1291-1278 a. C.). Di questo frammento ci informa Fairman, che scrive: «The existing version was engraved in the early nineteenth Dynasty, but grammar and vocabulary suggest that the prototype was extremely early. No useful purpose would be served by attempting to translate the desperately damaged fragments of this text»<sup>29</sup>.

Questi primi tre esempi, lungi dal farci entusiasticamente esultare riguardo alla loro natura drammaturgica, dovrebbero piuttosto essere cautamente definiti come parte di più ampie compilazioni politico-mitologiche, che incorporano al loro interno elementi dalla forma vagamente drammaturgica. Questa presenza di brani dall’apparente natura teatrale si può spiegare in due modi: o, effettivamente, gli autori di queste lunghe narrazioni mitologiche hanno voluto recuperare brani e lacerti di drammi in voga all’epoca e oggi irrimediabilmente perduti, o, cosa più verosimile, non hanno fatto altro che utilizzare una forma dialogata per vivacizzare e rendere più vario il tono e lo stile dei loro scritti, che proprio per la loro natura frammentaria finiscono per essere scambiati per quello che in realtà non sono.

Altrettanto si può dire per un altro brano, *Il rituale dell’apertura della bocca*, la cui struttura compositiva è molto simile ai tre testi sopra citati<sup>30</sup>. Esso si compone di 75 scene, nelle quali si svolgono esclusivamente azioni rituali, peraltro descritte da illustrazioni. Le scene variano di lunghezza: alcune sono senza dialoghi, altre contengono solo sezioni narrative, altre ancora presentano gli officianti nell’atto di elevare invocazioni e lunghi inni alle divinità. Lungi dal poter

---

<sup>28</sup> Cfr. Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, cit., pp. 11 e ss.

<sup>29</sup> H. W. Fairman, *The Triumph*, cit., p. 7.

<sup>30</sup> Il testo completo si trova in Eberhard Otto, *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1960.

essere scambiato per un dramma teatrale, questo testo contiene null'altro che un antico rito funerario (fig. 10). Infatti, come ci ricorda Magli:

Il *Rituale dell'apertura della bocca* era una fase, un momento importantissimo del complesso rituale funerario egiziano, come venne a fissarsi circa verso la VI dinastia per rimanere simile per quasi due millenni. Il defunto veniva da prima avviato su una barca che percorreva il canale della metropoli, nel luogo dove era anche la tomba del re-dio, dei cui destini celesti il morto aveva il privilegio di fruire, se il re l'aveva accettato presso di lui. Da prima egli dunque riceveva, alla "tenda della purificazione", una purificazione solare, con abluzioni di acqua e soda, che gli dava diritto a far parte della corte celeste. Di là il cadavere passava al laboratorio degli imbalsamatori, e dopo 62 giorni ritornava alla tenda di purificazione, dove dei sacerdoti praticavano sopra di lui un particolare rito, recitando delle formule che costituivano il *Libro dell'apertura della bocca*. Il rito aveva lo scopo di restituire la piena funzionalità agli organi del defunto, e in particolar modo alla bocca, per consentirgli di mangiare nell'aldilà [...]. Il rituale dell'apertura della bocca è stato tramandato attraverso iscrizioni tombali, e attraverso papiri scritti ed illustrati con vignette (aventi anch'esse un valore magico) deposte sopra ai defunti [...]. Nelle illustrazioni si possono notare i camuffamenti dei vari sacerdoti a seconda delle divinità che essi devono rappresentare. Infatti il defunto si doveva trasformare in quel momento in un "Osiride" vivo e potente nell'oltretomba [...]. La maggior parte dei rituali che ci sono pervenuti avrebbero bisogno di una lunga spiegazione per essere compresi, anche perché (soprattutto nelle edizioni più tarde) sono volutamente scritti in un linguaggio ermetico, da iniziati, e non è affatto sicuro che il popolo li capisse totalmente<sup>31</sup>.

Prendiamo ora in considerazione alcuni testi tra quelli che furono individuati dal Drioton<sup>32</sup>. Tutti essi si rifanno alle vicende di Horus e di sua madre Iside, il che appare quasi scontato, laddove si considera l'immensa popolarità e venerazione di cui hanno goduto in duemila e cinquecento anni di storia egiziana, Osiride, Iside e Horus.

*La nascita e l'apoteosi di Horus*, rinvenuto nei "Testi dei Sarcofagi" (ossia le iscrizioni tombali del Regno Medio dalla IX alla XII dinastia, 2250-1780 a. C.), è in buona sostanza costituito da un discorso di Iside, incinta di Horus, che, in fuga dalla vendetta di Seth, invoca la protezione delle altre divinità. Il Drioton sostenne che il brano fosse un vero e proprio monologo. Più precisamente, essendo posto all'inizio del testo, esso avrebbe svolto una funzione analoga a quella dei prologhi nelle commedie rinascimentali. Al lungo soliloquio di Iside segue un intervento del dio Atum, che prende sotto la sua ala protettiva Iside ed esorta Horus a venire alla luce. Il piccolo dio nasce e viene accolto dagli dei in festa.

Drioton era convinto che in questa serie di monologhi concatenati fosse da riconoscere la traccia di una più estesa opera teatrale, per noi perduta. Anche Fairman concordò con questa teoria, per quanto non vi siano prove vincolanti che garantiscono sulla natura drammatica del testo, che ben potrebbe, al pari dei precedenti, essere null'altro che un testo narrativo in forma di dialogo.

---

<sup>31</sup> Cfr. Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, cit., p. 21.

<sup>32</sup> Essi sono: *La nascita e l'apoteosi di Horus*, *Le disgrazie del messaggero di Horus*, *La sconfitta di Apofi*, *Iside e i sette scorpioni*, due versioni di *Horus punto da uno scorpione*, *Il ritorno di Seth* (di cui esistono tre redazioni), *La lotta tra Thoth e Apofi*, le due parti (intese come due drammi distinti e separate) di quello che Fairman pubblicherà come *Il trionfo di Horus*. A questi, come suddetto, è possibile aggiungere i due frammenti rintracciati dalla Desroches-Noblecourt: *Horus che brucia nel deserto* e *Un incubo di Horus*.

Un altro testo, *La sconfitta di Apofi*, Diotron lo estrapolò dal già citato *Libro dei Morti*. Nella formula 39 del libro, è contenuto il rito “per respingere Rerek nell’altro mondo”. Rerek era una sorta di serpente infernale, che ostacolava il viaggio nell’oltretomba del defunto. Però, nonostante il titolo, la formula contiene una scena di carattere apparentemente teatrale, che ha per protagonista Apofi, un mostro della mitologia egiziana. In esso, si racconta della lotta che gli dei ingaggiano contro questo simbolo della forza delle tenebre, riuscendo nel finale ad avere la meglio e a ricacciarlo negli inferi. Magli, aderendo alla tesi di Diotron, arrivò ad ipotizzare che nelle “messinscena” di questo presunto dramma (sulla cui reale natura teatrale non v’è assolutamente alcuna certezza), Apofi, un po’ alla maniera dei demoni nel teatro medievale, dovesse stare in scena con movenze goffe, per suscitare l’ilarità del pubblico<sup>33</sup>.

Anche nella doppia redazione di *Horus punto da uno scorpione* (tramandateci dalla “Stele Metternich”, che, non a caso, ha un contenuto di carattere prevalentemente medico, con prescrizioni in caso di punture e morsi di animali pericolosi), la vicenda si riallaccia alle avventure di Iside, in fuga per l’Egitto. In particolare, nel *plot* di questa storia, la dea, rifugiata in una palude del Nilo assieme al piccolo Horus, dopo aver lasciato il figlio da solo lo ritrova in fin di vita. Il presunto dramma si apre proprio su un lamento di Iside, disperata per la sorte del figlio. Scoperta la causa del male del piccolo (una puntura di scorpione, appunto), interviene nell’azione il dio Thoth, signore degli scritti magici e segreti, che lo salva pronunciando una serie di formule magiche.

Diotron diede una lettura dell’opera in chiave teatrale (alla quale nessun altro studioso aderì), essendo essa caratterizzata da un pathos umano che avrebbe dovuto coinvolgere gli spettatori nel dramma.

Il *Trionfo di Horus*, oltre ad essere l’unica opera completa e coesa giunta fino a noi, appare essere anche l’unico lavoro che si distacca dalla matrice liturgica degli altri testi finora considerati, per approdare ad una sorta di dramma profano. Il *Trionfo* si compone di due parti, molto diverse tra loro. Nel complesso la prima parte del dramma è redatta in stile solenne ed epico con personaggi che rivestono ruoli eroici. La seconda parte, oltre ad una maggiore drammaticità (scene di combattimento), denota una spiccata caratterizzazione psicologica e sentimentale dei personaggi, non esenti da debolezze umane.

Nel primo dei due drammi, *Horus a Busiris*, Horus è rappresentato come un adolescente vigoroso, di statura divina. Ha armato una potente galera, con un equipaggio scelto, per andare a sterminare i nemici di suo padre Osiride. Costoro, appresa la sentenza di condanna degli dei per aver essi assassinato Osiride e usurpato il suo regno, sotto la guida di Seth, si sono trasformati in ippopotami per sfuggire al castigo.

---

<sup>33</sup> Cfr. Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, cit., p. 43.

La seconda parte, *Horus a Buto*, è dominata dalla figura di Iside, mentre Horus è ancora un giovinetto inesperto e anzi, nel presente stato di conservazione del testo, egli non pronuncia nemmeno una parola: probabilmente ciò è dovuto alle mutilazioni che il lavoro ha subito per essere adattato ad altri scopi. Incoraggiato dalla madre e armato soltanto di un giavellotto, Horus parte su di una leggera navicella e ottiene una strepitosa vittoria sul mostruoso Seth, cambiatosi in terribile ippopotamo, che si era nascosto lungo il fiume, vicino a Buto.

Da notarsi che Seth in questo secondo dramma non ha seguaci. È l'unico nemico e uccisore di Osiride. Il dramma ha un prologo, vede l'intervento del coro e si chiude con un epilogo di carattere morale, in cui viene esaltata la pietà dei figli verso i genitori. Per in questo testo non troviamo traccia di didascalie magiche e rituali, mentre sono rimaste alcune didascalie descrittive e narrative. Con ogni probabilità, questo è l'unico vero documento superstite dell'antico Egitto apparentabile ad una forma di teatro, data anche la sua natura "laica", che parrebbe proiettarlo in una dimensione spettacolare prescindente dalle funzioni religiose. È anche vero, però, che la ricostruzione testuale che abbiamo nulla lascia intendere sui modi con cui esso era "portato sulla scena", e soprattutto sui luoghi dove una simile rappresentazione poteva avere luogo.

Esiste, infine, un testo dialogico, che era oggetto di una rappresentazione animata e cantata, e che potrebbe quindi essere considerato come spettacolare. Viene tramandato con il nome di *Canzone dei quattro venti*, e ce ne sono giunte diverse redazioni, per lo più contenute in formulari magici. Gli egiziani, come si evince anche dalla lettura della canzone, attribuivano effetti di grande rilievo a ciascuno dei quattro venti provenienti dai quattro punti cardinali. La credenza era che, aiutando il defunto ad impadronirsi dei quattro venti, gli si sarebbe fornita la possibilità di acquistare vitalità e potenza. La canzone narra di quattro fanciulle, ciascuna delle quali ha avuto in dono uno dei quattro venti, le quali esaltano la bellezza e la forza de vento in loro possesso. Interviene un altro personaggio, il quale, con lusinghe, cerca di carpire i venti alle fanciulle. Il testo è interrotto, ma sembra che il bieco personaggio abbia la meglio, ma non sappiano se in via definitiva. *La canzone dei quattro venti* ha un certo interesse spettacolare, anche perché potrebbe trattarsi della traccia scritta di una rappresentazione coreografica. In essa, accanto alla danza acrobatica di fanciulle e di giovani, trovava posto un coro che scandiva le battute dei personaggi.

Ricorda ancora Magli:

In una tomba del principe Khunhetep, appartenente alla necropoli di Beni-hassan, risalente attorno al 1900 a. C., una pittura mostra una festa celebrata innanzi alla statua del defunto della necropoli. Il tabernacolo a porte aperte, che contiene la statua del defunto, viene tratto innanzi da un gruppo di dignitari che gridano "ecco il dio: fate attenzione!". Più a sinistra un gruppo di persone canta un inno le cui prime parole sono "le porte del cielo si aprono, il dio appare!". Più a sinistra ancora, cinque ballerine, con capigliatura conica, nude fino alla cintola, eseguono una danza che comporta movimenti

e contorsioni diverse per ognuna. Sulla ballerina più a sinistra, che afferra per la capigliatura una delle altre, sta scritta la frase “sotto i miei piedi!”; un’altra delle altre quattro ballerine “il vento”<sup>34</sup>.

Con quest’ultimo esempio, le testimonianze pittoriche sulla danza sembrano trovare un degno corrispettivo letterario.

#### 4. La natura del presunto teatro nell’antico Egitto

Circa la natura di questi testi menzionati sopra – possibili esempi di dramma egiziano antico – si evidenzia *prima facie* una matrice religiosa e liturgica. Per esempio, i testi rintracciati da Drioton sono quasi esclusivamente frammenti stralciati dai loro originari contesti e riutilizzati per scopi di magia. Gli altri, come i testi contenuti della “Stele di Shabaka” o nel “Papiro Ramesseum”, possono essere assimilati a veri e propri rituali. Scrive Fairman: «This is not surprising, for drama seems to have grown and developed from liturgy, a process that can be seen clearly in early church ritual and mediaeval drama»<sup>35</sup>.

Abbiamo già detto che la ritualità legata ad eventi luttuosi e funerari è ampia nell’antico Egitto. Inoltre, essa non era solo dedicata agli umani, ma anche agli animali. Come ricorda Robyn Gillam:

The mummification and burial of the Apis bull, the activity with the earliest attestation, is recorded not in a temple but a number of sources, including papyrus documents, numerous dedicatory stelae found in the communal burial place of these creatures in old Egyptian capital, Memphis and assorted literary sources in Greek and Latin. The dedicatory stelae which extend back as far as the 9th century B. C. E., describe mourning for the bull and its funeral procession [...]. Numerous other textual sources refer to the obsequies of this animal, a incarnation of the gods who enjoyed a cult of national, if not international importance up to the 4th century B. C. E. [...]. In the 30<sup>th</sup> Dynasty, rulers who had fought off Persian domination in the 4th century, constructed a great processional way, lined with sphinxes across the desert to the front of the tomb, along with a complex of temples and rest houses<sup>36</sup>.

Con ogni probabilità tutti i testi avevano un uso esclusivamente liturgico (in particolare funerario) da parte dei sacerdoti. Occorre aggiungere che per alcuni di essi era invalso un uso magico da parte di esorcisti e di compilatori di formulari magici, diffusissimi nell’Egitto antico. Non a caso, gran parte dei testi sopra menzionati ci è pervenuta da iscrizioni magiche sopra steli mortuarie, o da papiri contenenti lunghi elenchi di formule deprecatorie e propiziatorie.

Esclusa una concezione puramente teatrale di questi testi, non è del resto possibile escludere aprioristicamente che le rappresentazioni teatrali (come le danze) costituissero parte di una lunga e

---

<sup>34</sup> Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, cit., pp. 76-77.

<sup>35</sup> H. W. Fairman, *The Triumph*, cit., p. 12.

<sup>36</sup> Robyn Gillam, *Site specific texts: Embodied Performances in the Written Record of Late Period Egypt in the Past and the Present* (il testo è consultabile on line, al seguente indirizzo: <http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyPerformance/admin/download.html?attachid=4690&view=1>, 2004).

tradizionale sequenza festiva, alcune fasi della quale avevano un diretto e solenne carattere religioso.

Come abbiamo già detto, a distaccarsi dalla matrice liturgica sarebbe il solo *Trionfo di Horus*, unico esempio di dramma non religioso. È ancora Fairman, aderendo alla tesi di Drioton, a sostenere: «Drioton [...] claimed that there was a secular drama in Egypt, performed by strolling players. His authority was a Middle Kingdom stela of a man named Emhab»<sup>37</sup>.

C'è da chiedersi chi fosse questo Emhab. La certezza quasi aprioristica di Drioton nell'esistenza di un testo egiziano antico si fondava in gran parte sulla testimonianza di una stele del Secondo Periodo Intermedio (1794-1550 a. C.), appartenuta ad un uomo di nome Emheb, il cui contenuto venne così tradotto dallo studioso francese:

Io sono colui che accompagna il suo signore nelle *tournee*, senza esimermi dal recitare. Io replico al mio signore in tutte le sue battute: se egli è un dio, io sono un sovrano, e quand'egli è ucciso, io lo resuscito<sup>38</sup>.

Drioton riconobbe, senza ombra di dubbio, che Emheb era un domestico e collaboratore di un attore itinerante. Questo dimostrava, secondo lui, una volta per tutte l'esistenza di spettacoli teatrali nell'Egitto antico.

In realtà, animato dalla volontà di rintracciare a tutti i costi esempi e prove dell'esistenza di un teatro nell'antico Egitto, Drioton aveva estrapolato un brano da un contesto più ampio, ed inoltre ne aveva dato una traduzione a senso, poco fedele rispetto al dettato originario del testo. Tant'è che questa lettura della "Stele di Emheb" è stata definitivamente confutata dall'edizione filologica completa che del testo fu in seguito da altri presentata: Emheb non sarebbe in realtà stato altro che un soldato, e comunque certamente non un attore itinerante<sup>39</sup>.

### 5. Conclusione provvisoria

A conclusione di queste note, quello che possiamo fare, nell'impossibilità di stabilire con esattezza se nell'antico Egitto sia esistita una forma di teatro, è porre alcuni punti fissi:

1) la storia plurimillenaria dell'Egitto è caratterizzata dal reiterarsi e dal cristallizzarsi in forme rigide di diversi riti liturgici e sacri, connessi al culto di Osiride, Iside e Horus. Questi riti hanno assunto, al pari di quanto avvenuto nelle celebrazioni cristiane, aspetti assimilabili a quelli teatrali, ma che non vanno confusi con il "teatro". I brani dialogati, che si ricavano dalle steli o dalle

---

<sup>37</sup> H. W. Fairman, *The Triumph*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Etienne Drioton, *Pages d'Égyptologie*, Il Cairo, Editions de La Revue du Caire, 1957, p. 232.

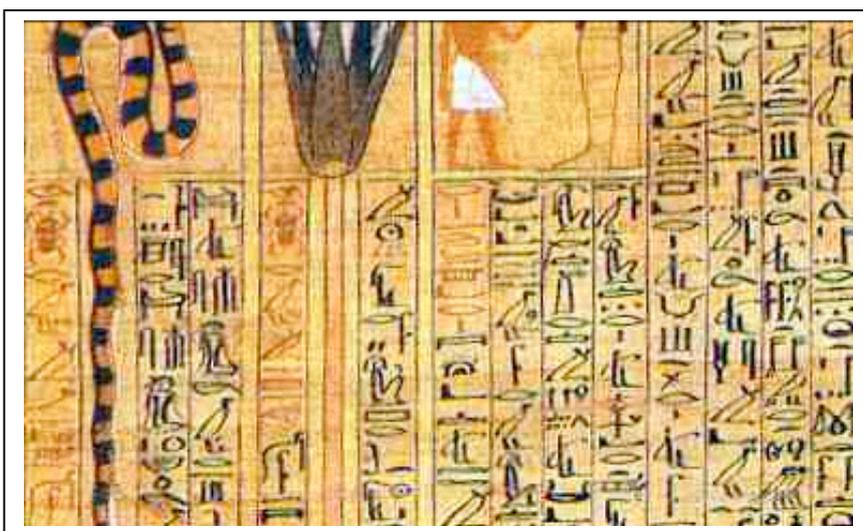
<sup>39</sup> Cfr. J. Černý, *Stela of Emhab from Tell Edfu*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo», n. 24, 1969, pp. 87-92, nel quale si fa una disamina precisa di tutte le imperfezioni di traduzione di Drioton, che traduceva termini vaghi come "errare" e "vagabondare" con "andare in tournée"!

iscrizioni tombali, ingenuamente scambiati per pezzi di drammi, sono null'altro che lacerti di formulari magici o di cerimoniali misterici occorrenti per celebrazioni rituali, per lo più officiate all'interno o nelle immediate vicinanze di templi ed edifici sacri, alle quali prendevano parte attiva solo ed esclusivamente sacerdoti, ciascuno dei quali aveva ruoli ben precisi, ripetendo le parole di una specifica divinità, e sostanzialmente interpretando il ruolo del faraone come incarnazione delle divinità<sup>40</sup>;

2) l'unico vero testo, in qualche modo avvicinabile alla forma del dramma come noi lo concepiamo, è *Il Trionfo di Horus*, il quale non ha un evidente matrice religiosa, e ben potrebbe essere stato rappresentato in contesti "laici" per un pubblico non elitario (ma questo non è verificabile);

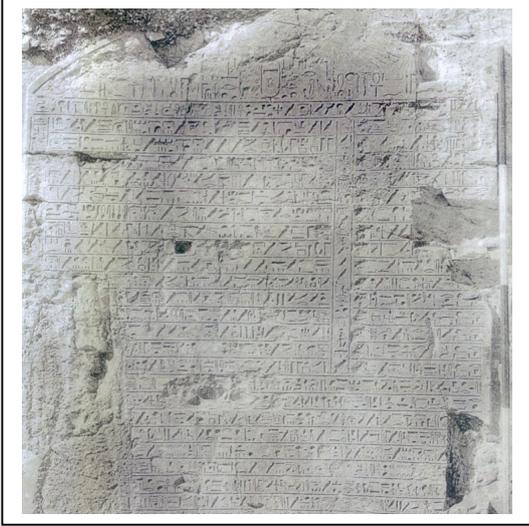
3) che forme spettacolari siano esistite è plausibile ma non certo: oltre alla testimonianza "drammaturgica" del *Trionfo*, una serie di pitture ad ornamento di numerose tombe lascia intendere la larga diffusione di esibizioni coreografiche, che avevano una destinazione non solo religiosa, ma anche profana;

4) anche se una parola definitiva non è assolutamente possibile, né in un senso né nell'altro, è giusto considerare che finora gli sforzi di studiosi, archeologi e filologi, si sono indirizzati verso una prospettiva ellenocentrica, la quale ha finito per condizionare gli esiti delle ricerche. Ben potrebbe essere esistito un teatro nell'antico Egitto (nel quale la tradizione orale potrebbe aver giocato un ruolo ben più ampio di quello riservato alla scrittura drammaturgica nel teatro greco), dai caratteri affatto diversi da quelli che avrebbe poi avuto quello nell'antica Grecia, e del quale magari si sono perdute le tracce, o esse sono state travisate e fraintese nel corso degli studi, che, per riprendere in una corretta traiettoria, avrebbero dunque bisogno di una prospettiva affatto diversa.



1 - Pagina dal *Libro dei morti*

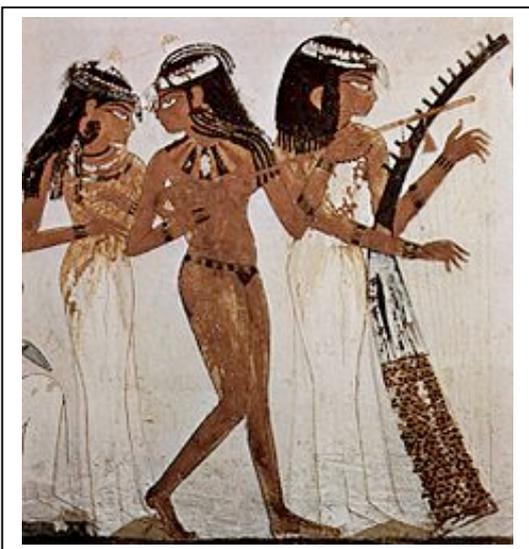
<sup>40</sup> Fanno notare ancora la Dunand e la Zivie-Coche che «i sacerdoti [...] sono stranamente assenti dall'iconografia, tranne rare eccezioni [...]. Questa è un'evidente conferma che le immagini sulle pareti non erano una riproduzione fedele di quanto avveniva nell'edificio, perché il protagonista umano perennemente presente [cioè il faraone come incarnazione delle divinità] era in realtà praticamente sempre assente», Françoise Dunand, Cristiane Zivie-Coche, *Dei e uomini*, cit., p. 123.



2 - Stele di Ikhnofret



3 - Danza nell'antico Egitto



4 - Musiciste nell'antico Egitto



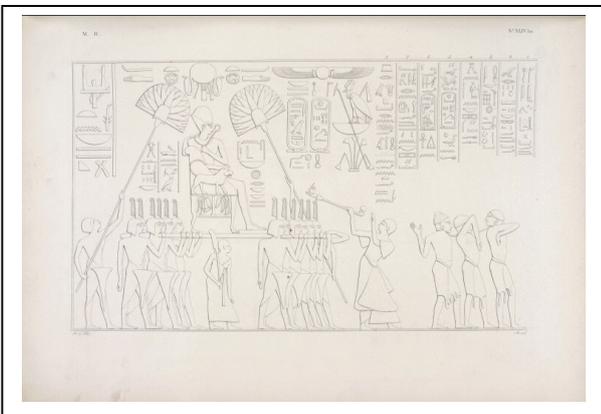
5 - Stele di Shabaka



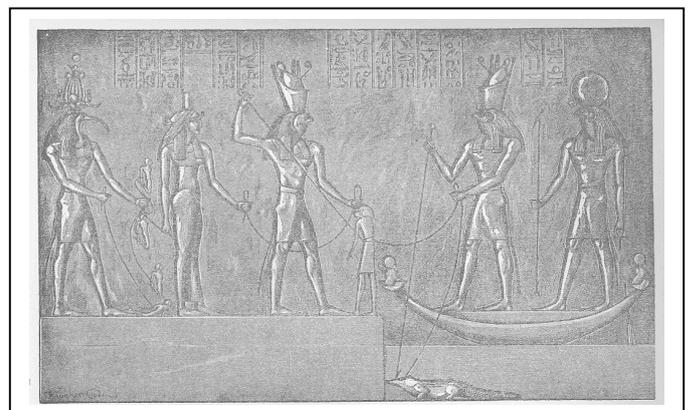
6 - Stele di Shabaka (particolare)



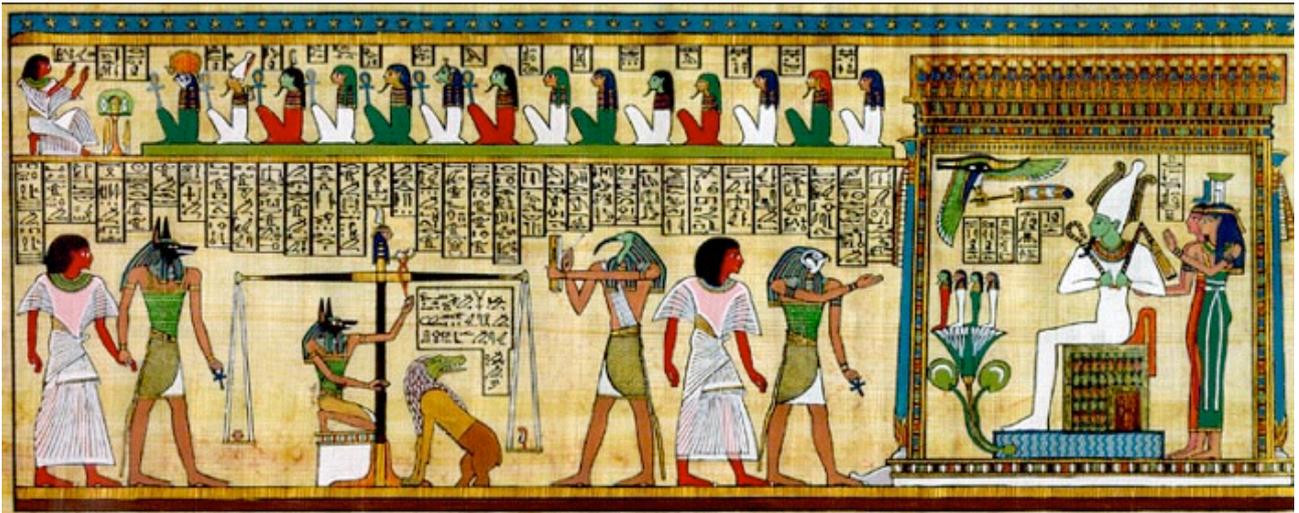
7 - Papiro Ramesseum



8 - Il trionfo di Horus



9 - Il trionfo di Horus



10 - Rito funerario