

STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE

SEZIONE PRIMA

LE CIVILTÀ ANTICHE E PRIMITIVE

DIRETTA DA SABATINO MOSCATI

SERGIO DONADONI

L'EGITTO



UTET

INDICE GENERALE

Capitolo I. Le origini

1. La «tavolozza di Narmer»	p.	3
2. Altri rilievi arcaici	»	5
3. Le necropoli	»	7
4. Le «mastabe»	»	10
5. L'architettura	»	12
6. La scultura	»	15
7. La «piramide a gradoni»	»	16

Capitolo II. L'età delle piramidi

1. Le piramidi	»	26
2. Giza	»	28
3. La statuaria	»	31
4. Il rilievo	»	38

Capitolo III. L'età menfita (V e VI dinastia)

1. L'architettura	»	44
2. Il rilievo e la figurazione piana	»	46
3. La statuaria	»	51
4. Le «statue di domestici»	»	56
5. Le arti industriali	»	58

Capitolo IV. L'età feudale

1. La scultura minore	»	63
2. La scultura	»	68
3. La figurazione piana	»	70
4. I resti architettonici	»	77

Capitolo V. Il Regno Medio

1. La scultura dell'inizio della dinastia	»	85
2. La statuaria più tarda	»	89
3. La statuaria della fine della dinastia	»	92
4. Alcune statue della XIII dinastia	»	99
5. L'architettura	»	100
6. Rilievi e pitture	»	108
7. Le arti industriali	»	111

Capitolo VI. L'Impero

1. Gli Hyksos	»	117
2. La liberazione e l'impianto della XVIII dinastia	»	119
3. La scultura	»	120
4. L'arte industriale	»	128
5. L'età di Amenofi III	»	132

6. L'architettura	p.	136
7. La necropoli tebana	»	146

Capitolo VII. Tell el Amarna

1. Le ricerche stilistiche e il rinnovarsi della tipologia	»	164
2. I monumenti a Karnak	»	168
3. Tell el Amarna e lo studio di Thutmose	»	172
4. Rilievi e pitture	»	175
5. L'architettura	»	178
6. Fuori da Akhetaten	»	185

Capitolo VIII. La Restaurazione

1. Tutankhamon	»	190
2. Harmais	»	192
3. Seti I	»	195

Capitolo IX. L'età ramesside

1. L'attività edilizia	»	202
2. Alcuni templi ramessidi	»	204
3. Altra attività edilizia	»	212
4. La statuaria regale	»	215
5. La statuaria privata	»	220
6. La figurazione piana	»	108
7. Il rilievo storico	»	231
8. L'artigianato	»	237

Capitolo X. Libici ed Etiopici

1. L'architettura e la scultura nell'età libica	»	240
2. La dinastia nubiana	»	244
3. L'architettura	»	250
4. Montuemhat	»	252

Capitolo XI. L'età saitica

1. La scultura dell'inizio dell'età saitica	»	260
2. L'architettura	»	262
3. Il rilievo	»	266
4. L'età persiana	»	269
5. I Nectanebo	»	270

Capitolo XII. L'età tolemaica e romana

1. L'architettura	»	277
2. Il rilievo e la scultura	»	280
3. L'Egitto romano	»	284

Capitolo XIII. L'arte meroitica

1. Le più antiche culture nubiane	»	291
2. L'arte meroitica	»	295
Congedo	»	301

Bibliografia

1. Le storie dell'arte egiziana	»	303
2. I sussidii	»	303
3. Le origini	»	308

4. L'età menfita	p.	310
5. L'età feudale	»	313
6. Il Regno Medio	»	314
7. Gli Hyksos	»	315
8. L'Impero	»	316
9. Tell el Amarna	»	318
10. La Restaurazione	»	320
11. L'età ramesside	»	321
12. Libici ed Etiopici	»	322
13. L'età saitica	»	323
14. Greci e Romani	»	324
15. Meroe	»	325
Abbreviazioni	»	327
Carta dell'Egitto	»	328
Glossario	»	330
Cronologia	»	331
Indice dei nomi	»	333
Indice dei luoghi	»	335
Fonti iconografiche	»	341



LA «TAVOLOZZA DI NARMER»

Si può cominciare la storia dell'arte egiziana con un documento datato e significativo: quello che è noto come la «tavolozza di Narmer». Si tratta di una variante, gigantesca rispetto ai modelli di uso quotidiano, di quelle lastre di schisto di varia forma su cui si impastava la malachite in polvere per imbellettarsi gli occhi di verde. Le dimensioni, il fatto di essere fittamente decorata, la provenienza dal tempio di Hierakonpolis (l'antica città dinastica dell'Alto Egitto) ne mostrano immediatamente il carattere rituale di offerta, adattissima d'altronde al dio titolare della città, il falco Horo, il cui «occhio» ha valore centrale nella mitologia.

La tavolozza è decorata da figurazioni su tutte e due le facce: una comporta al centro una depressione circolare, che è appunto la zona dove deve essere macinato il belletto. Tale cerchio viene adoperato per rappresentare il fulcro di un annodarsi dei lunghissimi colli di due fantastici felini affrontati, trattenuti ognuno da un personaggio umano. La scena, genericamente araldica, ha forse un significato che ci sfugge; ma non sfugge il significato delle altre fasce decorate, in alto e in basso. Quest'ultima presenta un toro, compatto e minaccioso, che calpesta un caduto, e abbatte a cornate una cinta murata, di cui alcuni mattoni sono a terra. È un chiaro simbolo di vittoria su uomini e fortificazioni da parte di un sovrano, raffigurato metaforicamente come quella che — con il leone — è la più temibile fiera del paese, il toro selvaggio. Ancor più precisa la fascia superiore: un sovrano coronato, seguito dal portasandali e preceduto da uno scriba, segue quattro insegne divine portate da quattro personaggi e va verso due file di uomini decapitati la cui testa è stata collocata fra le gambe, certo secondo un preciso criterio rituale e apotropaico. Dal simbolo si passa qui alla precisa rappresentazione di un singolo avvenimento, che tanto più è qualificato in quanto (e in pratica per la prima volta) troviamo il personaggio identificato dalla scrittura: il re è chiamato Narmer, i funzionari portano i loro titoli, sui decapitati sono segni che indicano località: «La Porta di Horo» e forse «il nòmo dell'Arpione». In alto, infine, fra due teste della dea Hathor con volto umano e corna e orecchie bovine, è il nome del re, scritto così come si scrive il «nome d'Horo», e cioè il nome che identifica ogni sovrano come successiva personificazione del dio dinastico Horo. Le due Hathor (e la dea è organicamente connessa con Horo) lo proteggono.

L'altra faccia è più grandiosamente composta, poiché è tutta a disposizione come unità. In alto si ripete il motivo della Hathor protettrice e del nome di Horo; sotto, in uno spazio chiaramente delimitato da due linee orizzontali di cornice in alto e in basso, è la limpida figurazione di un re che si accinge a colpire con la mazza brandita in alto un nemico caduto tenuto per i capelli. Dietro il re, il portasandali munito del suo titolo, e in alto un segno pittografico che rappresenta il dio Horo come falco che porta con una fune un prigioniero ridotto a una sola testa che esce da un papireto, cioè il Delta. Accanto al vinto, d'altronde, è anche un segno, l'«arpione», che è il nome di una provincia del Delta appunto. Sotto la linea di cornice inferiore, nell'estremità della tavolozza, ci son due figure di caduti, scompostamente sciolti sul suolo negli stravolgimenti della morte.

La tavolozza di Narmer, da Hierakonpolis; schisto, alt. cm 64 (Il Cairo, Museo Egizio, n 3055).



Un'ultima e assai importante osservazione: il sovrano, designato con lo stesso nome sulle due facce, porta sull'una la corona tipica dell'Alto sull'altra quella tipica del Basso Egitto. Si è dunque qui in cospetto del monumento che commemora una vittoria nel Delta da parte di un re della Valle, che, dopo il trionfo, si presenta come re del paese vinto e riunisce le «Due Terre», come si chiama ufficialmente l'Egitto, in quella unione personale che è tipica della regalità egiziana storica. Insomma, il monumento ricorda la fondazione cruenta della unità egiziana, dinamico equilibrio di una dualità, che è anche l'inizio dell'età storica in Egitto.

Una così lunga descrizione mette, di per se stessa, in evidenza quanto di messaggio reale ci sia da dipanare in queste figurazioni: esse si scalano dal simbolo alla metafora, alla rappresentazione, alla pittografia, alla scrittura — ma in ogni forma di espressione mantengono una funzionalità di base rispetto a un significato preciso, e sempre altro da una decorazione edonisticamente fine a se stessa.

Questa volontà di trasmettere a ogni costo e ad ogni livello un messaggio comporta anche l'assunzione di certe regole di rappresentazione. La definizione dei limiti della frase, per così dire: e cioè quella cornice che conclude le singole scene e che costituisce — se ce ne sono varie l'una sull'altra — quel che si chiama il «registro»; oppure, nei sottomultipli di quello (quali *kola* del discorso più ampio), l'indicazione del suolo specifico che ciascuno si porta dietro come elemento di identificabilità. Si noti, nella rappresentazione del re come toro, che questi porta sotto le zampe l'indicazione del suo appoggio, mentre i nemici morti non ne hanno, proprio perché non stanno in piedi ma sono sdraiati sul terreno.

Un altro elemento di identificazione è quello che isola il protagonista dagli altri personaggi mediante una statura diversa: nella scena in cui Narmer muove verso i nemici decapitati si hanno almeno quattro diverse dimensioni dei personaggi, in una equilibrata valutazione ed enunciazione della loro rispettiva importanza. Sempre essenziale per questa funzione di messaggio è la chiara enumerazione dei particolari qualificanti: da ciò la curiosità del rendimento della figura umana, rappresentata fuori di una visione generale ma come somma analitica di elementi ognuno reso nel modo più descrivibile e riconoscibile (le teste di profilo, il torso di faccia, gambe e braccia di profilo). Importa anche che gesti, atteggiamenti, nessi ricadano entro definite tipologie, che li rendano subito riconoscibili. È insomma chiaro che questa figurazione è estremamente parente di quel che per noi sarebbe una scrittura — eppure con una scrittura non coincide, anzi volutamente se ne differenzia quando ne adopera appunto segni a complemento delle immagini: c'è una lussureggiante capacità di raccontare, che trova legittimo usare tutti i modi di cui riesca a farsi padrona.

Una volta — però — messo in evidenza l'ordito di razionalità discorsiva di questa opera, si farebbe torto alla sua effettiva realtà se non se ne valutassero le capacità formali. La sintassi generale, i singoli segni hanno la sicura coerenza non solo di un significato, ma di uno stile. Si lasci il nesso araldico dei due felini (ma già meno dei loro guardiani) dove influenze asiatiche propongono una specularità che non è del linguaggio egiziano: si noti invece la sicurezza con la quale ogni volta si sa porre in drammatico equilibrio lo spazio a disposizione, sfiorando ogni volta (e ogni volta scivolandone fuori) le spartizioni meccaniche. Così il toro è il contrappeso del nemico atterrato e della fortezza, su un asse che pone una sull'altra la testa minacciosa della fiera e quella spaurita del vinto. Ma c'è, in più, un aggressivo spostarsi a destra delle corna della prima e un miserabile allungarsi a sinistra della gamba inerte del secondo. Questa definizione di uno schema compositivo è solo un nostro semplificare a scopo intellettualistico quel che nella realtà è un nodo di sintassi figurativa sentito in tutta la sua implicazione vitale. Così, in alto, il

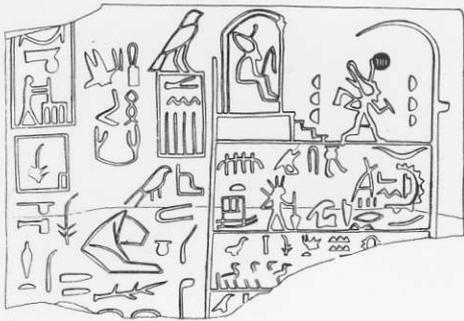
sovrano torreggia fra i suoi due compagni in quella che è quasi l'intera metà sinistra del registro, mentre l'altra metà oppone le verticali degli standardi e le orizzontali dei cadaveri in un complicato gioco di organizzazione di una intera folla.

Sul lato opposto la figura del sovrano mostra in pieno la capacità di dominare una rappresentazione nella sua organicità: la cura per i particolari del costume (i ricami del perizoma, i peli della coda rituale, il nodo della brezza) non intacca il senso degli altri particolari, quelli che costruiscono la reale anatomia del personaggio (la muscolatura, le ossa del ginocchio), e questi a loro volta non distraggono dalla visione generale del sovrano e del suo gesto. Potremmo dire che se il corpo umano è costruito per addizione di singole parti ove lo si consideri discorsivamente, questa analicità scompare nel risultato formale dell'operazione: figurativamente Narmer è una perfetta unità, una perfetta unità è il nemico già caduto ai suoi piedi.

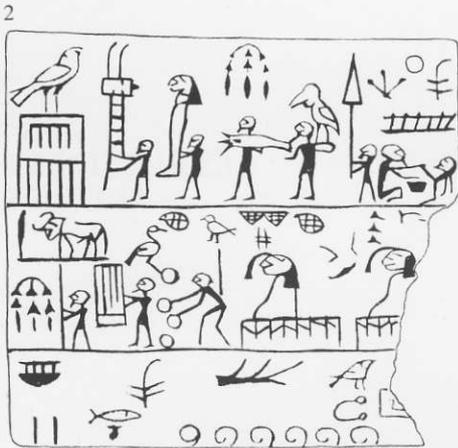
Ci siamo trattenuti a lungo su questo primo monumento storico. Esso non è il solo esempio di tavolozza votiva, e altri probabilmente di poco più antichi hanno forse qualità artistiche più alte. Una commemorazione di vittoria regale (il re come leone) su un campo di battaglia atroce su cui piombano gli avvoltoi, mentre pittograficamente standardi divini personificati portano via prigionieri, ha un *pathos* assai superiore al primo esempio — ma gli manca



La tavoletta degli avvoltoi; alt. cm 24 (un frammento al British Museum di Londra, n. 2079, uno all'Ashmolean Museum di Oxford, n. 1892.11.71).



1

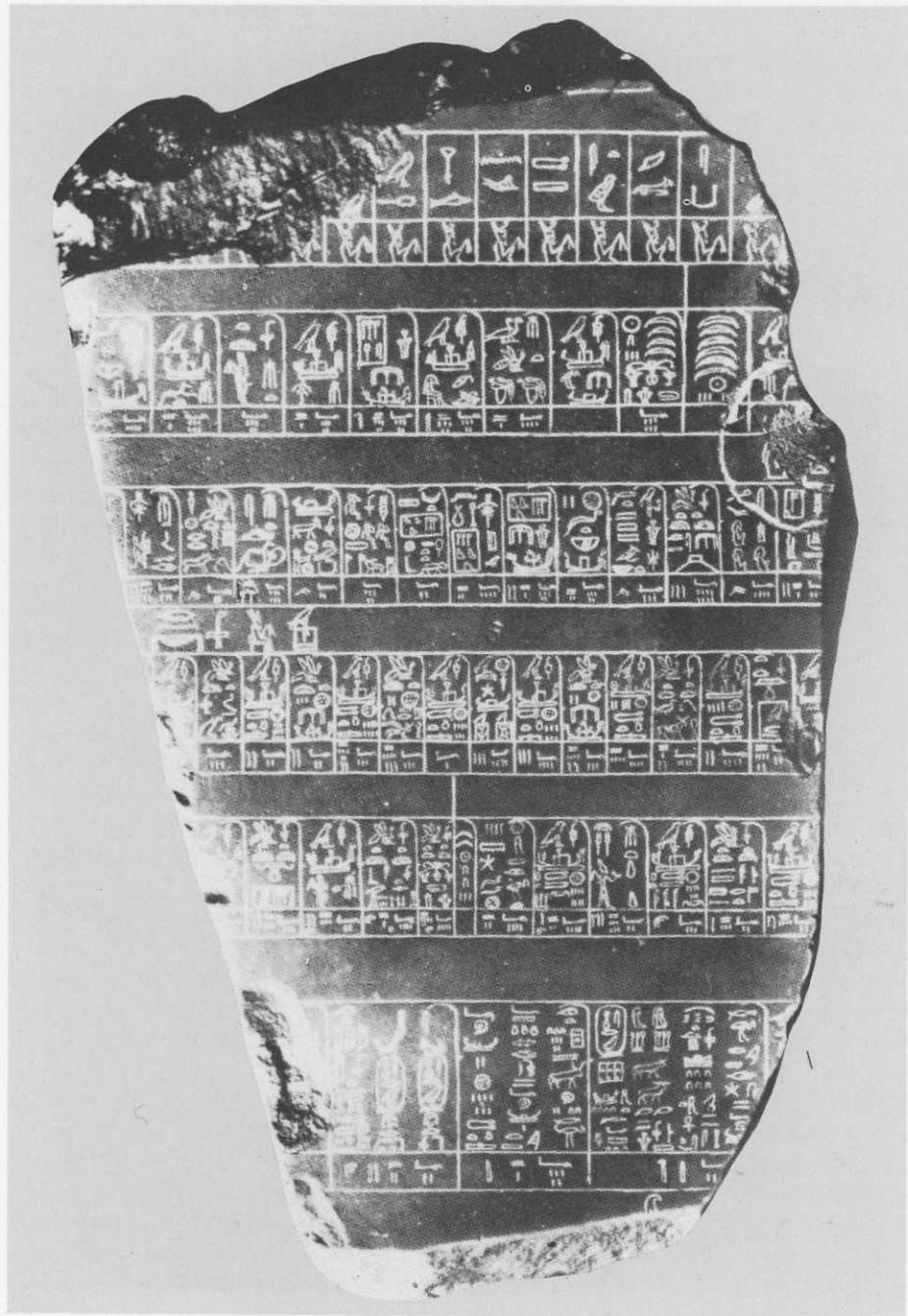


2

1, Etichetta di legno coperto di resina, dalla tomba di Den (Udimu) ad Abido; alt. cm 5, largh. cm 8. 2, Etichetta di legno dalla tomba di Ger a Saqqara; alt. cm 8,5, largh. cm 9,5.

quel rigore sorvegliato, quel distacco conversativo su cui si innesterà il seguito delle esperienze figurative più tarde.

Di questa così antica età non sono numerosi (è ovvio) i resti. Le tavolette scompaiono con l'età storica; in certo modo sono per noi sostituite dalle etichette di avorio o di legno che portano iscrizioni in geroglifici (assai poco comprensibili) e raffigurazioni di avvenimenti precisi in funzione di datazione. Sono tabelle che erano originariamente legate a vasi o altri oggetti, con l'indicazione del personaggio da cui l'offerta o il tributo deriva e l'indicazione dell'anno «in cui è avvenuta la tale e la tal cosa». La cronologia tende così a divenir storia, e un elenco di anni, identificato in questo misto di figure e di iscrizioni, diviene «gli annali»: ne abbiamo vari frammenti, trascritti in



La «Pietra di Palermo», provenienza sconosciuta; pietra porfiriteica, alt. cm 43, largh. cm 25 (Palermo, Museo Nazionale Archeologico).

età più tarda, di cui il più grosso è giunto in età e per vie ignote a Palermo, e si chiama appunto la «Pietra di Palermo».

Che gli anni non siano freddamente numerati, ma descritti nelle loro caratteristiche attuali rappresenta un atteggiamento che ha anche il suo peso figurativo: parola e immagine imparano a collaborare in rappresentazioni non generiche e tanto meno decorative, ma germinate dalla necessità di trasmettere un messaggio preciso.

La stessa vocazione per così dire storiografica appare in un altro monumento da non molto scoperto in una regione del tutto inattesa: presso la seconda cateratta, a varie centinaia di chilometri a Sud dai confini geografici dell'Egitto è stato trovato un grande e chiaramente monumentale graffito rupestre che commemora una vittoria del re Ĝer (probabilmente il secondo re storico). Il sovrano è indicato dalla scrittura del suo nome entro il *serekh*, e cioè la stilizzazione del palazzo reale, indicato a sua volta come tale dalla connessione di una facciata, un vano rappresentato dietro di quella e la raffigurazione del dio regale Horo come falco al di sopra (e cioè, in questo sistema figurativo, dentro). Questo «nome» porta davanti a sé, con le mani legate dietro la schiena, un prigioniero che, benché, tale porta ancora nelle mani un arco, il simbolo grafico della Nubia, proprio per potere attraverso la sua arma esser definito come nubiano.

Seguono due segni di città con sopravi scritto probabilmente il nome, e poi un'altra scena: una nave da guerra a cui è legato un prigioniero, mentre sotto son rappresentati gli uccisi.

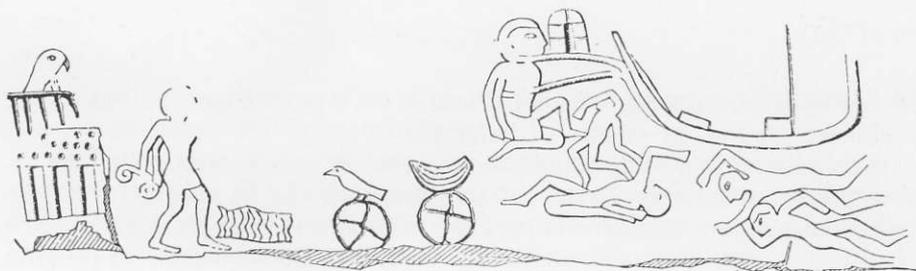
La tecnica compositiva è di nuovo quella che unisce scrittura a immagine in un nesso unico, l'interesse si appunta di nuovo sul concreto ed esprimibile: ma, di nuovo, questa pittografia arriva a sicure capacità di espressione attraverso la composizione formale, specie nella metà di destra, quella della nave e dei morti.

Accanto a questo tipo di documentazione, connesso con la vita e l'attività, ne resta un altro, assai più ampio, connesso con la morte: come spesso in Egitto, le necropoli sono più generose che le città — quale che sia il valore che in questa epoca possa essere attribuito a questa parola.

La presenza di sedi tradizionalmente riserbate ai morti è antica in Egitto, e precede quella che noi convenzionalmente chiamiamo l'età storica. Il fatto che il seppellimento avvenga di regola nel deserto, fuori della terra fertile, ha garantito una durata quasi indefinita a questi complessi. La loro stessa presenza in grosse serie di tombe, numerabili a migliaia, e che possono essere scalate in una cronologia relativa per periodi sicuramente assai lunghi, garantisce la contemporanea esistenza di centri abitati non lontani (e che son noti per l'età storica susseguente), che fan pensare a una società di residenti stabili: il «nomade» non sembra una componente, neanche dialettica, di questo mondo, anche se recentemente se ne è voluta postulare l'esistenza. D'altronde, il materiale che da queste necropoli antichissime proviene, è tutto sommato assai uniforme e testimonia certe ferme qualità artigiane nel lavoro dell'argilla e della pietra, ma non c'è ostentazione di ricchezza o di potenza particolare. La società che si intravede è, insieme, assai analoga in tutta l'area di quel che poi sarà l'Egitto: premessa culturale a quel che sarà l'imminente unità politica.

Su questo sfondo van valutate le notizie che ci forniscono ora le tombe dell'albore dell'età «storica». E, innanzi tutto, la netta differenziazione fra tombe regali e tombe civili. Fino a non molti anni fa si conosceva una grossa e folta necropoli regia ad Abido, presso quella città di Tini da cui si dicono originarie le prime dinastie. Lo scavo di quelle tombe fu uno dei grossi scan-

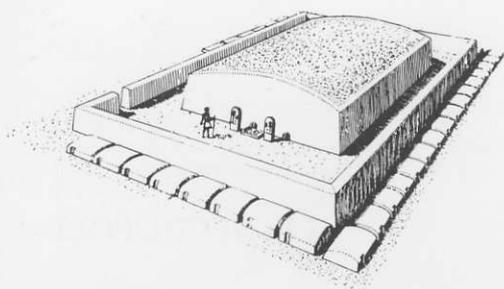
Il graffito del re Ger a Shekh Suleiman; su arenaria, alt. cm 70 circa (Khartoum, Museo Nazionale).



dali dell'archeologia egiziana, alla fine del secolo scorso: fu il saccheggio e la distruzione di edifici e di materiali in pro' di azzardate teorie ermeneutiche e anche di interessi di commercio antiquario (Amélineau), cui solo tardivamente e perciò parzialmente poté ovviare uno scavo metodico e sereno (Petrie). Da non molti anni, gli scavi inglesi a Saqqara (Emery), la necropoli dell'antica capitale del regno unitario Menfi, ha messo in luce una serie di tombe della I e della II dinastia che, credute dapprima tombe di alti funzionari, han finito con il dimostrarsi tombe di re, molti dei quali già noti come titolari di sepolcri ad Abido. Abbiamo così la singolare situazione di una serie di coppie di tombe per gli stessi sovrani. È ozioso indagare quali siano le tombe effettive, quali i cenotafii — anche perché probabilmente ogni coppia, è nelle intenzioni, una coppia di vere tombe: ogni re è seppellito presso la sua città dinastica e presso la sua sede ufficiale — oppure una volta come re della Valle una volta come re del Delta, portando all'estrema conseguenza la teoria della doppia funzione del sovrano in quanto re delle «Due Terre».

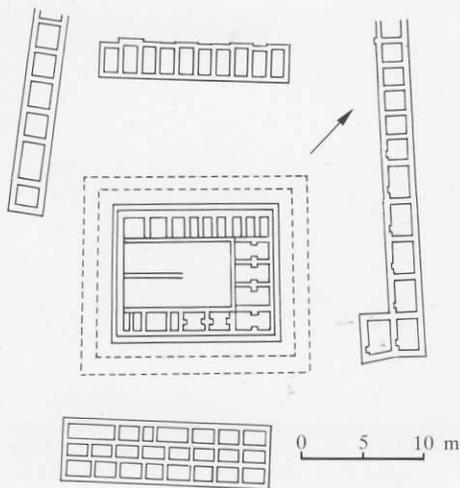
Un confronto preciso fra le tombe abidene e quelle menfite non è possibile, proprio per la diversa cognizione dei due gruppi di monumenti che abbiamo dagli scavi: in particolare, ad Abido mancano notizie sulle sovrastrutture, e bisogna contentarsi di dati relativi alle zone ipogee. In generale si può dire che gli ipogei di Abido constano di un vano principale attorno al quale si dispongono ripostigli o magazzini, il tutto entro una pianta che progredisce cronologicamente da forme quadrate a rettangoli sempre più slungati. Scale di accesso tagliate nella roccia son presenti negli esempi più tardi; nei quali, anche, si va sviluppando il sistema dei ripostigli fino a vere e proprie serie di magazzini. Della sintassi del monumento fan parte le file di camerette che circondano in vario modo e a varie distanze il nucleo sotterraneo centrale, e che costituiscono le tombe sussidiarie, quelle in cui vengono seppelliti coloro di cui il re avrà bisogno nell'aldilà: probabilmente uccisi (ma come? gli scheletri non mostrano tracce di manomissione) costituiscono una complessa e lugubre corte oltremondana di addetti a singole e specifiche funzioni. Con le tombe, tanto quelle regali che quelle dei compagni del re, sono connessi dei segni di identificazione: stele in pietra, di diverse dimensioni e di diversa abilità artigianale, su cui son scritti i nomi dei titolari dei monumenti.

Le tombe menfite ci son conosciute con molto maggior precisione, e possiamo anche ricostruirne l'alzato. Esse sono di maggiori proporzioni, francamente rettangolari e con una assai ricca e regolare distribuzione dei vani nella pianta, spesso su due livelli, uno ad altezza del suolo, l'altro sotterraneo. Si son potuti notare numerosi particolari tecnici: pavimentazioni e soffittature in legno, uso di stuoie di copertura, impiego di lastre di pietra come materiale di rivestimento. Il materiale tipico è il mattone crudo, impiegato con estrema abilità costruttiva e che si dispone sul paramento esterno dei muri su un motivo di nicchie affiancate lungo tutto lo spazio a disposizione, che le scandisce in una continua e ricca misurazione. I paralleli a questi impieghi del mattone crudo, sia strutturali che decorativi, sono stati indicati in Mesopotamia, a Jemdet Nasr, e forse in un'epoca più antica: saranno, qui, resti (o meglio, punti di arrivo) di uno di quegli impulsi culturali mesopotamici che all'Egitto più antico son giunti nei primordii della sua storia (si ricordino i felini affrontati della tavolozza di Narmer) e che subito sono stati



Ricostruzione di Lauer di una tomba regia abidena.

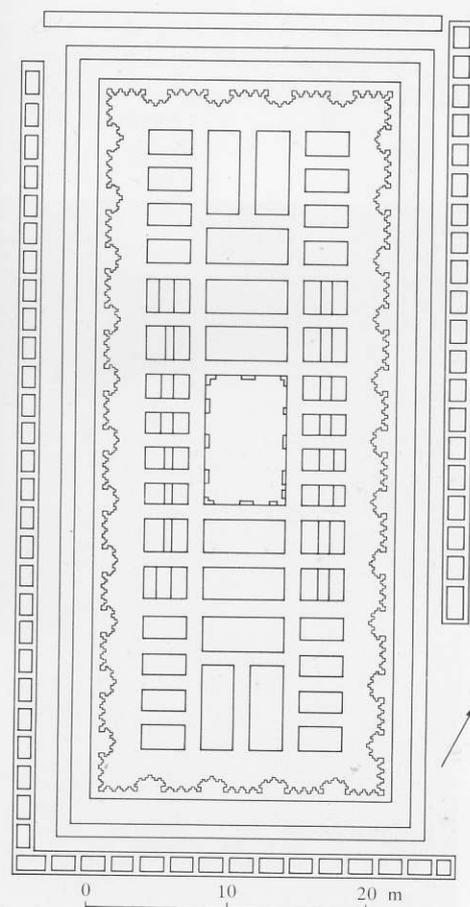
Pianta della tomba del re Uağ ad Abido (da Emery).





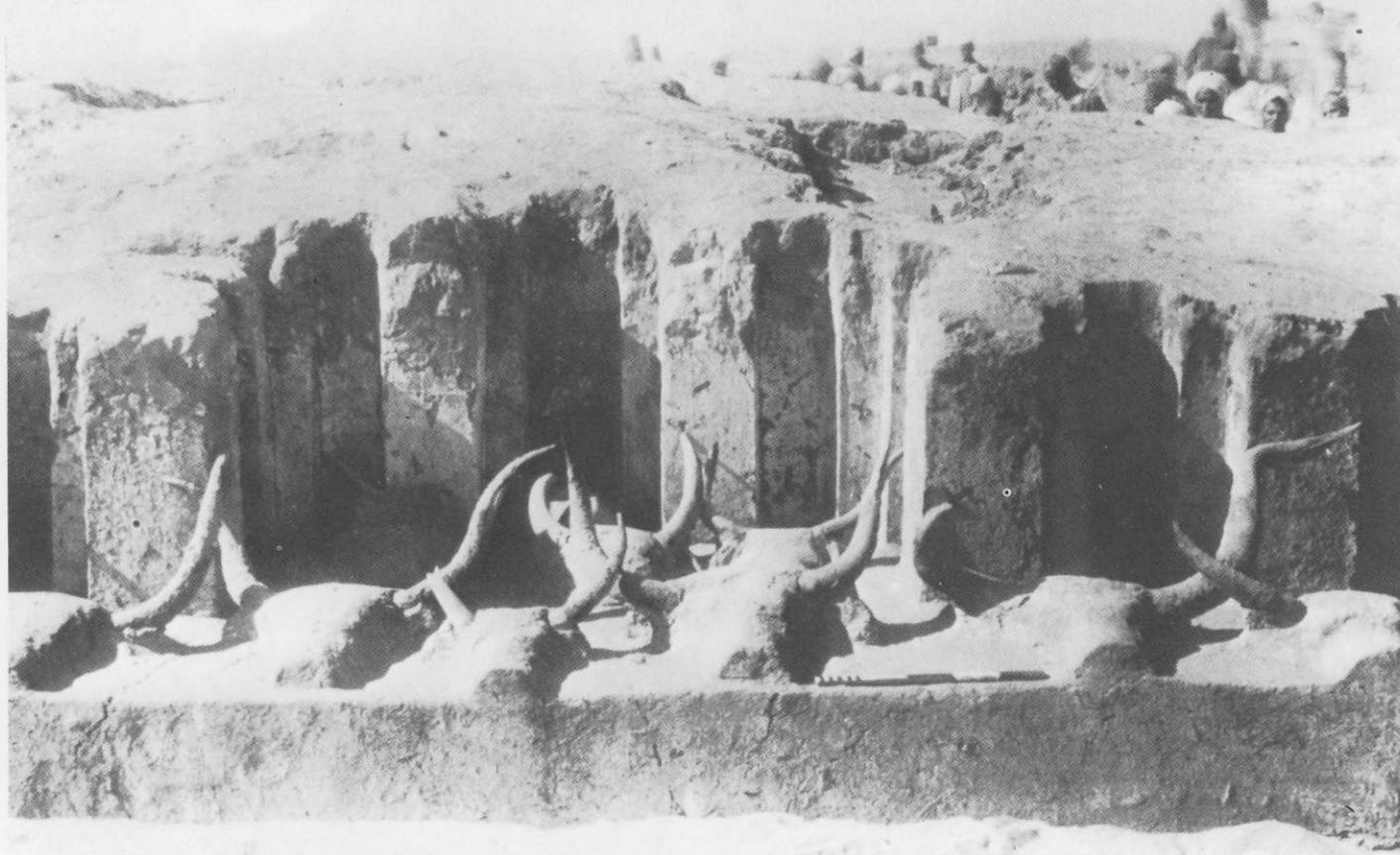
La stele di Uaġ (il «Re Serpente»), da Abido; calcare, alt. m 2,50, largh. cm 65 (Parigi, Louvre).

Pianta della tomba del re Uaġ a Saqqara (da Emery).



fusi nel crogiolo di una civiltà incapace di tollerare in sé elementi di importazione allo stato grezzo.

Che queste tombe regali, così armoniosamente pianificate, non siano monumenti avulsi dal resto della cultura egiziana lo mostra il fatto che a Naqada, non lontano dalla futura Tebe, già nella I dinastia si abbia un monumento simile. Se le sovrastrutture di Abido avessero caratteristiche di questo



Le teste bovine attorno alla tomba del re Uağ a Saqqara.

tipo non possiamo dire, e — anzi — ne è stato ipotizzato uno del tutto diverso. Ma una cosa appare evidente, e cioè che le tombe di Abido e quelle di Saqqara non nascono dalla stessa esperienza: a Saqqara c'è un alto senso tecnico, una pianificazione, una regolarità di misure, di rapporti, di corrispondenze in confronto della assai più lasca pianificazione di Abido. Tuttavia andrà ricordato come emblematico il caso della tomba del re «Serpente» (Uağ), che ha ad Abido una tomba quadrata, con assai irregolare appartamento funerario e assai irregolarmente distribuite tombe sussidiarie (ma una splendida stele), e che a Saqqara è titolare di un edificio di circa 50×20 m, con facciata a nicchie che al centro preciso include l'appartamento funerario a vari livelli, tutto imperniato su rigide ortogonalità e corrispondenze. Con questo gusto del pianificare tecnico così pulito, fa contrasto un banco che corre lungo tutto il perimetro del monumento sul quale sono raffigurate in argilla, a grandezza naturale e fornite di vere corna, circa trecento teste bovine. È, questo, un complemento inatteso, nel suo palpitante ricordo cerimoniale, alle rigorose qualità dell'architettura. Se questa attua con rigore un progetto, e in questo ha la sua giustificazione, quell'accavallarsi di teste dipinte e di corna allude a un'altra sensibilità e ad altri interessi: l'edificio è insieme una struttura tecnica e il luogo dove si condensano esigenze commemorative, sentimentali, forse perfino magiche, che si esprimono al di fuori del linguaggio tecnico, e gli si sovrappongono e lo integrano.

4

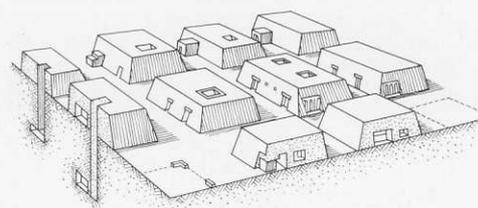
LE «MASTABE»

Anche da questa schematica esemplificazione appare chiaro come sia diversa la qualità di queste necropoli regie da quelle più antiche: esse rappresentano e sanciscono il fatto che il sovrano si è staccato dal livello della comune umanità. Le tombe dei re stan con le tombe dei re, e le necropoli dei comuni mortali son dislocate altrove. Nella zona menfita le necropoli di Helwân e di Maadi ci mostrano questi raggruppamenti di tombe di «piccola nobiltà», o di funzionarii cittadini. Antinoe, Mahasna e altri centri ci mostrano necropoli di gente comune. Queste sepolture sono assai differenziate, e men-

tre a Helwân si hanno rifacimenti più modesti delle tombe regali, con camera funeraria e magazzino, si va manifestando come edificio tombale la «mastaba» (cioè «panca» di mattoni, col nome di un elemento della casa egiziana contadina odierna) e cioè un tumulo regolarizzato, a pianta rettangolare, rastremato verso l'alto, orientato con l'asse maggiore secondo N-S e con due «false porte» sulla parete esterna orientale. Queste «false porte» sono il punto di raccordo fra il mondo dei vivi e quello dei morti, ed è davanti ad esse che viene deposta l'offerta, il pasto che il «figlio» superstite deve al «padre» defunto.

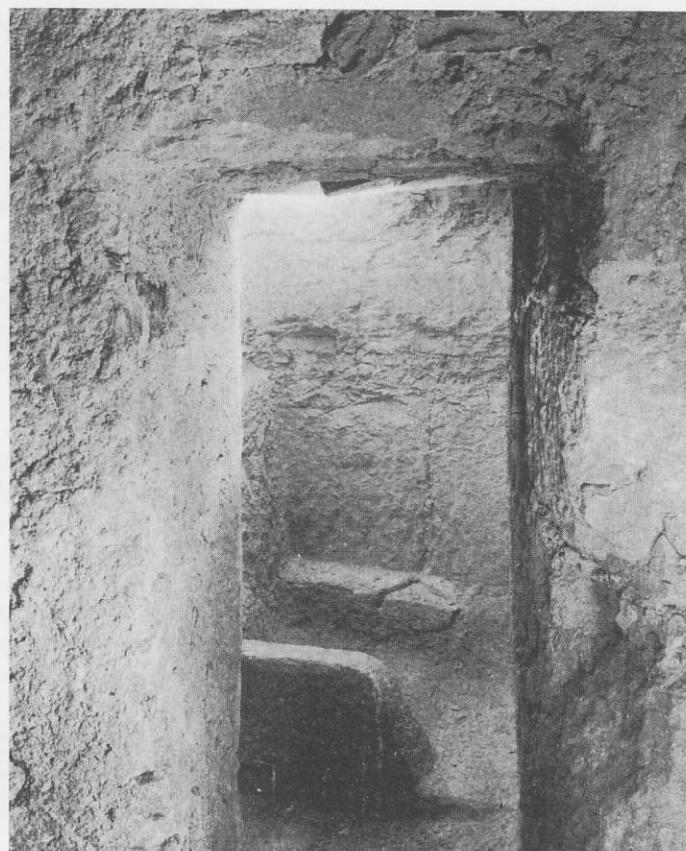
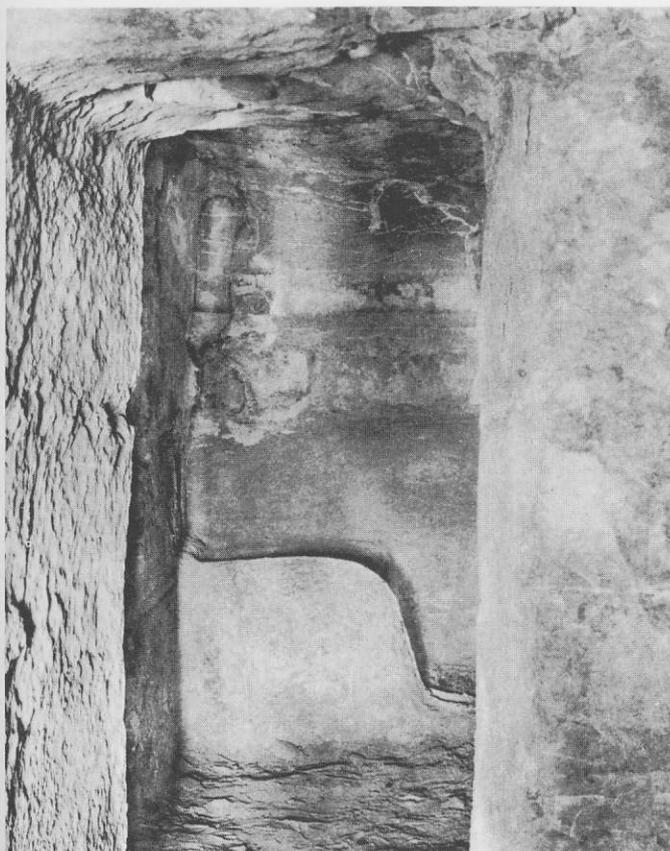
Una delle due false porte assume importanza a scapito dell'altra ed è quella a sinistra di chi guardi, quella a sud: per proteggerla talvolta le si costruisce davanti un piccolo schermo in muratura, cosicché si ha quasi un cortiletto di accesso, ma talaltra la si fa piuttosto sprofondare entro il nucleo compatto della mastaba, cosicché in questo si viene a formare come una cameretta tipicamente a pianta cruciforme (un passaggio di accesso, una camera trasversale, la nicchia della falsa porta). Questa cavità nel blocco compatto di ciò che finora era stato soprattutto un *sēma* doveva avere clamorose conseguenze: alla cameretta si aggiungono man mano altre camere, altri vani, atri, corridoi e la mastaba diventerà in parte praticabile, perdendo le originarie caratteristiche di regolarizzazione e potenziamento di un tumulo. Ma resterà comunque sempre caratteristicamente valido il criterio di scavare, per così dire, i vani nel compatto parallelepipedo, lasciandone sempre una parte — e spesso la maggiore — come solida massa non accessibile.

L'importanza monumentale della tomba significa il peso che nella civiltà egiziana ha fin da questo momento la concezione funeraria. Per nostra fortuna i sovrani di un'epoca assai posteriore a quella che qui ci interessa, quelli della fine della V e della VI dinastia, han voluto corredare le loro tombe di copie epigrafiche del rituale funebre, e ci han così tramandato una silloge imponente di formule di varia origine ed età. Questo materiale è tutto colorato dalle particolari funzioni cui è stato piegato, e cioè la sopravvivenza regale del re; ma contiene comunque testi che ci permettono di constatare come già



Schema di un campo di mastabe della IV dinastia a Giza (da Badawy).

Interno della sostruttura delle mastabe 2302 e 2307 a Saqqara.



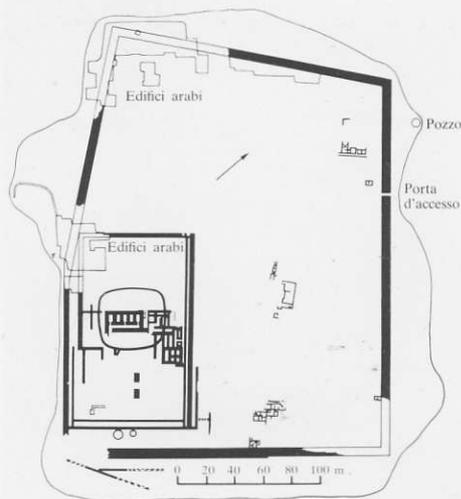
nell'Egitto arcaico esistessero complesse concezioni escatologiche, come l'esistenza oltremondana solo raramente fosse concepita come una amara e vuota sopravvivenza spettrale e come piuttosto essa fosse presentata come ottimistico punto di arrivo di una crisi di passaggio, la morte.

Non ci interessano qui i particolari: ma la tomba egiziana nasce da questa impostazione, è un luogo in cui il morto continua ad esercitare i diritti connessi con la sua personalità. Proprio il mantenimento di una ben distinta personalità è quel che giustifica la tomba, che è insieme monumento e luogo di soggiorno: da ciò l'importanza delle sovrastrutture che indichino ai superstiti dove riunirsi con il defunto, dove fornirgli ciò che gli è in certe specifiche occasioni dovuto — e da ciò l'appartamento sotterraneo, che è il vero abitacolo. Nelle mastabe della II dinastia a Saqqara questa abitazione è sentita talmente reale e concreta che lo scavatore (Quibell) ha cercato di stabilire un parallelo fra la distribuzione dei vani sotterranei e quelli di una casa del nuovo regno a Tell el Amarna. Certo peccando di una audacia irrispettosa di esigenze cronologiche; ma in ogni modo la «verità» di questo alloggio è garantita dalla presenza in esso forse di un bagno, certo di una latrina. Tuttavia, non è solo in questo senso così empirico che la tomba è la «casa» del morto: essa rispecchia piuttosto quel che è la struttura dell'abitazione egiziana, che fin dall'inizio appare razionalmente divisa secondo le funzioni in un settore privato (lo *harim*), uno pubblico (il *diwân*), e uno di magazzino e di servizi. L'appartamento sotterraneo e quello in vista smistano le due funzioni principali, con un criterio che resterà valido per tutta la seguente storia della tomba in Egitto.

5

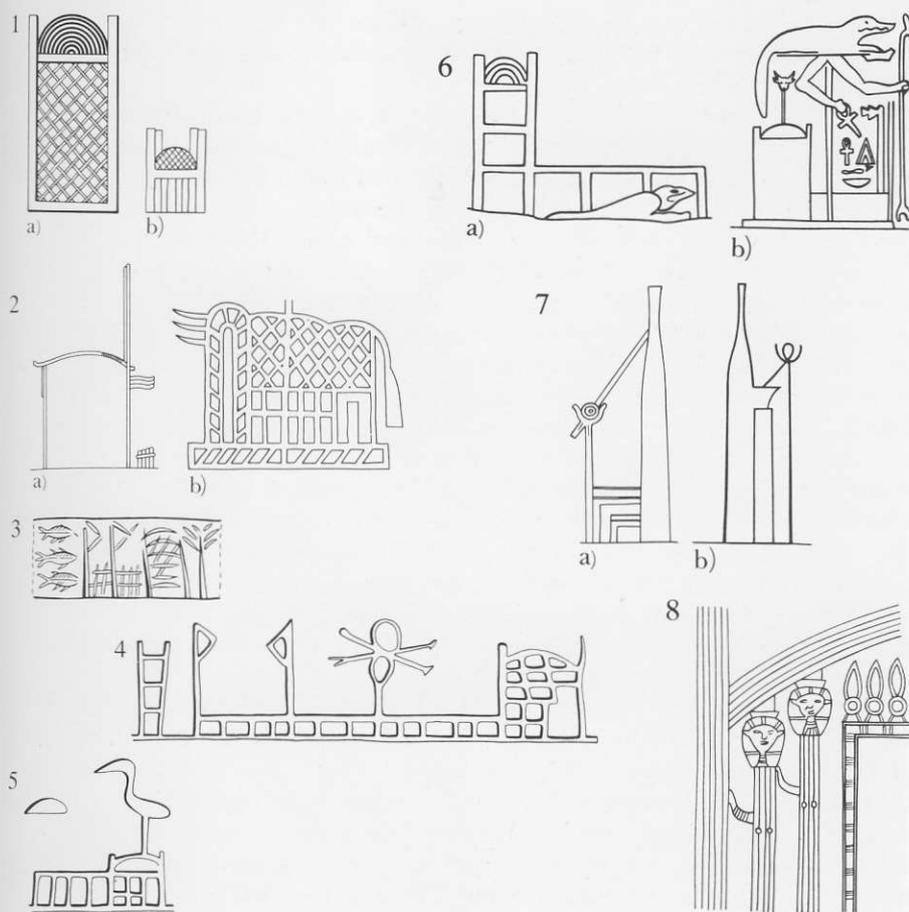
L'ARCHITETTURA

Le cinte protodinastiche di Hierakonpolis (da Badawy).



Molto meno che delle tombe sappiamo delle case e delle città. Per queste ultime, un poco è stato identificato delle strutture di una delle capitali predinastiche, Hierakonpolis, dove cinte murarie differenziate identificano parti varie della città: ma in realtà sono solo suggerimenti di non chiarissima valutazione. Un poco di più possiamo forse capire, dalla tradizione più tarda, del carattere e del valore di un assai speciale tipo di dimora, soggetto funzionalmente a principii assai diversi da quelli delle dimore umane: le case degli Dei, i templi. Di questi santuarii arcaici ci sono in realtà rimaste solo le rappresentazioni, o elementi ripresi da più tardi organismi architettonici. Per comprendere di quali problemi e di quali esigenze siano portatori questi edifici prendiamo in esame le figurazioni di quelli che tradizionalmente sono i due santuarii dinastici per eccellenza. Sono i templi di Buto e di Hierakonpolis, la cui complementarità in età classica è talmente sentita che la loro somma vale come la totalità dei templi egiziani. Ognuno di questi templi si chiama una *iteret*, con un nome di incerto significato. La *iteret* del nord consta di una costruzione molto semplice di una camera fra quattro pareti, coperta da una volta a botte o da una cupola di canne e giunchi, a seconda di come si voglia interpretarne la figurazione. Il materiale usato sembra il mattone crudo, o forse il cannicciato, e talvolta davanti alla costruzione è raffigurato un cortile, limitato da un muro di cinta. La *iteret* del sud è un edificio di tutt'altra natura, probabilmente una tenda su una impalcatura, il cui tetto, con un andamento sinuoso, si abbassa verso la parte posteriore, e che verso l'ingresso è ornato da due alti pali verticali che sovrastano la costruzione, mentre altri pali curvi escono orizzontalmente sul davanti. È stato osservato che questa costruzione riproduce un animale (un rinoceronte, un ippopotamo, un elefante per alcuni, un cane per altri); e certo in alcuni esempi arcaici essa è chiaramente fornita di una coda.

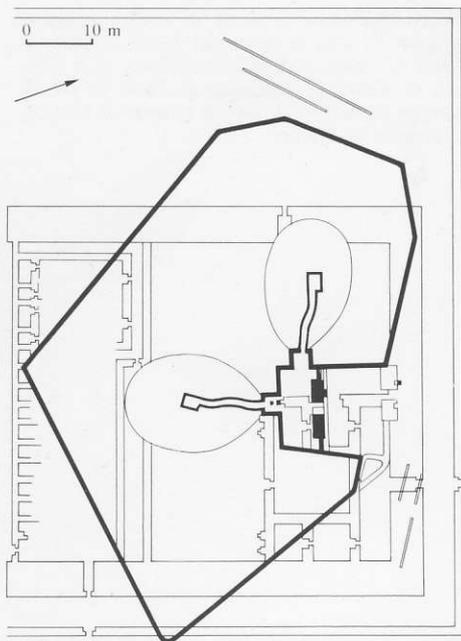
È evidente l'opposizione fra questi due diversi tipi di santuario. Mentre il primo comporta una struttura che ha senso in una formulazione tettonica di



Schematizzazioni grafiche di edifici templari arcaici: 1, a-b, la *iteret* del Nord; 2, a-b, la *iteret* del Sud; 3, edificio templare; 4, il tempio di Neith; 5, il tempio di Thot; 6, a-b, il tempio di Sobek; 7, a-b, il tempio di Min; 8, il tempio di Hathor.

un definito impiego di materiale per una definibile chiusura di spazii, il secondo non ha giustificazioni né tecniche né funzionali: se il primo è una attuazione pratica di alcune esigenze, il secondo risponde solo all'esigenza di esistere, senza altro scopo che quello di esprimere una certa idea e non di servire a certi usi pratici.

Questi due diversi modi del concepire architettonico hanno in età arcaica ciascuno altri esempi. Così il tempio della dea Neith è raffigurato come uno scudo con due frecce incrociate (il simbolo della dea) davanti a un edificio del primo tipo preceduto da un cortile e da due bandiere (e similmente avviene per il tempio di Thot o del dio coccodrillo Sobek a Crocodilopoli). L'organicità della semplice soluzione architettonica fa sì che essa possa essere impiegata in casi molteplici, se solo si ponga di volta in volta in evidenza — con le tecniche figurative a disposizione — chi sia il dio immaginato come signore o abitante del santuario. Ma il tono immaginoso e non funzionale, che insiste sulla personalità autonoma dell'edificio e che era tipico della *iteret* del sud riappare in altri edifici sacri dell'Egitto arcaico. Così il tempio del dio Min è caratterizzato dalla forma conica, dal portale, e — soprattutto — dalla presenza di un palo sormontato da due corna, fra le quali è una corda. Così, il tempio che si può ricostruire come tipico per la dea Hathor comporta un tetto arcuato, e colonne da cui partono (a un certo punto dell'altezza) corna bovine, e che in alto terminano in teste femminili della dea, e che nella parte superiore del fusto sono ornate da due placche tonde che rappresentano probabilmente il seno della dea fattasi colonna. Questi santuarii sono legati, per la loro stessa natura, al loro significato: corna, funi, colonne con teste e seni femminili, edifici in forma di animale e forniti di coda: ogni volta si raggiunge



Il tempio primitivo di Medamud (piano di Varille e Robichon).

Il tempio primitivo di Elefantina.

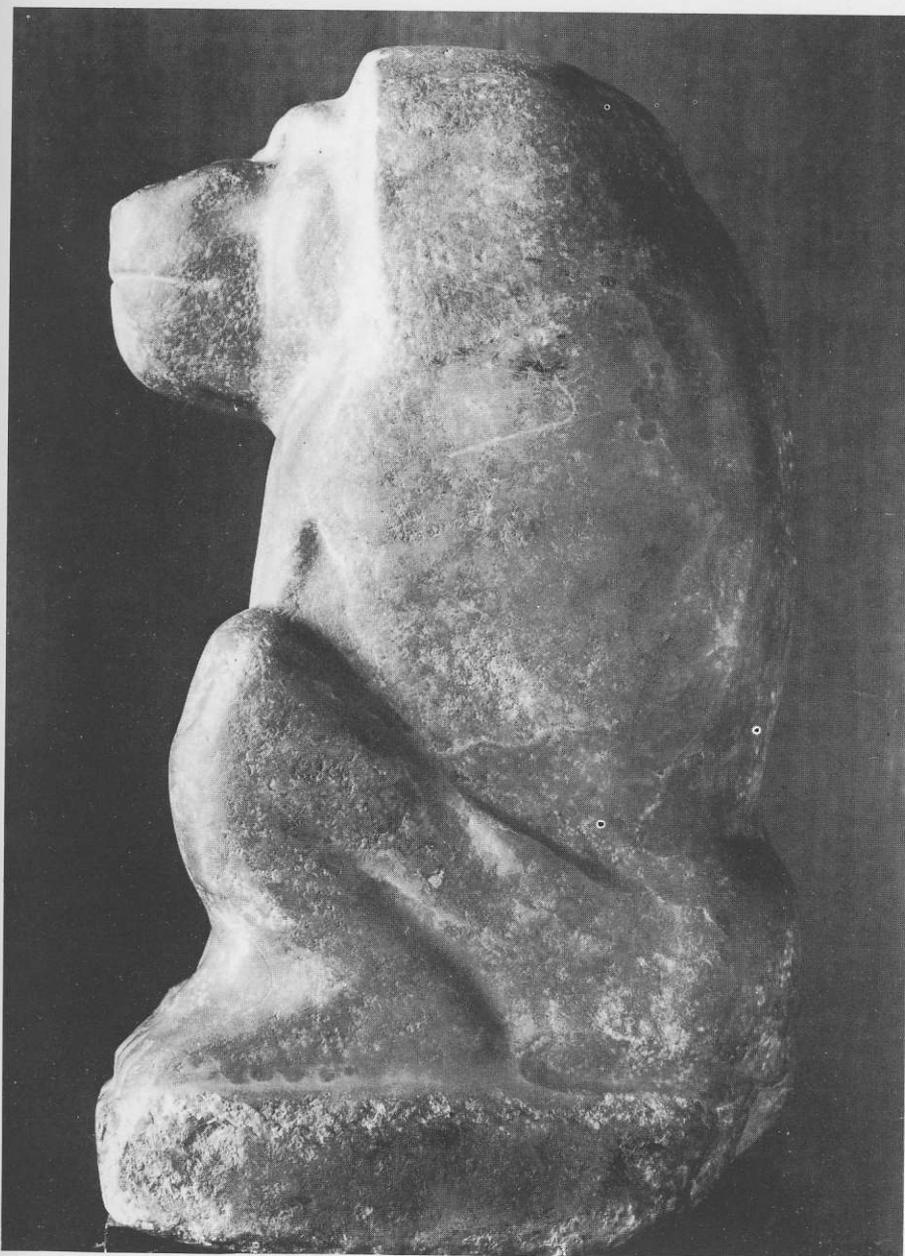
di slancio un «significato» e una identificazione, ma ogni volta ciò avviene al di fuori della logicità analitica (pareti, tetti, sostegni, cupole o vòlte) che si ha per l'altro tipo di edificio.

In altre parole, si han due diversi livelli di cultura; ma va tenuto presente che queste due esigenze non sono segno di un progredire nel tempo, di un mutarsi di civiltà: esse son contemporanee nell'Egitto arcaico, e contemporanee rimangono per tutta l'età storica, bilanciandosi come due vocazioni opposte di cui bisogna sempre tener conto per capire l'architettura egiziana.

A fianco di questa architettura ricostruita da disegni e da schematizzazioni tardive, abbiamo comunque anche da tener presenti alcuni esempi concreti. A Medamud, sotto il tempio del Medio Regno, uno scavo puntigliosamente minuzioso di Varille e Robichon ha messo in evidenza una serie di dati sulla base dei quali si è tentato, con molta attenzione ai minimi suggerimenti degli indizi, la ricostruzione del tempio più antico. Qui un muro di cinta irregolare racchiudeva un boschetto sacro. Un accesso, di ispirazione monumentale, avviava a due monticoli di contorno ovale, al centro di ognuno dei quali era una cella cui si arrivava per un corridoio tortuoso, che impediva di vedere dall'esterno quel che fosse sul suo fondo. Similmente uno scavo dell'Istituto Germanico a Elefantina non meno puntiglioso e attento, ha trovato, sotto il succedersi di templi in strati successivi dall'Antico Regno all'Età Romana, il tempio primitivo di Satis, semplice luogo sacro sotto rocce naturali, la cui aura è immediata e singolare.

In tutti e due questi esempi, l'arcaico tempio univoco e irripetibile è stato, significativamente, coperto da altri più tardi edifici più attenti alla struttura generica di ogni luogo sacro come luogo dove si deve celebrare un certo culto secondo certe regole, e che deve essere costruito tenendo conto di certe esigenze così d'impiego come di materiali da mettere in opera. È un processo di razionalizzazione: ma, come si è detto, vedremo come esso abbia sempre felici limiti in una aspirazione al «significato» intimo dell'edificio che lo porti a essere qualcosa di più che non una attuazione di regole strutturali e tettoniche. L'impostazione dialettica dell'età arcaica ravviverà tutta la storia seguente.





Statua di cinocefalo col nome di Narmer; alabastro, alt. cm 52 (Berlino Est, Staatliche Museen, n 22.607).

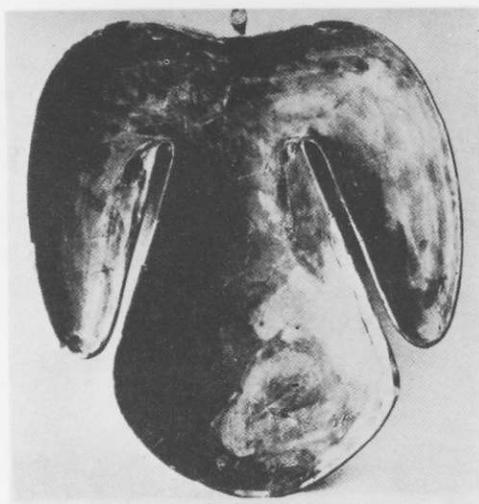
Da questi primordii della civiltà egiziana ci giunge anche un numero tutto sommato assai alto di opere di scultura a tutto tondo. Normalmente di non grandi dimensioni, in materiali assai varii, raffigurano uomini o animali e impostano anche in questo campo una tradizione che si perpetuerà. Ne prenderemo qui in considerazione solo due. La prima è una statua di cinocefalo, datata a Narmer, il sovrano che ha dedicato la tavolozza da cui abbiamo preso il discorso. Con acutezza son colti gli elementi caratteristici, il modo di sedersi, una certa qualità insieme arguta e animalesca della espressione; e insieme sono sceverati i particolari eccessivi, le posture che escano dalla definizione di un complesso che possa subito e in una sola volta esser compreso e valutato.

Il secondo esempio è assai più incerto come datazione, anche se certo va collocato in questo orizzonte: si tratta di una statuette di sovrano, come mostra l'alta tiara tipica del costume del re della Valle, in un corto abito cerimoniale rappresentato come coperto di ricami a losanghe, e che allarga le gambe in atto di avanzare. La statuette è ritagliata nell'avorio di un dente di ippopotamo e ne sfrutta al massimo la compattezza: la testa portata in avanti,

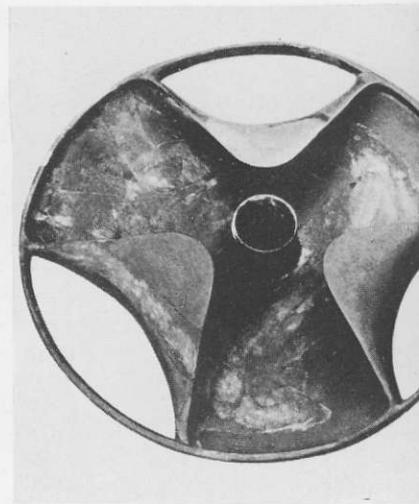


1

7
LA «PIRAMIDE
A GRADONI»



2

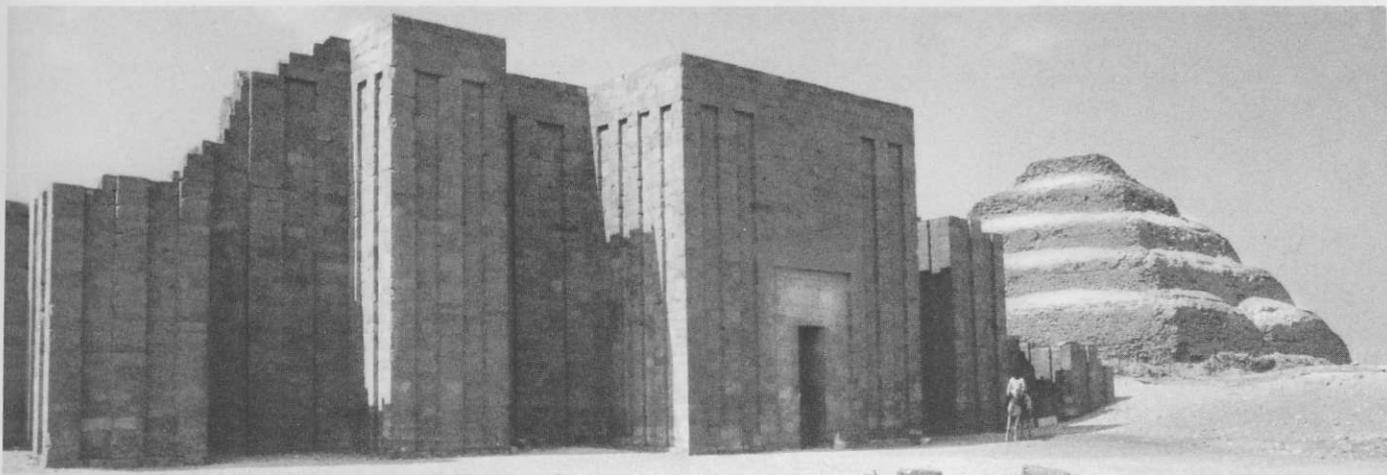


3

l'allargarsi del passo, l'ampiezza del manto che copre e congloba le braccia e si gonfia sul davanti — son tutti elementi in certo senso determinati dalla volontà di non sprecare la preziosa materia, o, meglio detto, di sentirne suggerimenti compositivi senza forzarla in strutture che non siano le sue. Questa capacità di far saltar fuori «per cavare» dalla forma empirica del blocco che si ha davanti la forma organizzata della immagine voluta è già la poetica della scultura egiziana nei secoli. Ma altrettanto «egiziana» sarà la capacità, o la necessità, di uscire dallo schema astratto: la testa così pesante, i tratti fini e nervosi del profilo, la decorazione che muove e arricchisce l'aderire del manto alle membra, son tutti avvertimenti a ricordare che ogni opera d'arte è prima di tutto se stessa, sa inventarsi la sua realtà ritagliando un'espressione sua nel linguaggio comune in cui essa si esprime.

A lato di opere così intensamente figurative, la cultura arcaica sa produrre una gran quantità di oggetti d'uso o d'apparato in cui qualità formali e gusto di abilità tecnica van di pari. Anche qui ci limiteremo a presentare solo due esempi, e tutti e due provenienti dalla stessa tomba di Saqqara del primo inizio dell'età storica (datata al re Aha). Il materiale è per tutti e due un schisto scuro e compatto che permette virtuosismi nel taglio della pietra. Il primo esempio è un recipiente, probabilmente di scarso uso pratico, a forma di foglia multilobata. Il secondo è un oggetto che mostra chiaramente, per la singolarità del suo taglio, di essere immaginato per un impiego assai definito, ma quale esso sia non si riesce a capire. Su un pernio si innesta un elemento circolare la cui circonferenza è costituita da un cordolo corrente, mentre due superfici interne si ripiegano su se stesse, staccandosi in parte dal cordolo stesso. Il primo recipiente ha scoperto la grazia di una forma vegetale, ne ha studiato analiticamente i rapporti e l'ha ricostruita in una nuova visione; il secondo oggetto ha la conturbante ed astratta perfezione di un pezzo di macchinario. In tutti e due c'è la puntigliosa ed austera volontà di una perfezione artigiana che impegna tutta la personalità dell'artista e che gli indica i traguardi formali cui deve tendere non come compiacimento edonistico, ma come la severità di un dovere da compiere.

Sullo sfondo di questa esperienza va visto il complesso monumentale che con la III dinastia, conclude e assomma l'età arcaica, e inizia insieme il nuovo mondo di civiltà: la «piramide a gradoni» che al re Gioser si suol dire abbia costruito il suo ministro Imhotep. Si tratta di qualche cosa di assolutamente diverso da tutto quel che era stato concepito fino ad allora: un recinto di 554 × 277 m (cioè 1000 × 500 cubiti) si allunga da sud a nord sulla piana desertica di Saqqara, e contiene nel suo centro una costruzione di s



Il muro di cinta della piramide di Saqqara.

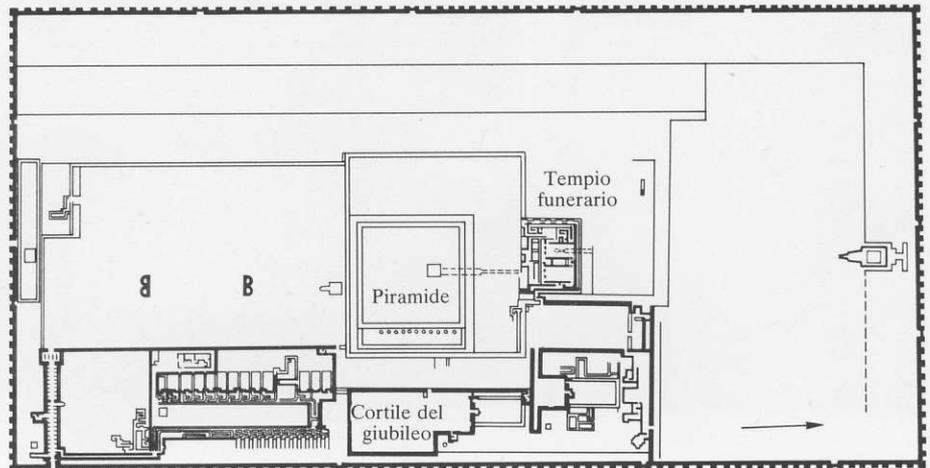
parallelepipedi sovrapposti e progressivamente rastremati, il più basso dei quali misura circa 120×110 m di base fino a un'altezza complessiva di circa 60 m (oggi 58,80 m). Nello spazio fra la costruzione centrale e il muro di cinta si distribuiscono varie strutture di diverso tipo e significato. Sotto di essa un passaggio discendente tagliato nella roccia porta a un complesso di corridoi sotterranei, che hanno il centro in una camera di granito in cui era deposto il corpo del re (se n'è forse ritrovato un minimo resto). Uno studio accurato (Lauer) della tecnica di costruzione mostra come la piramide (in realtà sei mastabe sovrapposte in modo da formare una immensa struttura scalare) derivi da una mastaba iniziale, che nel corso dell'esecuzione dei lavori è stata varie volte mutata, ed è restata alla fine incorporata in una costruzione in certo modo improvvisata durante l'attuazione.

L'orgogliosa novità di impianto si accompagna a una radicale novità tecnica, l'impiego coerente e totale della pietra. La costruzione in un materiale eterno dà un nuovo valore all'edificio previsto per un significato perpetuo; e questo rende di tanto più perentorio (e interessante da decifrare) il messaggio connesso. È chiaro che esso è nuovo, rispetto a quelli affidati fin qui agli edifici regali in terra cruda, che al defunto fornivano un luogo di sopravvivenza, un deposito di materiali, un centro per una corte oltremondana. I sotterranei della piramide a gradoni contengono un immenso numero di vasi in pietra, marcati con nomi di re più antichi a mostrare come qui siano stati ammassati tesori della «real casa» e non solo del re; ci sono camere in cui le pareti son decorate da porte e finestre fittizie a simulare una abitazione — come abbiamo visto nelle mastabe private di Saqqara di poco più antiche. Ma rispetto a questi elementi tradizionali della tomba, tutto il resto dice altro. A cominciare dal tumulo ormai così indistruttibile ed alto verso il cielo che certo «significa» qualcosa (e vi si può vedere una allusione al tumulo primordiale, su cui, all'origine dei tempi, è uscito il sole dal caos, a inaugurare il mondo in cui viviamo ed agiamo), fino al muro di cinta in calcare bianco, che per un perimetro di più di un chilometro e mezzo ne circonda il *temenos*, e che sembra ricordare il «Muro Bianco», cioè Menfi, la capitale di questo regno unito d'Egitto: come a dire che il re ha a disposizione il tumulo della creazione, e che risiede in perpetuo nella sua città.

L'architettura si snoda in un complesso di edifici: c'è un ingresso, che è un corridoio che simula una divisione in tre navate e che porta in un cortile dove è un gruppo di costruzioni che sembra servano alla corsa con la quale il re celebra il suo giubileo, giubileo che è ricordato come tema insistente in un cortiletto a destra dell'ingresso, e in due «case», del nord e del sud, che alludono alle due metà dell'Egitto. La più gran parte della struttura sembra infatti ricordare le cerimonie attraverso le quali il sovrano, dopo trenta anni dalla sua assunzione al trono e da allora periodicamente ogni tre anni, ri-

Nella pagina precedente: 1, Statuetta di sovrano, da Abido; avorio, alt. cm 8 (Il Cairo, Museo Egizio). 2, Piatto a forma di foglia, da Saqqara; schisto, alt. cm 30 (Ivi, J.E. 71297). 3, Recipiente, da Saqqara; schisto, diametro cm 61 (Ivi, J.E. 71295).

Pianta del complesso della piramide di Saqqara.

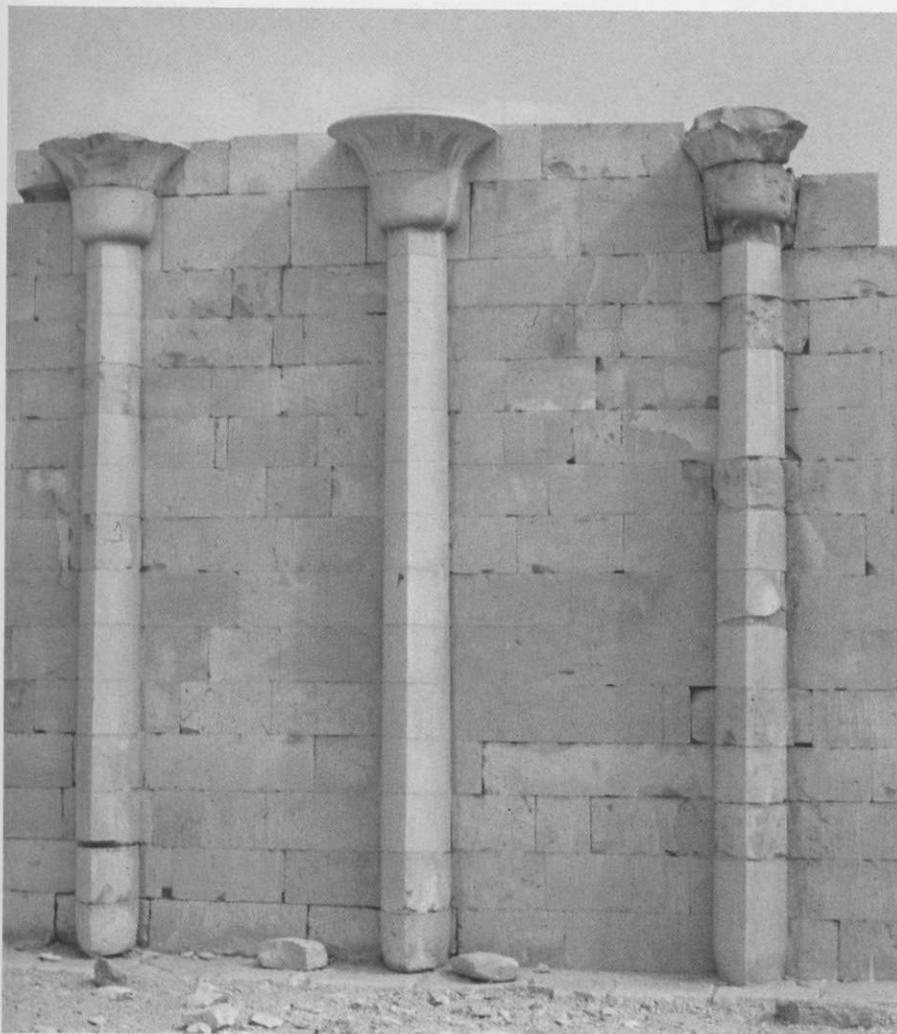


Ingresso

prende possesso pieno della sua carica. Solo presso la facciata nord della «piramide» c'è il tempio; e cioè il complesso dove si offrono le sue spettanze al morto, che questi come statua, riceve o osserva nascosto nel *serdab*; una nicchia conclusa, munita di spiragli che permettono una visione dall'interno verso l'esterno, ma non viceversa. Un esame della pianta mostra quanto sia l'importanza relativa di queste due diverse esigenze, l'una strettamente connessa con la funzione sepolcrale, l'altra con quella del rito principe della regalità, il giubileo (o festa *sed*): ed è facile constatare come questo secondo punto non ceda per niente al primo, e come perciò la tomba sia divenuta luogo della celebrazione del defunto in quanto re che rinnova nelle ère la sua qualità e il suo potere. Le funzionalità del sepolcro, così, si moltiplicano mostrando anche in questo la novità della impostazione.



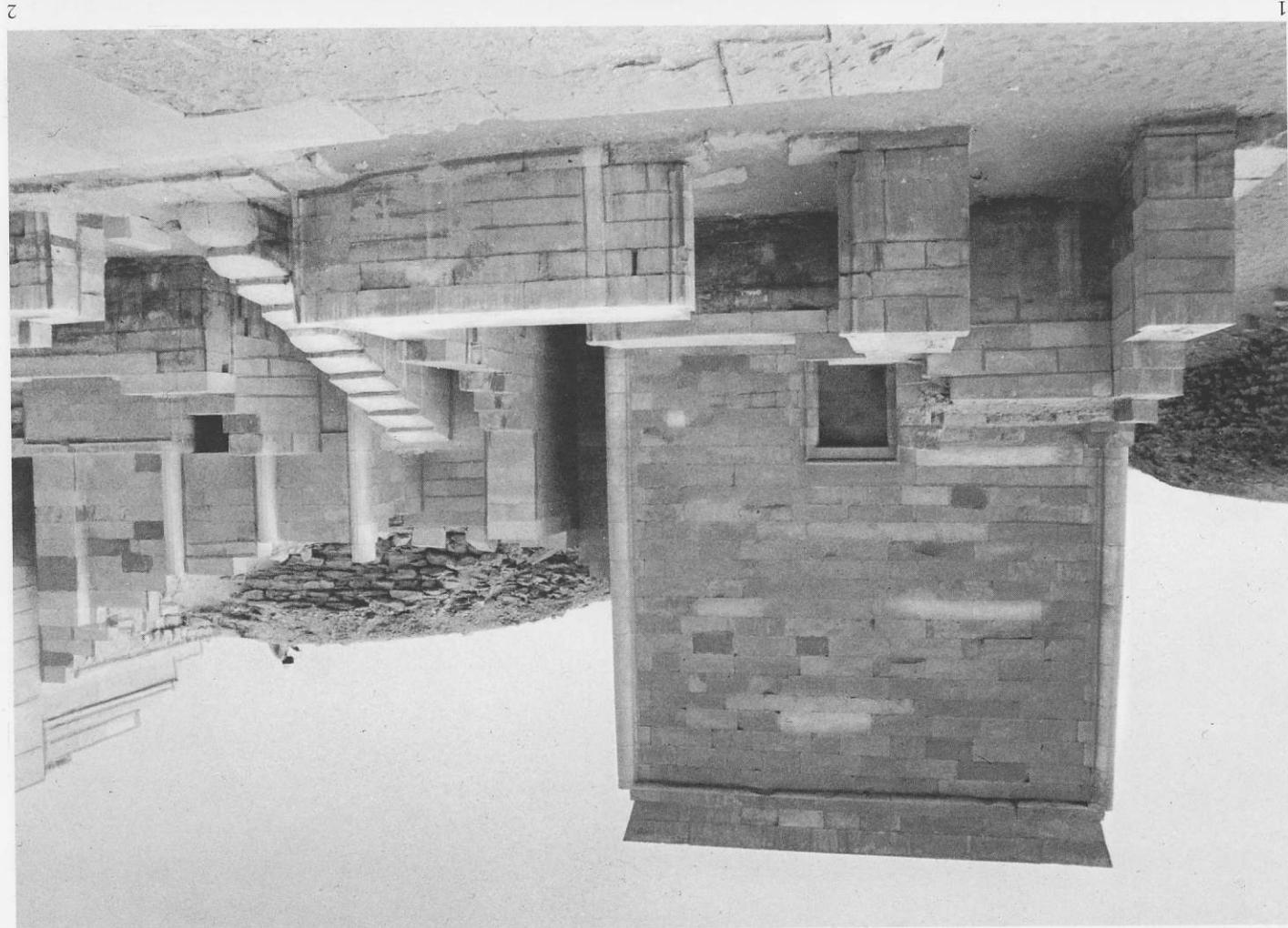
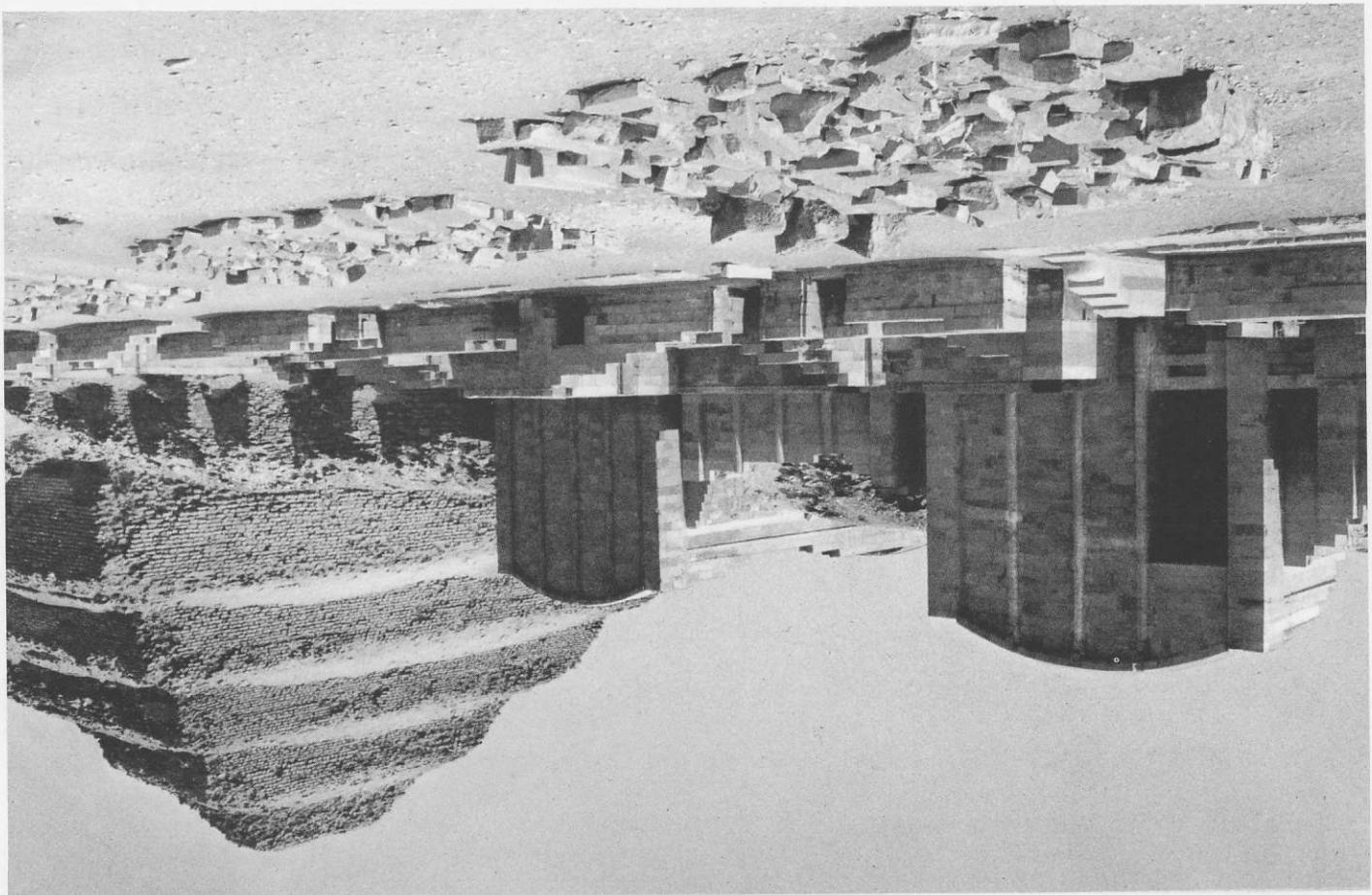
Edificio del complesso della piramide di Saqqara.



Muro con colonne del complesso della piramide di Saqqara.

Ma a guardar d'avvicino alcuni modi della attuazione, altri punti saltano all'occhio. Il modo di trattare l'edificio come qualcosa in cui alle esigenze strutturali tettoniche si affiancano necessità espressive d'altra natura: abbiamo poco fa notato queste due esigenze come vitali entrambe nella cultura più antica, e qui giustificano la mescolanza di elementi vegetali e animali alle strutture litiche. Così in un edificio forse connesso con la corona, un fregio di cobra (di *urei*, come si chiamano) chiude simbolicamente e minacciosamente in alto un muro che imita strutture in legno. In un altro, semicolonne appoggiate alla parete danno i primi esempi di quei sostegni che imitano o ricordano piante che perdureranno per tutta l'architettura egiziana — non senza ragione, in quanto congiungono il suolo (il pavimento) col cielo (il soffitto) di quel microcosmo che è il tempio.

Questa carica di significati, aggiunti qui al di fuori delle strette esigenze dell'architettura, può manifestarsi virtuosisticamente anche in strutture che apparentemente trovano completa espressione attraverso l'opera in muratura. Una serie di piccoli edifici, nel cortile della festa *sed* a destra dell'ingresso, non indulge, a prima vista, a fioriture narrative come quelle degli *urei* o dei papiri. Sembrano un solido blocco con una piccola porta al centro. Ma in realtà la porta non dà accesso a nulla, e la zona praticabile è stata collocata davanti, in un complicato sistema a baionetta. L'esterno e l'interno del complesso, si potrebbe dire, non coincidono in una sola realtà, ma son smistati in



2

1

una analisi che li mette tutti e due in evidenza. Questo caso non è il solo, nel monumento: le colonne non reggono i soffitti, ma si appoggiano a un blocco pieno; i battenti delle porte non sono reali schermi mobili, ma sono raffigurati in scultura, semiaperti su cardini anch'essi di pietra.

Insomma, a riassumere questi fatti, si constata che qui non siamo davanti a un edificio sentito come luogo pratico di azioni concrete, ma davanti a una serie di modelli insieme semplificati e stravolti (gli edifici non hanno un interno, ma ne portano davanti alla facciata lo schema) e tradotti in un materiale che per sempre — e perciò fuori di ogni senso reale, definito nel tempo — alludono ad altre costruzioni di giunchi, di legno, di palma, di mattoni di fango. La ben articolata distribuzione degli elementi del complesso, la puntigliosità artigiana nell'impiego della pietra (trattata con un gusto e una abilità da scultore), le capacità scenografiche son le prime cose che appaiono ad uno spettatore moderno, che lo rasserenano con il senso della misura ben calcolata, dei rapporti chiaramente intuiti. Tuttavia, a guardarli più da presso, questi dati sprofondano in oscuri significati vernacoli, che dan senso solo nel preciso ambito di una cultura arcaica. Che siano stati portati a parlare un universale linguaggio architettonico, destinato a valicare i secoli, è la prova della vitalità della cultura del tempo. E non è un caso che proprio allo stesso leggendario architetto del complesso, Imhotep, la tradizione attribuisca altre doti di inventore e di inauguratore, e che organizzazioni come quella del calendario solare civile (il nostro calendario, in opposizione al calendario lunare dell'Egitto più antico e templare e degli altri popoli mediterranei compresi i Greci) debbano essere collocate in questa epoca e in questa temperie, capaci di volgere a nuovi significati la vecchia tradizione.

E di questo, ultimo splendido esempio è la statua che a fianco della piramide, presso il tempio funerario, era chiusa entro quel *serdab* di cui si è detto poco più su cosa sia. Una statua che non deve essere vista, ma che invece è capace di vedere è un controsenso per la nostra cultura: più correttamente dovremmo dire che non è una «statua», ma una realtà viva ed autonoma, che continua l'esistenza di colui che è rappresentato. Se «scolpire» una statua in egiziano si dice «partorirla», questo può essere una metafora; ma sulle statue si attua un rito che è quello della «apertura della bocca» che dà loro la loro piena vitalità, non formale ma di profonda realtà mistica.

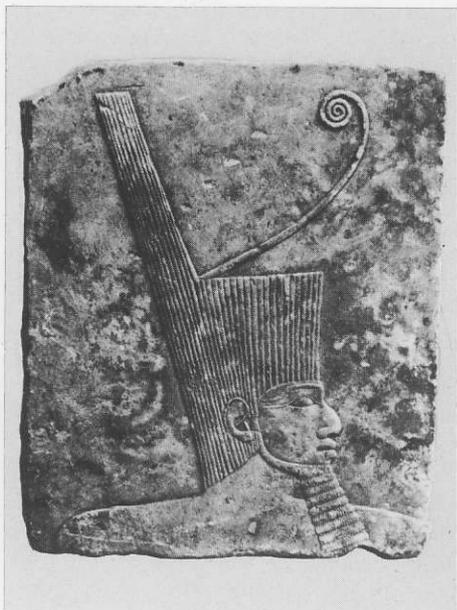
Questa ricchezza di implicazioni non deve essere dimenticata davanti a questo primo esempio di grande e piena statuaria. Il sovrano è rappresentato a grandezza circa naturale, seduto in trono. Il corpo, avvolto tutto in un mantello, non interessa lo scultore che come doveroso appoggio: il suo impegno è tutto nel rendimento del capo, pesantemente incorniciato di tutti i segni della sovranità (la parrucca pesante, il velo *nemes*, la barba a minute onde) e insieme caratterizzato dal volto personalissimo, con l'ampia bocca e il labbro inferiore sporgente (così appare il re anche nei rilievi) e ravvivato dagli occhi originariamente inseriti come naturalistico complesso di vari materiali che rendevano i particolari luminosi dello sguardo e facevano più viva l'immagine.

La grandiosa struttura, la capacità di cogliere e rappresentare in sintesi il personaggio, inaugurano una tradizione, e proprio in cospetto di un monumento di tale qualità varrà la pena di dire cosa sia una statua nella civiltà egiziana. Essa è nella quasi totalità dei casi destinata alla tomba o al tempio, ma in tale impiego non è una offerta votiva, impersonale o astratta: essa sostituisce il personaggio, non è una sua memoria o celebrazione. Rappresenta sempre «qualcuno», è in ogni caso fornita di un nome: c'è una intercambiabilità fra persona e immagine che è di ultima origine magica o religiosa, se si ricorda che per gli Egiziani una entità può insinuarsi in un'altra e quasi plasmarvisi entro.

Ogni statua è dunque, così identificata come è, potenzialmente un ri-

La statua di Gioser, dal *serdab* del suo complesso funerario a Saqqara; calcare con occhi originariamente d'altra materia, alt. m 1,40 (Il Cairo, Museo Egizio, n 6008). Nella pagina precedente: 1, Rappresentazione e facciata di *naos* nel complesso della piramide di Saqqara. 2, Il cortile del giubileo nel medesimo complesso.





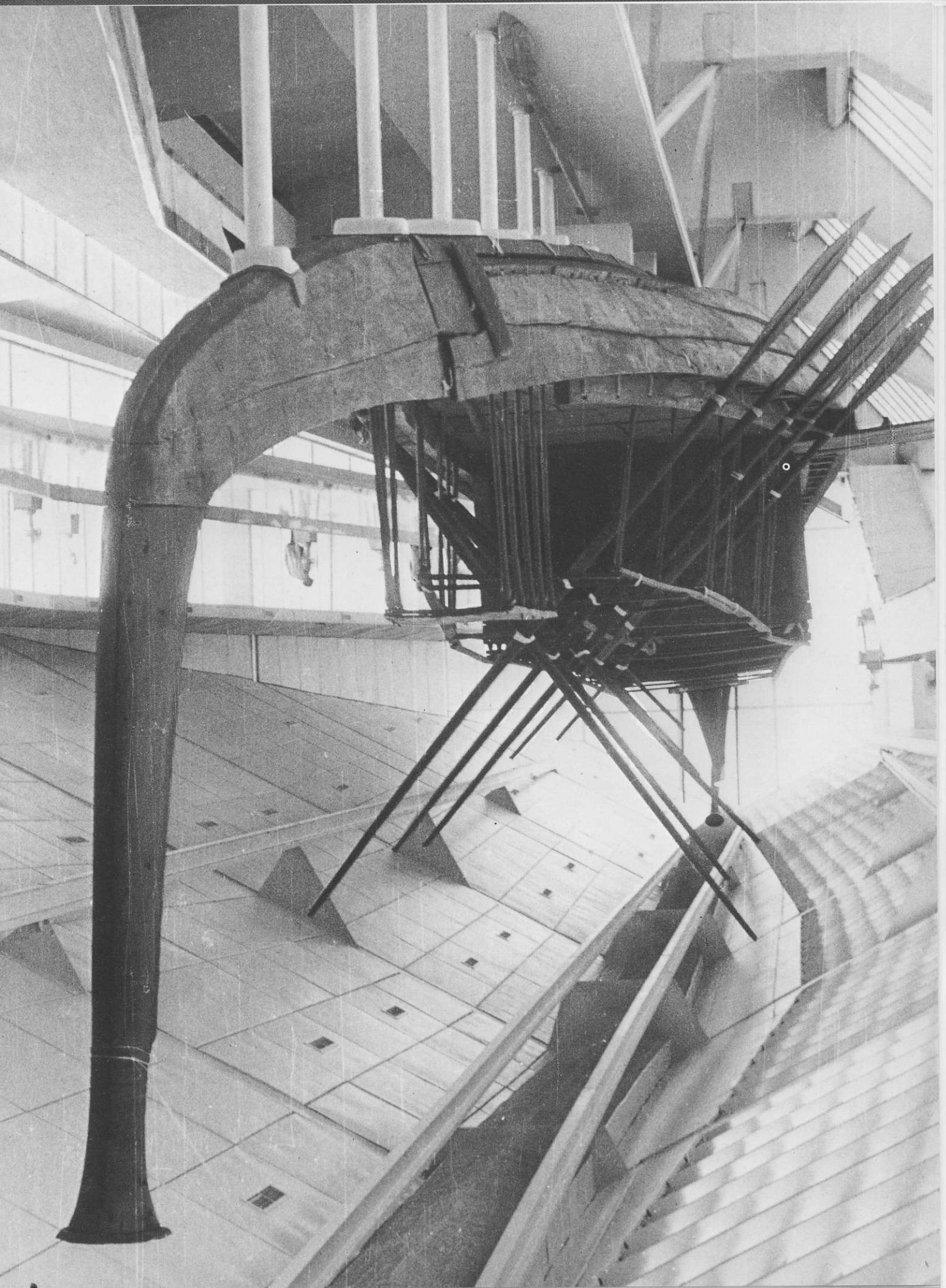
In alto: Rilievo con la testa di Goser, da Horbeit; calcare, alt. cm 26, largh. cm 21 (New York, Metropolitan Museum). *A destra:* Statua con nomi regali incisi sulle spalle, da Mitrahina; granito rosso scuro, alt. cm 39 (Il Cairo, Museo Egizio, n 1).

tratto: ma insieme non è tenuta a quella necessità di identificazione del personaggio sulla scorta delle sue fattezze che per noi è ovvia in questa funzione. Gli elementi fisiognomici sono solo una delle possibilità di identificazione, come lo è il nome o lo sono i particolari di costume, di atteggiamento. L'aspirazione al realismo non passa attraverso l'aspetto, ma attraverso la funzione della statua.

Con questo monumento chiudiamo questa presentazione dell'età dei primordii. È evidente che avremmo potuto moltiplicare gli esempi, scendere a opere di minore significato assoluto e fornire così una più ricca documenta-

zione e una più modulata identificazione di molto che è restato un po' rigido e astratto. Accanto alla piramide a gradoni c'è un altro monumento affine, che non è stato mai portato a termine e che va ascritto a un immediato successore di Gioser: esso può indicare, proprio nella sua incompletezza, momenti di passaggio. Accanto alla statua del re, ci son statue di personaggi non così eccelsi, che riprendono in modi più analitici e magari bonarii la funzione vitale della statua.

Ma quel che va sottolineato, più che non i singoli casi e il moltiplicarsi e svariare delle testimonianze, è il carattere di quest'epoca, così rapida nei suoi sviluppi, così ricca di spunti varii che vengon portati tutti a un certo livello e denominatore comune, tale da poterli consegnare tutti come validi alle successive fasi della cultura egiziana. Ed è ancor più importante che tutta la storia di quest'epoca (a parte poche e incerte iscrizioni e alcune poche e altrettanto incerte tradizioni posteriori) ci è tutta raccontata, nel suo appassionato costituirsi, da monumenti archeologici. I quali possono essere sollecitati a descrivere una storia «civile» o «sociale», e possono talvolta doverla descrivere — ma in realtà sono perentoriamente validi solo quando son presi essi stessi come elementi (e non solo come testimoni) del divenire storico di questa epoca. Il che dà un particolare gusto a questo capitolo della storia dell'umanità.



Capitolo II L'ETÀ DELLE PIRAMIDI

L'età della piramide a gradoni chiude un momento della storia egiziana e insieme ne apre un altro. Quello che, appunto, potrà a buon diritto chiamarsi l'età delle piramidi, come simbolo di tutto un modo di organizzarsi della società egiziana e insieme di vedere le cose.

Caratteristico di quest'epoca è il più ampio uso della scrittura, specie per il ricordo di *cursus honorum* dei personaggi di cui ci pervengono le tombe: queste divengono così il punto di partenza per una cognizione molto più dissimilata che non l'epoca precedente, in quanto abbiamo da esse notizie sulla organizzazione delle varie mansioni, conosciamo un certo numero di personaggi e talvolta le loro reciproche relazioni, li possiamo collocare entro tempi definiti e in definite attività, seguire la nascita e mutar valore di certi titoli, e, insomma, profittare di una relativamente abbondante quantità di dati trasmessi dalle epigrafi. Il sistema della scrittura si consolida e si regolarizza in una tecnica grafica in genere valida per il resto della storia egiziana, con precise e accettate convenzioni, a significare una lingua che è ormai l'egiziano classico, stilizzato quanto è opportuno che lo sia una lingua di cultura.

La società che ci appare, a un esame generale, mostra una classe dirigente non troppo numerosa e spesso legata assai strettamente per sangue al sovrano, alla quale è affidata una varietà di impieghi più da funzionari che da principi, per così dire. L'autorità non è frazionata, ma piuttosto delegata; e il sovrano, la corte restano il centro di un sistema che ripete da loro la sua legittimità.

I due Egitti (l'Alto e il Basso) hanno una struttura organizzativa diversa, e resti di antiche tradizioni possono apparire in ambedue: differenze e tradizioni che andranno scomparendo nei secoli seguenti, davanti a una politica di livellamento e di assimilazione speculare delle due parti del paese. Ma, insieme, la funzione regale diviene il simbolo di tutto l'Egitto, la garanzia del suo essere un paese politicamente e civilmente organizzato, che superbamente si oppone al resto del mondo, o meglio costituisce «il mondo», in quanto ciò che ne resta fuori è solo l'aspetto negativo, caotico e anarchico di una realtà che, per essere valida, non può essere che egiziana e nell'ambito demiurgico del sovrano.

Non converrà immaginare che questa stilizzazione coincida con reali figure di sovrani, per onnipotenti che possano apparirci nella prospettiva; essa piuttosto spiega una certa funzione della regalità in assoluto, come semplificazione personalizzata del concetto di stato, in quanto questo è superiore alle impostazioni arcaiche della tribù o della comunità cittadina con i loro anziani e moderatori, in pro' di una concezione unitaria di uno stato a base territoriale, che tende ad assimilare le singole caratteristiche in un meccanismo unico che equilibri produzione e distribuzione, che elimini sprechi bellici, che garantisca un certo sistema sociale stratificato ma non irrigidito e che lo protegga da incursioni esterne e gli procuri vantaggi e «tributi» da quelle regioni che non ricadano entro il perfetto mondo egiziano. Questo organismo statale, fiero di sé e delle sue capacità, ha come simbolo e come centro costituzionale, per così dire, la figura del re.

Queste concezioni non appaiono se non da una analisi di numerosi fatti,

La barca di Cheope, da Giza; legno (cedro del Libano, sicomoro, zizifo), alt. m 5,9, lung. m 43,4, stanza t 40 (Giza, Museo delle barche).

di varia importanza culturale o documentaria. La documentazione offerta dai monumenti è, in questo caso, ancora quella di più perentoria eloquenza. Le piramidi, innanzi tutto. Queste sono le tombe dei sovrani di questa epoca, e con le loro moli immense, con le necropoli da cui sono organicamente circondate mostrano insieme quale sia il peso della regalità, e come essa sia il fulcro di un mondo di amministratori i quali ne attuano in concreto la teorica onnipotenza, ne determinano di fatto la conclamata onniscienza, con un salire e scendere di registrazioni, documentazioni, rapporti da una parte, di ordinanze, disposizioni, provvidenze pratiche dall'altra.

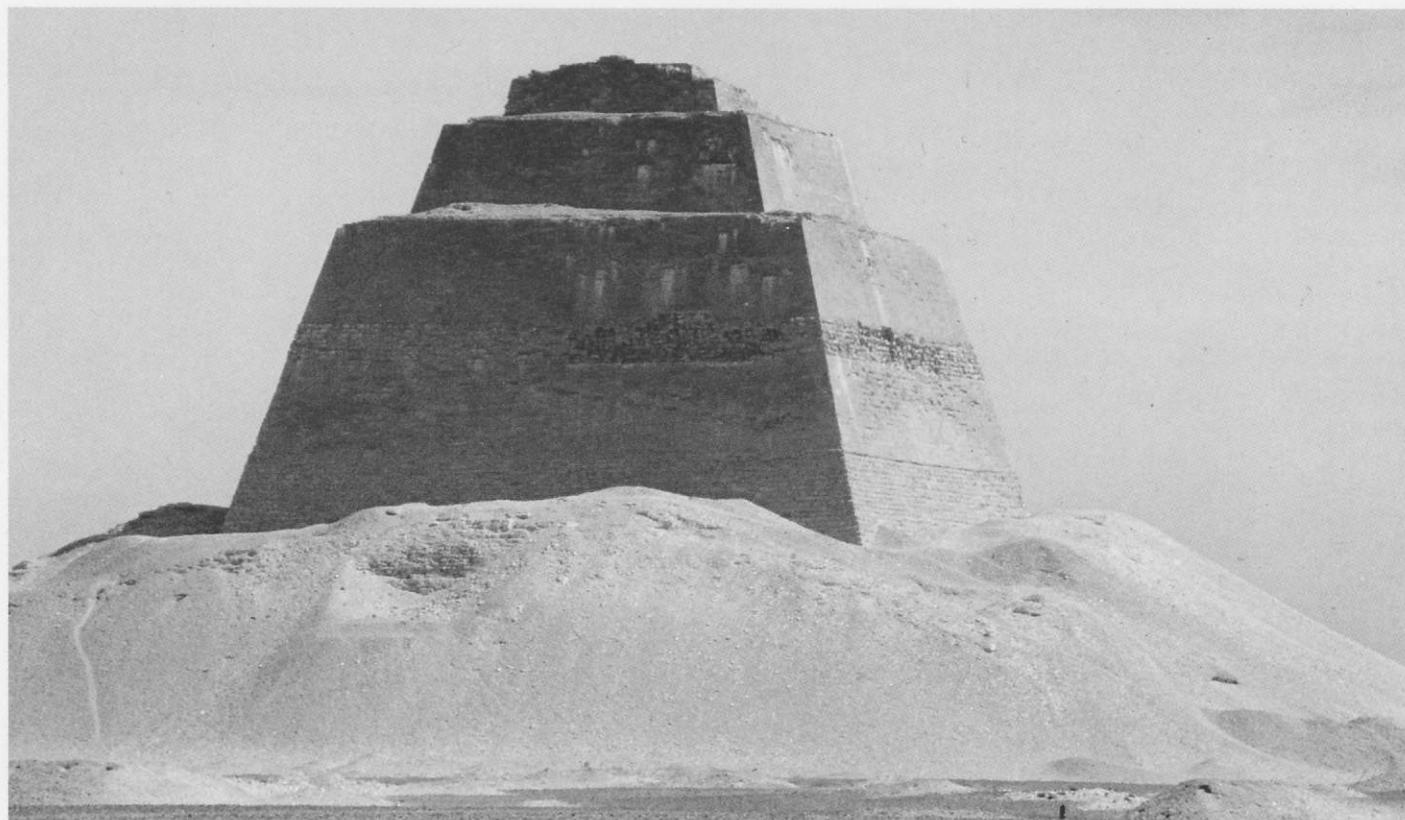
1

LE PIRAMIDI

Dopo il primo esperimento di Gioser abbiamo visto che un tentativo di imitazione della sua piramide da parte di un successore non ebbe il tempo di esser completato. Il primo grande monumento significativo che segue è il complesso funerario di Meidum, a circa 60 km a sud di Saqqara. Si è di nuovo in cospetto di una piramide a gradoni, probabilmente opera dell'ultimo re della III dinastia, Huni. Si doveva avere, probabilmente, un sistema di gradoni (sette o forse otto) di cui si può calcolare approssimativamente una base di più di 110 m per un'altezza di più di 80 m. Tale sistema fu rimanipolato in corso di lavoro, e fu poi completamente obliterato quando la piramide fu assunta come propria dal fondatore della IV dinastia, Snofru: si decise allora di riempire i dislivelli fra i diversi gradoni, e si ottennero quattro facce triangolari su una base quadrata, di circa 147 m di lato, su un'altezza originaria di più di 93 m.

Oggi, la piramide di Meidum, smantellata, non mostra più il suo ultimo aspetto, che è riconoscibile solo per saggi nella parte bassa, coperta di un altissimo cumulo di detriti, e nelle sue scansioni vale come esempio di una grandiosa e semplicissima architettura, capace di gustare la purezza delle masse e il loro equilibrio, ma che ancora porta evidente nella sua tipologia il marchio dell'architettura di Gioser e Saqqara, della sua volontà espressiva e allusiva. La nuova mentalità, che ha nascosto la «scala» verso il cielo in un

La piramide di Meidum. Nella pagina seguente: 1, Pianta e sezione della piramide irregolare di Dahshur. 2, Sezione della grande piramide di Dahshur. 3, Pianta del tempio a valle della piramide irregolare di Dahshur (da Ricke).



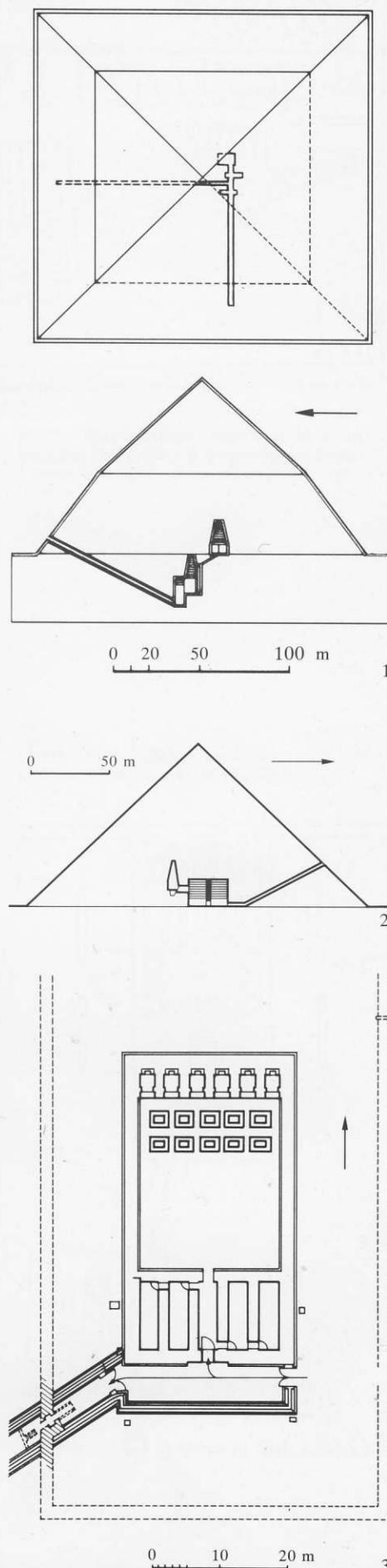
solido regolare, ha un significato nuovo: si oppone, proprio, a questo tono discorsivo e troppo pregnante di significati, sostituendogli un'astratta formulazione, di semplicissimi rapporti univoci. La strada non è stata breve. Proprio a Snofru debbono essere attribuite altre due piramidi, che mostrano come il problema dell'organizzare una sepoltura regale così come *deve* essere sia stato problema preciso e vivo (e, ad ogni buon conto, va ricordato che nella letteratura posteriore Snofru appare come un simpatico e benevolo sovrano, e non come un tetro e insaziabile sfruttatore di lavoro e di braccia).

A Dahshur, fra Meidum e Saqqara, altre due piramidi vanno attribuite al re, e tutte e due non regolari rispetto al canone che si fisserà in seguito. Una di esse ha un profilo assai curioso, in cui lo spigolo e le facce cambiano di pendenza verso la metà dell'altezza (che supera i 100 m). Fra le varie spiegazioni che si son date di tale peculiarità, la più corrente è quella che vuole che una frattura nell'interno abbia, a un certo momento della costruzione, invitato gli architetti a diminuire il peso da caricare modificando il profilo.

La terza è probabilmente quella che fu davvero usata come sepolcro dal re, ed ha una base di circa 210 m, un'altezza di m 100 circa. Queste cifre bastano per mostrare che l'inclinazione delle facce è assai inferiore a quella di Meidum e della parte bassa della piramide di Dahshur, e che è piuttosto affine a quella della parte alta di quest'ultima, che forse è stata adoperata come modello per cautela tecnica.

Il monumento di Gioser è ormai un lontano punto di partenza, e, si potrebbe dire, quasi un modello negativo per queste costruzioni, che ne riprendono solo la capacità di concepire eterno e di vedere grande. Differenze radicali sono anche nel modo in cui è organizzata la struttura interna e quella esterna delle nuove e vere piramidi. Mentre a Saqqara tutta la parte riserbata al seppellimento era sotterranea, e, insieme, riprendeva certe più antiche abitudini di intendere questo ipogeo come un edificio di abitazione del morto, qui il settore funerario comporta corridoi entro il massiccio della piramide, camere e passaggi vari, ma niente che possa essere paragonato al labirintico ramificarsi di corridoi di Gioser; e invece si raffina la tecnica della copertura dello spazio con volte ad aggetto, che propongono ora una tecnica di impiego della pietra di sapienza e intenti architettonici, assai lontana da quella abilità da tagliapietre di origine artigiana che era tipica della piramide a gradoni.

Diverso è, anche, lo spirito delle costruzioni che sono connesse con le piramidi posteriori a quella di Saqqara. Mentre in quella il vasto sistema di edifici rappresentava modelli imperituri di costruzioni con specifiche funzionalità regali immaginate come ripetibili nell'infinito del tempo, ora si va precisando un sistema di «servizi» della piramide in quanto specificamente e funzionalmente sepolcro. Un tempio a valle appare già nella piramide irregolare di Dahshur: assai semplice struttura che comporta una serie di nicchie fornite di tavole d'offerta in una corte provvista di magazzini. Tali «templi» (il nome è improprio) servono durante le cerimonie del seppellimento, e una volta tanto. Ma sono connessi per mezzo di un passaggio murato (lungo talvolta varie centinaia di metri) con la piramide e il «tempio» che, dopo alcune eccezioni iniziali, viene collocato sul lato est e che è propriamente il luogo delle offerte e dei riti che con quelle sono collegati. Tali templi han forme e soluzioni diverse: dalla cappella staccata preceduta da due gigantesche stele a Meidum si giunge a grossi nuclei compatti appoggiati alla piramide. Ma in ogni caso si tratta ormai di un nesso analogo a quello delle tombe private, che sommano e dissimilano due (o tre) elementi strutturali organicamente connessi: il luogo dove risiede il corpo; il luogo di contatto con i viventi che han rapporto con il defunto (ed eventualmente, nel tempio a valle, una sorta di anticamera generica). La realtà cui si allude è, evidentemente, altra da



quella mondana: ma essa è puntualmente soddisfatta come si soddisfa la realtà umana in edifici per la vita, che rispecchiano la razionalità di una analisi dei bisogni e dei modi del loro soddisfacimento. Il salto di qualità che si era notato quando la piramide a gradoni era divenuta la piramide *tout court*, e cioè il passaggio da un tipo immaginoso ed allusivo di architettura a uno formale e razionale, ricompare se si considerano le dipendenze relative ai due tipi: al modello magico (se si può usare questa parola) di attrezzature per cerimonie irreali (i giubilei del defunto) si sostituiscono le concrete e razionali strutture necessarie a far funzionare il monumento a ciò per cui esso è stato concepito, la funzione tombale.

2

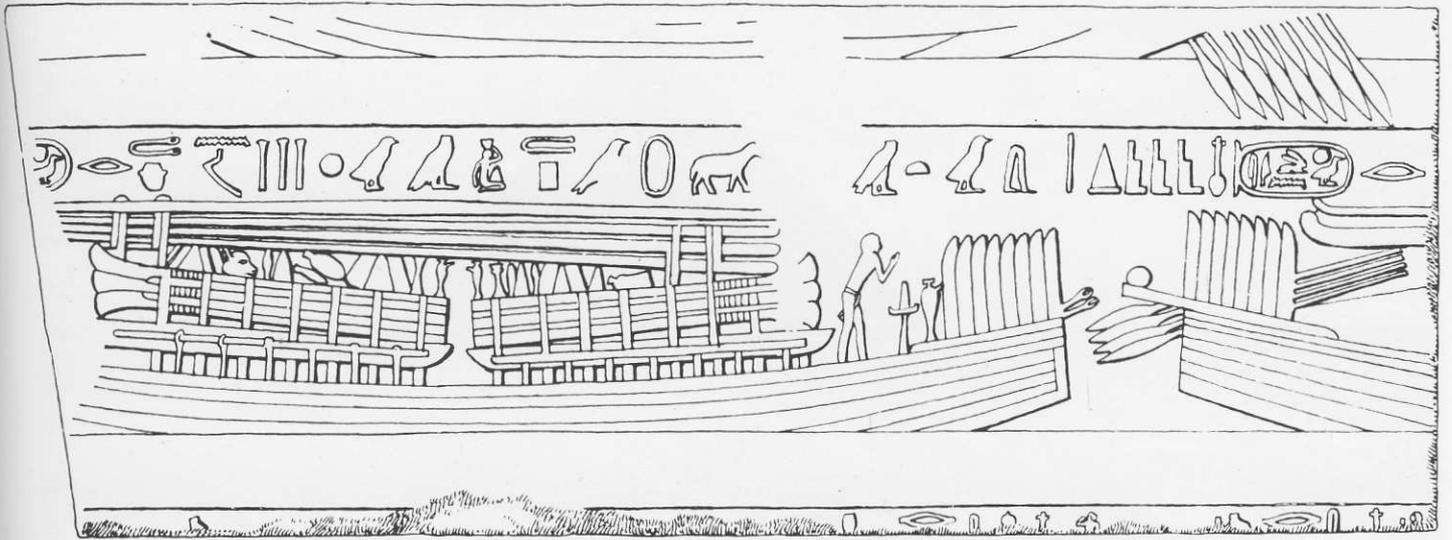
GIZA

La maturazione completa di queste impostazioni giunge nelle generazioni immediatamente seguenti a quella di Snofru nel complesso di piramidi di Giza, elevato da Cheope, da Chefrene, e da Micerino. Tre monumenti dissimili per molti particolari e per la mole, ma in ultima analisi fondamentalmente analoghi.

La prima cosa che va considerata è la precisione della progettazione che si contrappone alle varianti in corso di opera a Saqqara, a Meidum, a Dahshur. Chi ha progettato i monumenti aveva ormai dietro di sé una esperienza pratica assai ricca; ma aveva anche un atteggiamento intellettuale diverso, che comportava un gusto per l'esattezza intrinseca, tale che gli errori di misura o di livellamento della base sono praticamente minori di quelli che si



La galleria della piramide di Cheope a Giza.



potrebbero attribuire ad origine strumentale, che le connesure fra i blocchi di granito dell'interno sian così perfette che non c'è la possibilità di penetrarvi con una lama, che carichi e scarichi sian valutati in camere di alleggerimento e in opportuni impieghi di materiale. Possiamo serenamente confessare che non sappiamo nulla circa la tecnica della costruzione, sia per quanto riguarda il problema del trasporto, del sollevamento, della messa in opera dei blocchi (che ora si trova più pratico impiegare di mole immensa, spesso di un peso superiore alle 5 tonnellate) sia per quanto riguarda il problema della organizzazione del cantiere (anche se tracce degli acquartieramenti si sono trovate) e di ciò che gli è alle spalle come organizzazione della mano d'opera. Non che l'uno e l'altro tema non abbia sollecitato la fantasia di numerosi ricercatori, ma senza che per verità le ipotesi approdino a ragionevoli certezze. Che piani inclinati sian stati impiegati per il sollevamento dei massi alla loro sede, che il periodo della inondazione sia stato sfruttato per un più facile spostamento del materiale dalle cave per via acqua e per un impiego di mano d'opera agricola disoccupata son cose ragionevoli e verosimili. Dire di più penso che non si debba.

Se noi non sappiamo in concreto quali soluzioni siano state adottate, ciò non significa che esse non debbano esser considerate come elementi di quella oculata pianificazione di cui dicevamo, che coincide con la qualità della civiltà egiziana di questo tempo come civiltà razionale, fondata (si potrebbe dire) sul numero.

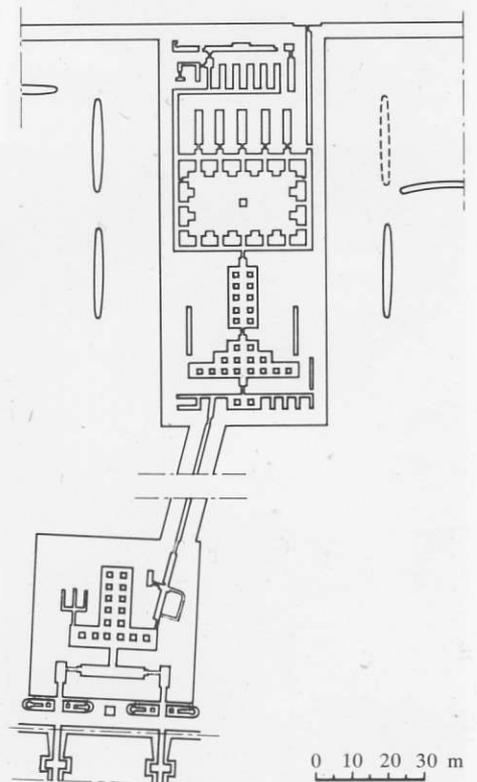
Di questa architettura la caratteristica più evidente è il porsi come qualcosa da contemplarsi, da comprendersi, da valutarsi nelle sue misure, dal di fuori. Se le piramidi hanno corridoi, camere, si tratta di esilissimi pertugi nella massa; e così i «templi» son blocchi di muratura mirabili per qualità e materiali, entro cui sono allogati vani senza rapporto né di dimensione né di struttura con loro; e così le mastabe continuano ad essere basse piramidi tronche a base rettangolare, in cui si nascondono poche e sparse camere.

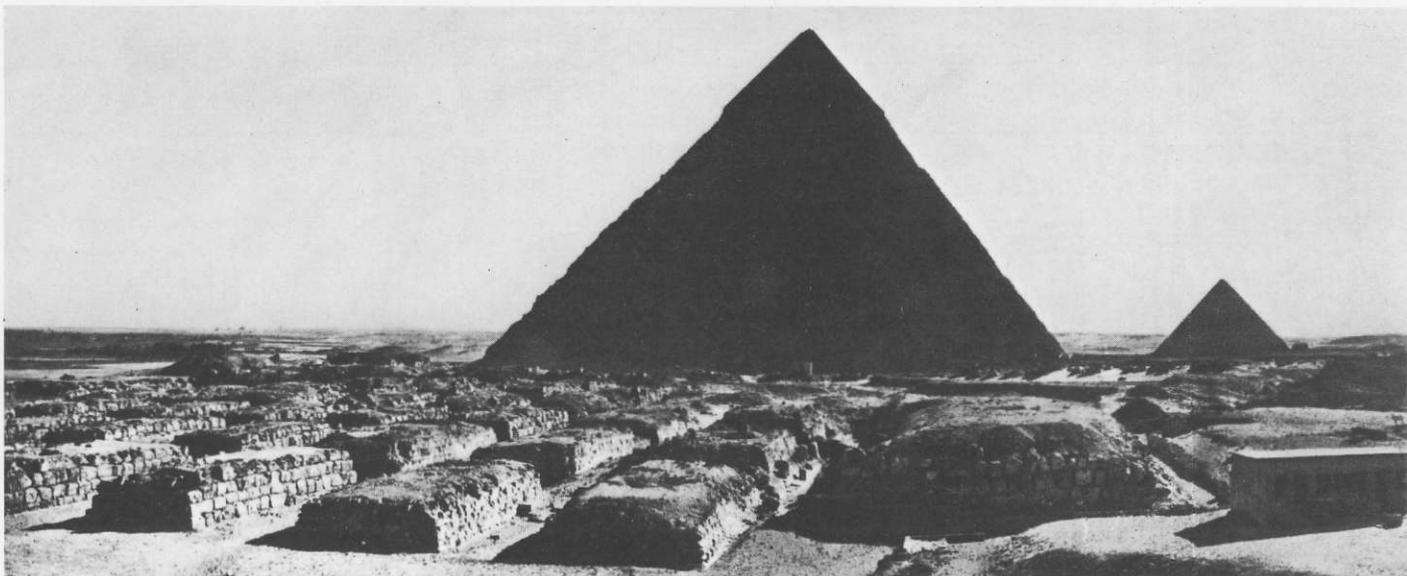
L'oggettività esterna, l'aspirazione alla sola comprensibilità intellettuale proprie di questo modo di costruire son certo lontane da quel che noi usiamo definire architettura; ma è ovvio che non è lecito a noi di far cadere entro i nostri schemi le testimonianze di cui disponiamo, ma piuttosto valutare quali altre funzioni esse possano avere per giustificare il fatto (e, quello, non discutibile) della loro presenza stessa.

La situazione delle piramidi e delle loro strutture sussidiarie, e in parte delle mastabe presso di loro, ai margini del deserto è certo il risultato della vecchia pratica di collocare fuori della terra coltivata (la terra dei vivi) le necropoli e le tombe. Ma proprio il collocarsi nella terra non riscattata alla civiltà dà il loro significato a questi monumenti dell'ordine, della ragione. Le

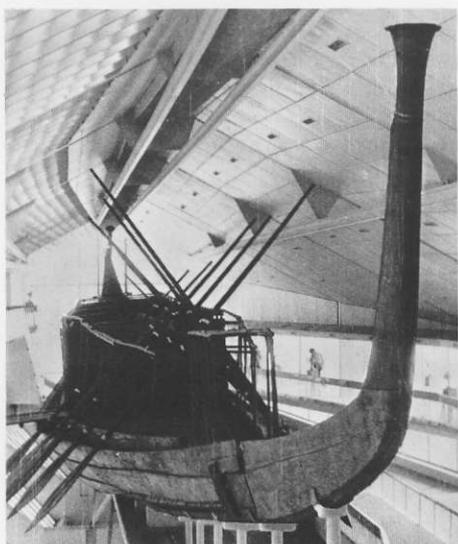
Rilievo del complesso funerario di Unas a Saqqara, che mostra il trasporto per acqua di colonne da Elefantina; calcare, alt. cm 50 circa.

Pianta del complesso sussidiario della piramide di Chefn a Giza (da Hölscher).





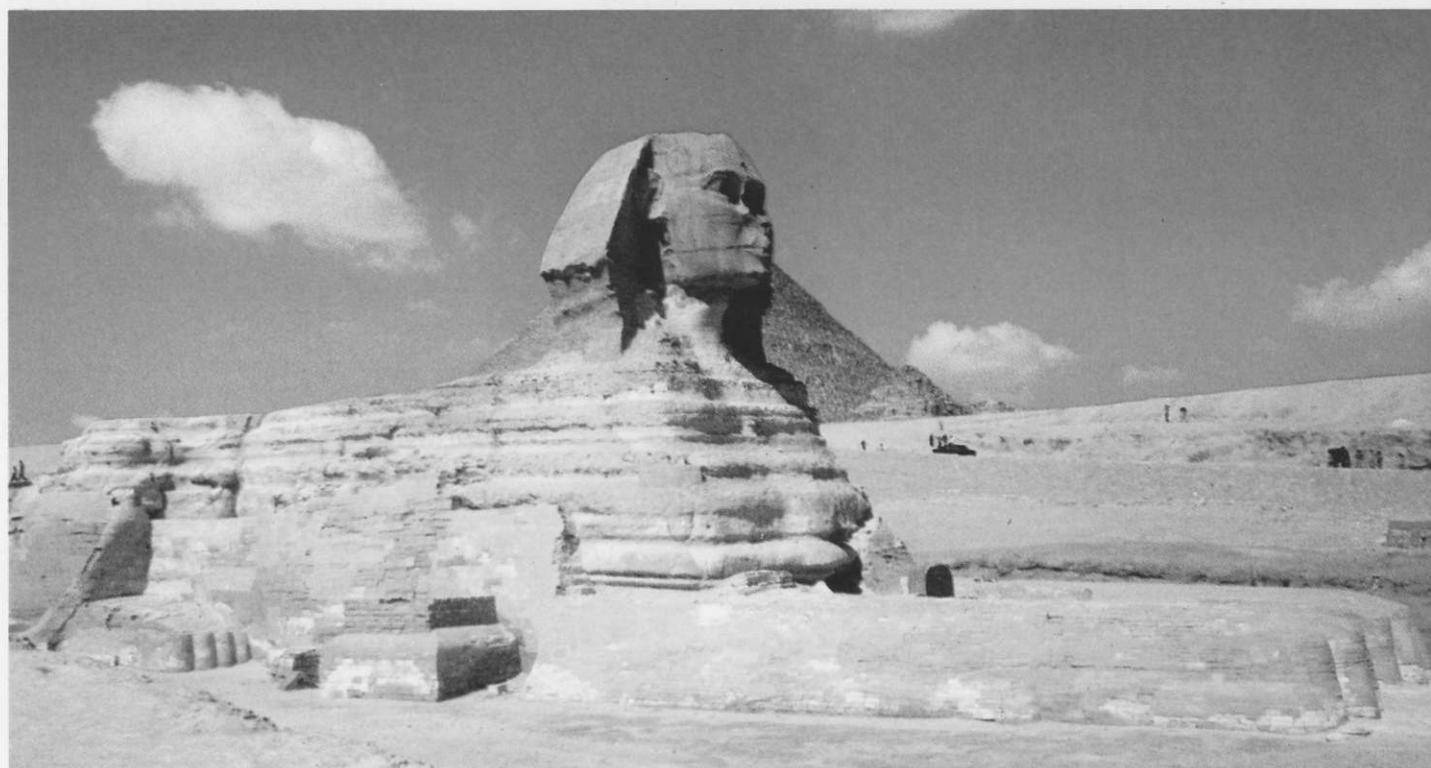
1



2

dimensioni stesse delle piramidi hanno questo valore: senza la grandiosità della loro mole non saprebbero imporsi al paesaggio, all'orizzonte desertico. E l'ordine con cui si allineano e si affiancano le mastabe dei cortigiani accanto alla tomba del loro re è anch'essa manifestazione della stessa volontà di opporre il cosmo della cultura al caos della natura selvatica.

Come sempre deve accadere nelle manifestazioni di una complessa civiltà artistica, un messaggio non può essere così univoco da lasciarsi racchiudere in una formula. La semplificazione razionalistica all'essenziale, la riduzione della realtà della massa a numero e a rapporto non possono escludere un più vitale e caldo approccio. Ed è a questa felice, e vitale, imperfezione che si deve la presenza di altro, in questo sistema. Presso i corridoi che raccordano il tempio a valle e quello della piramide, a fianco delle piramidi stesse, sorgono simulacri di barche. In due cavità appositamente scavate nella roccia presso Cheope erano stivate, smontate nei loro pezzi, due navi, una delle quali è stata recuperata e restaurata per intero. È un mirabile esempio di carpenteria navale, goduto nella sua semplice linea e nella sua capacità di galleggiare



alta sull'acqua: ma, qui, è un elemento di nascosta vita del monumento, un parallelo segreto ai modelli in vista. E, di questo gusto di arricchire di risonanze mitiche e di richiami vitalistici i severi raziocinii dei monumenti architettonici, testimone di assoluta autorità è un monumento che si leva presso l'austero tempio a valle di Chefrene, sorvegliandolo dall'alto, e grandioso guardiano di tutta la regione: la Sfinge.

Si tratta di una figura carica di simbolismi. Il re, che già nelle tavolozze protodinastiche era raffigurato come un leone che infuria fra i nemici, è qui nuovamente rappresentato come tale, sulla soglia del suo perpetuo dominio ultraterreno. E per mostrare che questo leone è, in realtà, solo un traslato che intende raffigurare il re, la belva è fornita della testa umana di colui che a un leone è assimilato per una metafora che non è tanto figura retorica quanto personificazione. Ma questo arcaico mescolarsi e identificarsi dei due termini del paragone aveva un ovvio significato nelle antiche rappresentazioni di carneficina e di strage: ora questo leone umanizzato è uscito dalla rappresentazione naturalistica nella sua innaturale maestà, nella sua mole impensabile. La lunghezza del colosso è di 57 m, la sua altezza di 20 m: è una montagna intera che è stata ridotta a statua. Anche qui non c'era posto per la improvvisazione, ché bisogna aver calcolato almeno i complicati effetti prospettici di una così eccezionale figurazione. E anche qui si riscontra quel gusto di portare ordine umano (l'opera dello scultore) nella natura greggia, quale sarebbe stata la roccia presso il tempio. Ma questa volta queste esigenze non maturate non sulla purezza di una geometria ma nella pienezza di simbolo e nella figuratività di questa statua: così si arricchisce di un più mosso motivo il significato fondamentale del complesso.

Statua, abbiamo detto poche linee più su. Si può essere incerti se tale parola sia adatta a definire quella che è piuttosto, per così dire, una architettura animata: elemento perfettamente pari grado dei templi (e perfino delle piramidi) entro un complesso che per il resto è tutto costruito.

Ma con l'architettura in verità la statuaria egiziana va sempre immaginata in simbiosi: l'immagine sostituisce la persona raffigurata, collocandola in perpetuo entro un tempio come partecipa a un culto, o entro una tomba come oggetto di un altro culto. Può essere più o meno in vista ma è sempre connessa con una struttura muraria. Cioè, essa è di suo collocata in uno spazio predeterminato e non meno artificiale di quanto non sia la statua stessa. Questo porta non solo a una funzionalità reciproca, ma alla necessità di sottolineare un certo punto di osservazione, che sarà quello utile all'inserimento. E dimensioni, o talvolta materiali, saranno anch'essi determinati dal programma di utilizzazione architettonica della statua.

Questo è chiaramente il caso per una splendida testa regale in granito rosso a Brooklyn, alta più di 50 cm, che deve derivare da una statua colossale connessa con un monumento di un sovrano ignoto, probabilmente dell'inizio della IV dinastia. La grandiosità e la semplicità del volto tondo sono solo parte di una più vasta unità composita, che comprende anche la tiara; il linguaggio di questa opera è paradigmatico per la capacità di identificare alcuni pochi elementi, e collocarli in un fermo rapporto entro una geometria solida. Quanto non è essenziale è eliminato, ma quanto resta è descritto con accurata e sicura semplicità.

Lo stesso atteggiamento è forse ancor più evidente in due teste di calcare da Giza, ora a Boston, trovate nella stessa tomba e che raffigurano due coniugi, apparentemente e verosimilmente della stessa mano. Anche qui un gruppo di elementi fisiognomici viene identificato con sicurezza: il volto largo, il naso un po' camuso, le labbra tumide prominenti, gli occhi tondi

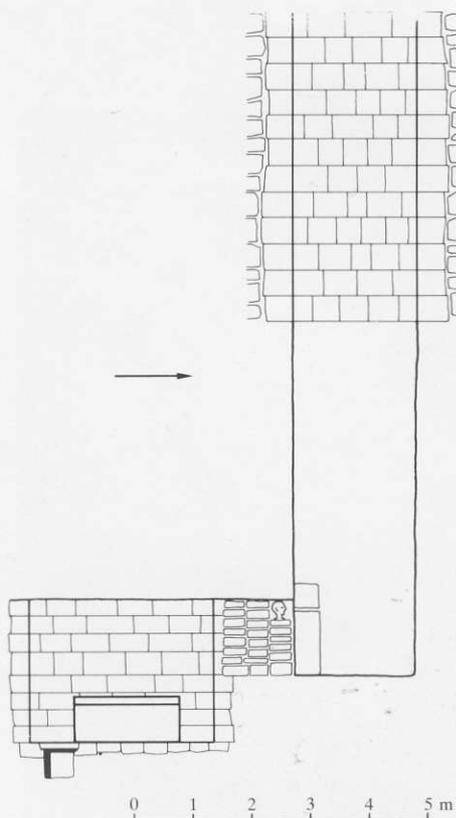
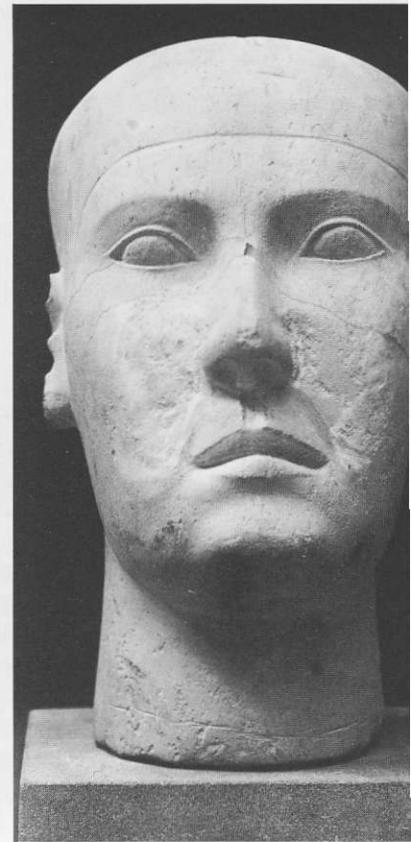
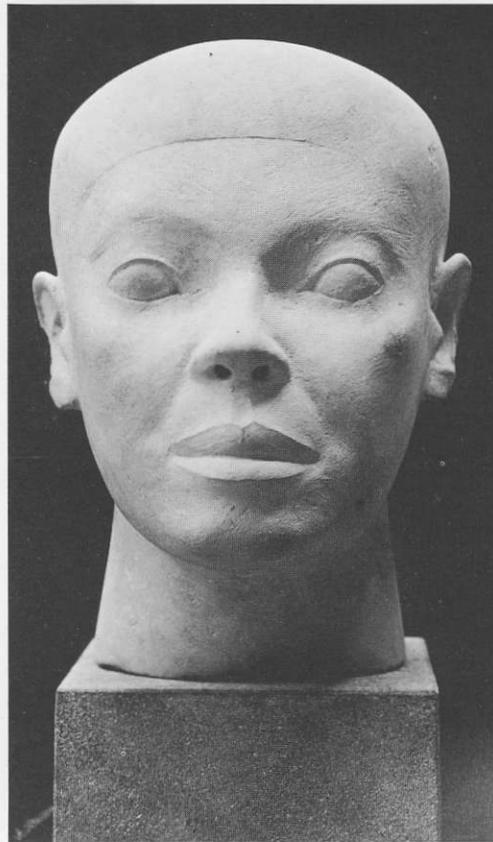
Testa di sovrano, provenienza sconosciuta; granito rosso, alt. cm 54,3 (Brooklyn Museum, n. 46.167). Nella pagina precedente: 1, La necropoli di Giza. 2, La barca di Cheope (Giza, Museo delle barche). 3, La sfinge di Giza; calcare *in situ*, alt. m 20 (la faccia m 5), lung. m 57.

3

LA STATUARIA



«Teste di riserva», da Giza; calcare, alt. cm 30 e cm 30,5 (Boston, Museum of Fine Arts, nn 14.719 e 14.718). *In basso*: La collocazione delle «teste di riserva» (da Junker).



della donna (ed è stata presa spesso come ritratto di negro) — il volto slungato, le sopracciglia alte, il naso affilato, la bocca e il mento asimmetrici dell'uomo. Ma queste identificazioni vengono enunciate con una costante attenzione a non rompere la chiarezza di formulazione dell'intero, la sua geometria solida. I particolari son trasferiti in un quadro di più ampio significato: rendono individuale e viva una «idea» che aspetta proprio questi dati dell'esperienza per poter essere espressa.

La tensione fra questo elemento formale e la realtà intrinseca della rappresentazione si coglie ancor più quando si valutino queste teste nel loro pieno significato. Esse fanno parte di una serie non molto ampia (una trentina all'incirca), praticamente tutta da Giza, praticamente tutta dalla prima parte della IV dinastia. Nelle tombe da cui esse provengono non c'è il *serdab* e non c'è perciò la statua funeraria che funga da appoggio all'«anima» del defunto. La posizione originale di queste teste sembra che sia in un recesso nel passaggio fra il pozzo che porta alla camera funeraria e la camera stessa, completamente al di fuori non solo di ogni possibilità di esser viste, ma anche di ogni possibilità di vedere — quella che è lasciata attraverso la fessura nel muro alle statue nel *serdab*.

Queste teste hanno alcune precise caratteristiche: non sono dipinte, come lo è di regola la scultura egiziana; son tagliate piatto sotto il collo, per essere appoggiate direttamente al suolo; portano di regola un profondo graffio sul cranio e hanno le orecchie volutamente spezzate. A quali principii obbediscano, o quali scopi esse abbiano non è né sicuro né facile da dire: sostituzione del morto (e da ciò il nome di «teste di riserva»), rappresentazione del morto che si alza da sotterra o altro. Ma quel che è certo è che un nodo di significati religiosi e di fatti rituali van tenuti ben presenti per capire come astrazione formale, attenzione realistica, capacità di sceverare e rendere, pie-

rezza di tecnica non esauriscano il senso ultimo di questa scultura, tesa, per i suoi autori, a ben altri impegni.

Di questo modo di operare la testimonianza più eccelsa è una immagine assai singolare di un genero di Cheope, la cui tomba risale ai primi anni del regno di Chefrene, il principe Ankh-haf. Come «soprastante a tutti i lavori del re» può essere stato in connessione con la costruzione delle piramidi; certo ha avuto modo di avere a disposizione artisti di particolare qualità.

L'immagine del principe ci si presenta come un vero e proprio busto, tagliato subito sotto i pettorali, e senza braccia. Che non si tratti di fratture casuali è provato dal fatto che il colore passa sotto il taglio.

La statua è stata trovata in una cappella in mattoni crudi davanti alla mastaba, e sembra che originariamente fosse collocata su un basso piedistallo degli stessi mattoni. Davanti erano abbondanti resti di simboliche offerte. Anche se non siamo sicuri che questa sia la posizione originaria, è pensabile — in analogia a quanto appare in più tardi esempi (VI dinastia) in cui il morto appare come un busto sopra la falsa porta o come uscisse dal suolo — che anche qui Ankh-haf sorga a ricevere le offerte. La qualità rituale del monumento non può comunque essere messa in dubbio, anche se lo si voglia immaginare con funzione analoga a quella, ignota, delle «teste di riserva». Ma su questa qualità vitale di funzione si innesta in modo assai più spinto che negli esempi visti fin qui la capacità di cogliere l'essenzialità di una espressione, di seguirla nel plasmarsi di tratti, di palpitare di superfici, e insieme di fermarla entro la pulizia di una visione di chiari volumi.



Busto di Ankh-haf, da Giza; calcare e stucco dipinto, alt. cm 58 (Boston, Museum of Fine Arts, n 27.442).



Il peso e le origini culturali dei pezzi fin qui considerati sono evidenti nel loro avere astratto dalla totalità della figura in pro' della sola testa. Ma l'età delle piramidi ha anche un ampio numero di statue vere e proprie, nelle quali la novità di impostazione rispetto alle più antiche non è meno evidente. Può darsi che l'origine dell'uso di porre statue nelle tombe abbia una specifica origine in un certo ambito di cultura, il Basso Egitto, e sia connesso con un particolare valore dato a quella.

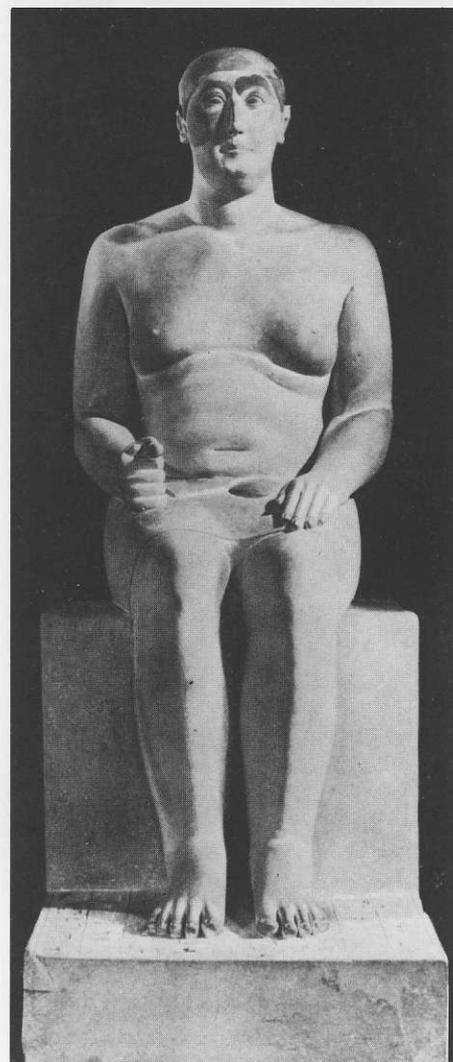
Da Meidum, dall'ambiente dell'inizio della dinastia, provengono due opere insigni: le celebri statue del generale Rahotep, figlio del re, e della moglie Nofret. Quella coppia mostra, legato a elementi tipologici di costume, il vecchio modo di rappresentare come unità indifferenziata il corpo umano e su quello la testa (così era avvenuto nel Gioser, così — sia pure con ben altra capacità di allusione e ben altra volontà stilistica — qui avviene nella Nofret) e quello nuovo di analizzarlo, di misurarlo nelle singole parti costruendolo in una armonica somma di membra.

Alla generazione successiva appartiene la statua da Giza del figlio di uno dei grandi di Snofru, membro della famiglia regale, carico di titoli e di onori, anch'egli uno di quei «soprastanti ai lavori» che debbono aver costruito le piramidi (e, in questo caso, quella di Cheope): il principe Hemiunu. L'immagine di questo personaggio è un incredibile punto comune di arrivo di una capacità di osservazione puntuale e personale e di una capacità di astrazione formale — ambedue, nella loro teoricamente reciproca esclusione, perfette. Come eccezionalmente in Egitto, anche il corpo è stato visto nelle sue individuali qualità, ed esse sono adoperate per raggiungere una composizione di masse calma e sicura, che brucia il naturalismo dei singoli elementi (la sicura eloquenza dei pettorali flaccidi, dell'ombelico grasso e stirato). Quel che nelle «teste di riserva» avevamo notato come un accorto tentativo di legare una forma pura ad alcuni specifici tratti fisiognomici, diviene qui di così complessa attuazione in ogni singolo momento che ci troviamo davanti a (diciamo pure una così rischiosa parola) un ritratto.

Ci capiterà di riprendere questo discorso e questa impostazione. Ma ora ci conviene di insistere su un altro punto, di più largo interesse.

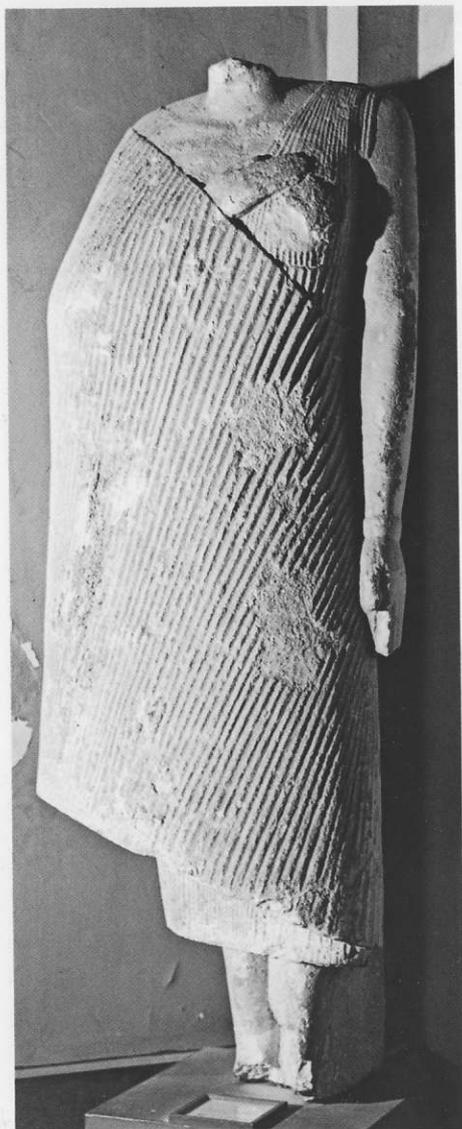
L'articolazione della figura ha come primo risultato quasi un livellamento di importanza delle sue varie parti: la testa, che nella statuaria arcaica era quella più importante e che era per questo più grossa, e unica veramente curata, diviene elemento di una più equanime struttura, è bilanciata dal resto della rappresentazione, che si fa analitica, deve identificare muscoli, giunture e sistemare le osservazioni in una sintassi che sceveri le componenti di un insieme. Che questo amore per la ricognizione puntuale non divenga pigra empiria è però garantito da un elemento di raccordo di valore intellettualistico, il quale riunisce tutto in unità tanto più stretta quanto più accurata è l'identificazione dei particolari: il canone, e cioè quel sistema di interpretazione della figura umana a partire dalla figura umana stessa, che la suddivide in tanti sottomultipli secondo una misura interna al sistema. Proprio il far valere questa più profonda unità comporta una minuziosa identificazione delle sue funzioni; e arriviamo così a un altro aspetto di questa cultura figurativa, che media tendenze opposte (volontà di rappresentazione specifica e universalità formale — analisi dei particolari e interesse alla totalità) con una sicurezza nella quale è il segreto della sua futura capacità di organico sviluppo.

A confronto con queste raffinatezze, esistono opere meno assolute: così, ad esempio, una figura femminile ammantata, che proviene anch'essa da Giza, e che rappresenta probabilmente una moglie di Chefrene. Le molte menomazioni ne impediscono probabilmente una piena valutazione: ma resta significativa la capacità di esprimere in tipologie differenziate modi di visione affini, che non si irrighiscono in soluzioni di comodo.



Statua di Hemiunu, da Giza; calcare, alt. m 1,56 (Hildesheim, Pelizaeus Museum, n 1962).

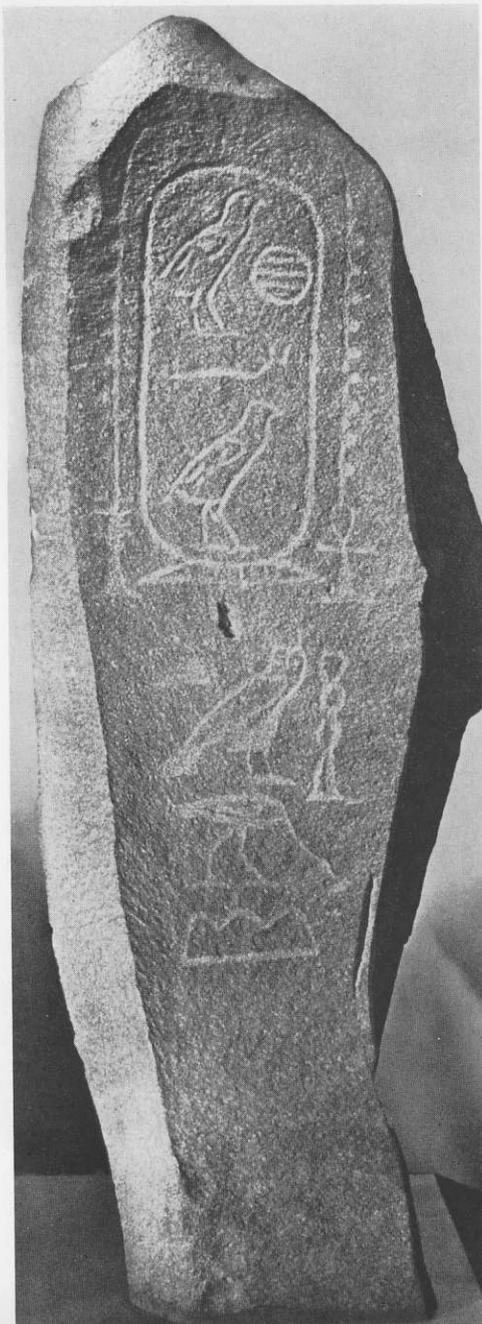
Nella pagina precedente: Coppia di Rahotep e Nofret, da Meidum; calcare dipinto, alt. m 1,20 (Il Cairo, Museo Egizio, nn 3 e 4).



Statua di una sposa di Chefrene (?), da Giza; calcare, alt. m 1,34 (Il Cairo, Museo Egizio, n 48828).

Abbiamo lasciato da parte, in questo tentativo di identificazione, un gruppo famoso di statue regali, alcune di Chefrene, molte di Micerino, che derivano dai loro monumenti funerari (mancano stranamente quelle di Cheope). Quelle di Chefrene fan spesso uso di un materiale assai carico di significato: la diorite, che proviene da una cava a oltre trecento chilometri dopo la cateratta di Aswân, da Toshka in pieno territorio nubiano, e non sul Nilo, ma a una trentina di chilometri nel deserto. Là è stato trovato il nome del re Cheope su un masso levato, e uno scalpello in rame anch'esso iscritto. Il solo impiego di una così esotica materia (a non dire delle difficoltà di lavorazione) è già una dichiarazione di distacco dal resto dell'umanità, le cui statue sono del calcare della cava presso Menfi, o al massimo del granito di Aswân. Così è dell'impiego dell'alabastro, che va cercato con spedizioni nel deserto, così dello schisto verde, la preziosa pietra *bekhen*. Sono statue che non son coperte dal consueto strato di stucco e dal colore, e che nella loro preziosità intrinseca arricchiscono architetture di granito e di alabastro. Sono statue che alla loro qualità di scultura aggiungono un valore di ostentazione della peculiarità del rappresentato, simile a quella che nella tarda età classica hanno le statue imperiali in porfido: la materia è non solo lo strumento di

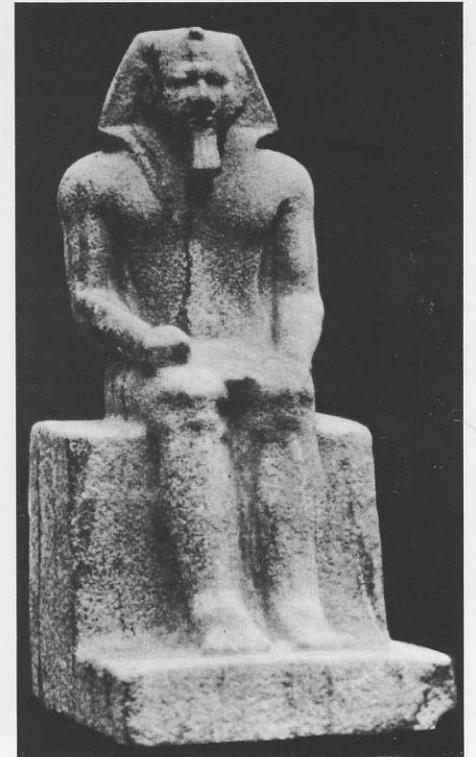
1



1, Stele di Cheope, dalle cave di diorite del deserto di Toshka (Nubia); alt. m 1,10 (Il Cairo, Museo Egizio, n 6270). 2, Scalpello di bronzo, dalle cave del deserto di Toshka; alt. cm 26 (Ivi).

2

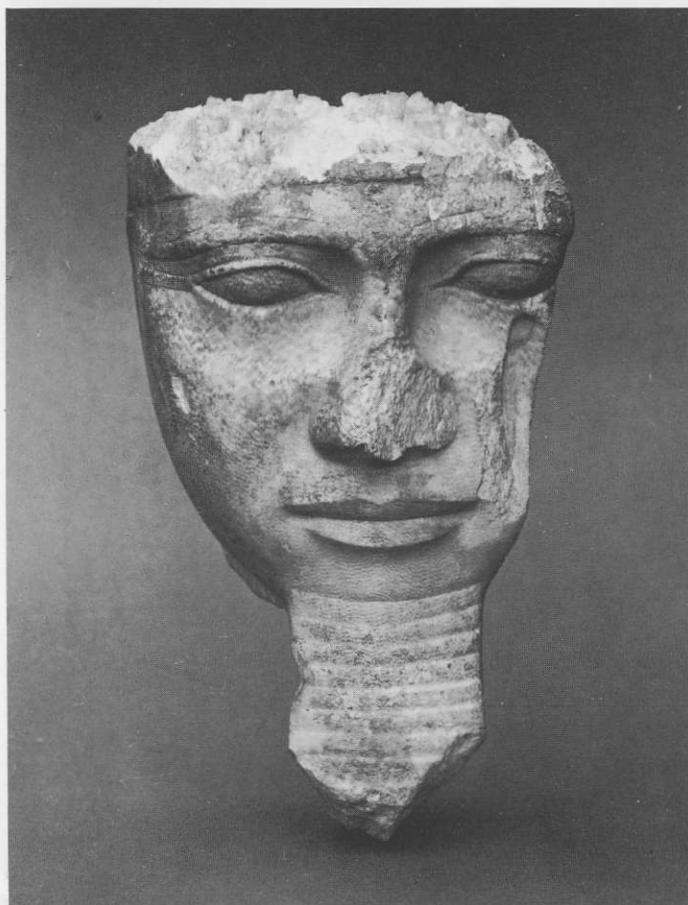




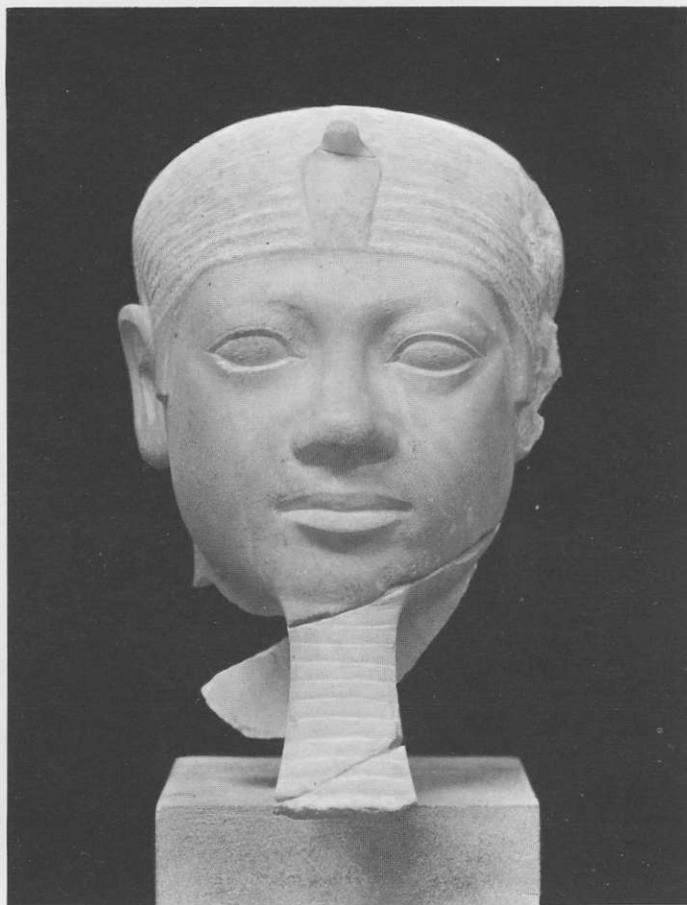
una raffigurazione, ma già di per sé di una apoteosi.

Lo scavo di Reisner delle strutture connesse con la piramide di Micerino è certo quello che ha dato più di materiale regale per quest'epoca: ma in aggiunta ha offerto la possibilità di uno studio su vari particolari tecnici, fra i quali è di generale importanza quello relativo al modo con cui in concreto si modellavano le statue. Un successivo sbizzolire dalla pietra l'opera intravisti all'inizio, e che vi era stata tracciata sopra in profilo con l'inchiostro. È

Sbozzi di statue di Micerino (riordino di Reisner).



Testa di una statua di Chefrene, provenienza sconosciuta; alabastro, alt. cm 13 (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, AEIN n 1082). A destra: Testa di Shepseskaf (?), da Giza; alabastro, alt. cm 28,5 (Boston, Museum of Fine Arts, n 09.203).



al Reisner che si deve la messa in fila di una serie di successivi sbocchi che mostrano come l'opera progredisse, al di fuori di ogni modello o di ogni trasposizione meccanica, in un colloquio con la scultura che permetteva allo scultore di sentire in ogni momento il suggerimento della pietra.

Di queste statue regali citeremo due esempi: una è ridotta alla sola faccia, ed anch'essa frammentaria. È una immagine di Chefrene a Copenaghen, in alabastro, grande presso a poco la metà del vero o un poco meno (13 cm). Le mutilazioni non menomano la serenamente distaccata espressione che di questo sovrano conosciamo da altre statue, tipiche figurazioni idealizzate.

Meno impegnata in questa ricerca di *ethos* ma più calda e varia nella sua descrizione di un certo tipo fisico, nel gioco delle opposizioni fra la striatura dell'acconciatura a calotta e la rotondità glabra del volto una testa che, più che a Micerino dalla cui piramide pure proviene, si suole attribuire al suo successore Shepseskaf.

4

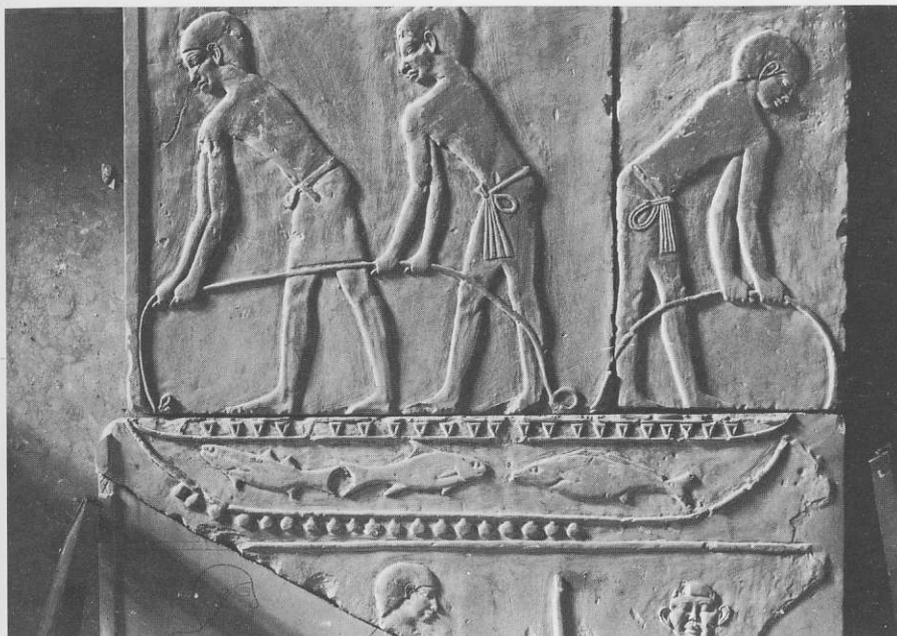
IL RILIEVO

Se le statue sono connesse con l'architettura, a più forte ragione lo è la decorazione delle parti attraverso il rilievo e la pittura. Due esperienze che sono molto strettamente connesse nell'Egitto antico, in quanto il rilievo è solo un supporto di garanzia a una pittura che a sua volta a quel supporto dà il suo pieno senso. Ci sono naturalmente eccezioni, rilievi senza colore, pitture senza sottostante rilievo; ma non han carattere tipico e non toccano così alcuni fatti connessi con la natura complessa di questo «genere». Il processo di approntamento di un rilievo è abbastanza ben ricostruibile da varii esempi

di lavoro interrotto: prima di tutto si ha una identificazione di alcuni punti della parete da decorare come punti di appoggio per un trasferimento su reticolo da un modello, o, in altri casi, come punti di appoggio per una applicazione del canone delle proporzioni. Si ha poi un disegno generale, al quale vengono apportate (da altra mano, probabilmente) correzioni. Il profilo vien quindi passato al bulino, e quindi il fondo neutro viene abbassato. Si ha poi una copertura con un leggero stucco, la identificazione di leggere modulazioni delle superfici, la coloritura.

Una tal serie di operazioni che comportano l'intervento di varie persone con varie responsabilità (di una bottega, insomma) elimina drasticamente la possibilità di una improvvisazione individuale, comporta l'abitudine alla collaborazione attiva, la fiducia in una oggettività del lavoro. E l'aver impiantato un meccanismo di produzione così complesso, quasi una remora alla libertà espressiva, è un parallelo al fatto che così poco si sia adoperata la docile argilla nella statuaria preferendole, appena non si trattasse di piccole immagini prive di importanza, la pietra — e spesso difficile — o il metallo. Il tema principe di questo rilievo antico è la figura umana: il defunto è rappresentato stante o seduto, ad accogliere il tributo dei suoi poderi, personificati anch'essi in figure femminili, o seduto davanti a una tavola secondo uno schema che è il più tipico della rappresentazione funeraria e che appare in lastre scolpite già dall'età tinita (a Helwân dove sembra che tali tabelle fossero poste in modo da fronteggiare il morto, volte verso l'interno della tomba) e che passano poi nella parte superiore della falsa porta, come esempio di prolessi che colloca in alto quel che va immaginato dietro la porta appunto.

Questo tema appare, ad esempio, in un pannello che fa parte di tutta una serie di rappresentazioni dello stesso personaggio che proviene da una assai singolare tomba che egli ha avuto a Saqqara. Questa è una mastaba di un tipo abnorme, che sul lato orientale aveva undici nicchie, protette da un corridoio, sul fondo di ognuna delle quali era un pannello ligneo che portava una figurazione del defunto. Alcuni di questi rilievi son perfettamente conservati, altri han sofferto, ma tutti ci fan vedere il titolare, Hesyra, un alto funzionario, scriba e connesso con gli opifici regali. Scrittura e figurazione riempiono equanimente lo spazio nitidamente identificato; i segni geroglifici sono immagini attente che si distribuiscono senza la necessità di una esplicita sistemazione in colonna o in riga; in basso il personaggio oppone al corpo tutto ammantato e scevro di particolari una chiara definizione degli attributi della carica (il necessario dello scriba e gli scettri) e la severa anatomia scavata del volto. Una certa simiglianza con lo stile spoglio dei rilievi di



Rilievo della tomba di Rahotep a Meidum, da Meidum; calcare dipinto, alt. cm 92 (Berlino Est, Staatliche Museen). *In alto*: Pannello dalla mastaba di Hesyra, da Saqqara; legno, alt. m 1,5 (Il Cairo, Museo Egizio, n 1426).

Pittura della tomba di Nefermaat, da Meidum; calcare dipinto, altezza del registro cm 30 (Il Cairo, Museo Egizio, n 43809).

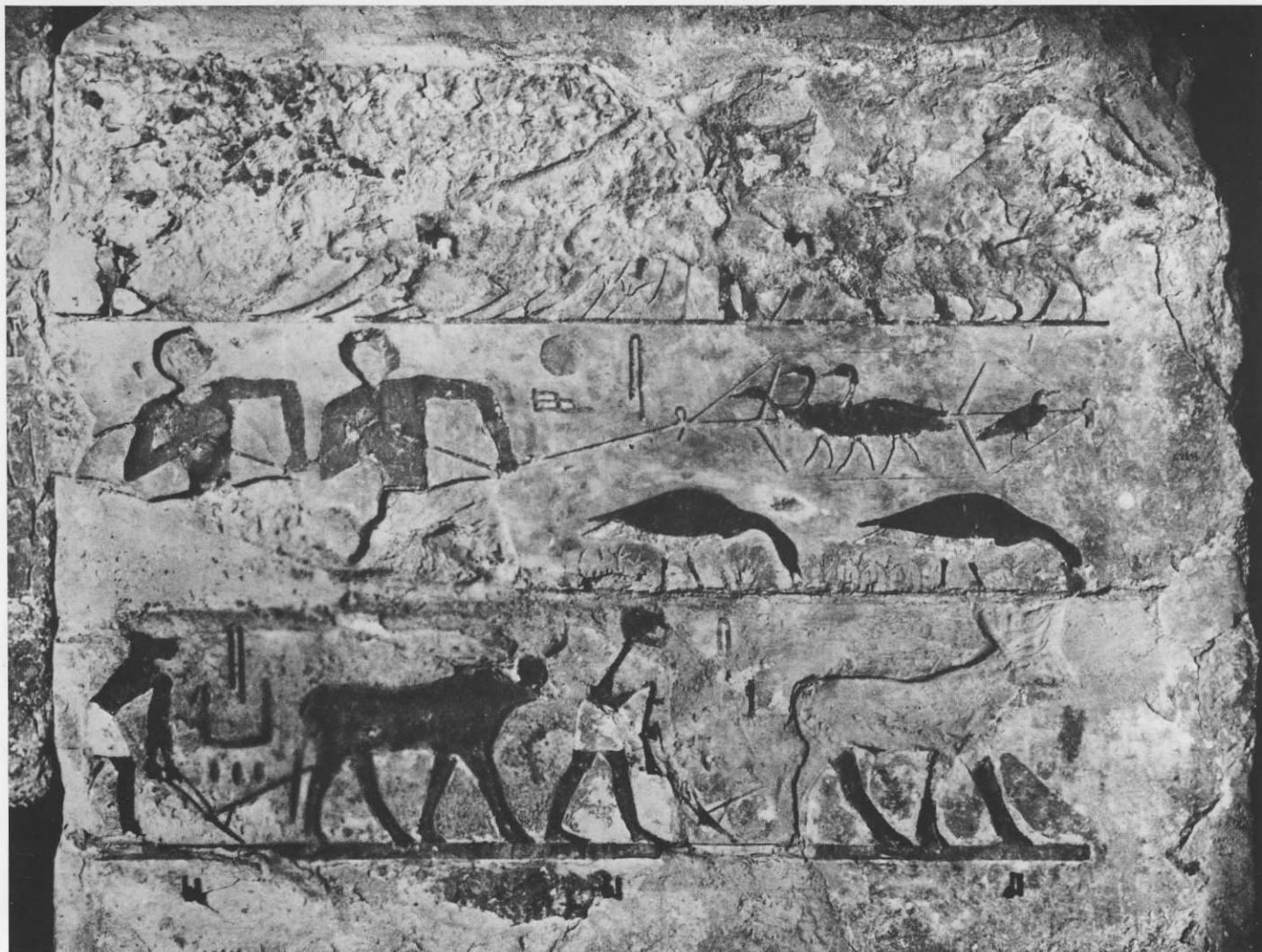
Gioser è evidente, e Hesyrâ deve essergli di poco posteriore.

Questo semplice interesse per la decorazione della nicchia con alcune elementari figurazioni di offerenti e di offerte lo si ritroverà nei più tardi monumenti della IV dinastia attorno alle piramidi di Giza, in accordo con la voluta riduzione di elementi vitalistici a favore di quelli astrattamente geometrici. Ma invece, nell'ambito di una esperienza ancora non così purista, a Meidum, un antico tono narrativo (si ricordino le tavolozze protodinastiche) può essere ripreso.

Dalla tomba di quel Rahotep di cui abbiamo già mostrato le statue viene un gruppo di tali rilievi. Consideriamone come esemplare uno a Berlino che rappresenta una scena di pesca con la rete. Abbiamo da cogliere le due esigenze cui ha obbedito lo «scultore»: elementi narrativi e pratici, elementi figurativi. I *tre* pescatori rappresentano semplicemente un plurale (due più uno) — e infatti figurazioni più tarde di questo tema arrivano a mettere in azione fino a una trentina di persone in queste battute di pesca.

Eguale *tre* sono i pesci nella rete, ma uno diverso dall'altro: anch'essi sono in realtà un collettivo, espresso proprio secondo le regole di dissimilazione che si potrebbero trovare nell'ortografia di un tale plurale.

Quel che nelle rappresentazioni più tarde sarà l'energico trarre a terra il pesante carico fluviale qui è un composto e armonico chinarsi su una rete



rappresentata proprio sotto i piedi dei personaggi, accuratamente munita dei suoi galleggianti e dei suoi pesi, e insieme assolutamente innaturale. I personaggi si dividono in un ritmo compositivo che sarà classico, con due in atteggiamenti paralleli e uno in atteggiamento opposto, in modo da ottenere un sistema chiuso ma non centrico, e perciò dinamico.

I pesci nella rete ripetono lo schema, ma invertendolo: due si seguono, e uno è messo muso a muso con il primo di quelli.

Si è qui, in una parola, raggiunto un perfetto e descrivibile equilibrio compositivo, scandito in elementi che non ne compromettono comunque una fluidità dinamica; e si è così effettuata la presa di possesso della realtà attraverso una sua assimilazione a fatti razionali (la «cadenza», o meglio le cadenze secondo cui son distribuiti i personaggi) e discorsivi (la semplificazione del paesaggio e del complesso ai soli dati che possono essere «letti»: così il *tre* come simbolo di plurale, proprio come nei geroglifici).

Questo resta, d'ora in poi, l'intimo ideale figurativo egiziano: il far coincidere una rappresentazione razionale con un certo ritmo che la condizioni e che permetta di, o aiuti a, capirla.

Simili impostazioni si possono trovare in un complesso di scene (la cattura degli uccelli con la rete, l'aratura) distribuite su due registri che derivano dalla tomba — anch'essa a Meidum — di Nefermaat, il padre dello Hemiunu di cui abbiamo vista la statua, e che fu figlio di Snofru e forse il primo dei «visir», di quei detentori del potere concreto che agiscono come capi dell'esecutivo in quanto delegati dal sovrano. In questo caso la raffigurazione non comporta un rilievo, ma la pittura è ben lontana dal poter per questo fluire da un pennello singolo: la scena è tutta incisa, e nelle cavità così ottenute si inseriscono paste di colore unito, in una specie di tarsia. Anche qui bisogna passare attraverso una certa resistenza del mezzo tecnico (una benefica complicazione catartica, per così dire) per raggiungere risultati che soddisfino autore e committente e che siano nello spirito della cultura del tempo. La coscienza di questa componente tecnica è tanto presente, che una iscrizione della tomba celebra l'invenzione che fa sì che «questi Dei non possano essere cancellati» — e «Dei» saranno geroglifici ed immagini: una parola come questa ci fa toccare quanto, a fianco del gusto del concreto «reale» e del suo trasferimento in universali, ci sia il sentimento del miracolo costituito dal ricostruire su una parete, col segno e col colore, la realtà delle cose.



Capitolo III L'ETÀ MENFITA (V E VI DINASTIA)

Le grandi piramidi rappresentano bene un mondo capace di chiudere in uno stretto cerchio tutta la responsabilità della conduzione del paese. Nel loro aggregarsi in un complesso mostrano la coerenza di un sistema che va perfezionando successivamente le impostazioni e le attuazioni più antiche; nelle distribuzioni pianificate dei sepolcri — infinitamente minori — che le circondano segnano una società ben divisa nelle sue strutture gerarchiche, padrona dei modi necessari ad esprimere una concezione ordinata e razionale del mondo umano.

Esistono, fuori della zona menfita, tombe e necropoli di questo tempo: e hanno caratteri diversi (tombe in caverna, figurazioni meno nitidamente composte) e spesso sfuggono al nostro censimento perché non iscritte né figurate e perciò non datate. È evidente che questo mondo provinciale deve in qualche modo esser preso in considerazione perché non bisogna credere che manchi un connettivo di monumenti più banali a fianco di quelli così ecelsi che abbiamo preso in considerazione. Tuttavia esso è ben lontano dal poter essere assunto come elemento significativo: la Corte resta in quest'epoca il centro cui anche l'amministrazione provinciale fa capo appena assuma un peso di un qualche rilievo.

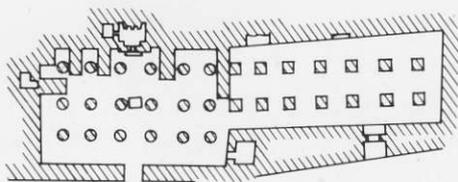
I tempi che succedono all'età delle grandi piramidi, e cioè quelle che si chiamano la V e la VI dinastia, continuano per molte cose la impostazione più antica, ma la stessa vitalità di quella fa sì che molte cose giungano a maturazioni diverse e non a prosezioni automatiche. L'amministrazione continua a gravitare attorno alla corte e direttamente al sovrano, ma si moltiplica e si affina e sviluppa strutture locali — civili e religiose — in provincia. L'aumento numerico dei funzionari fa sì che se ne debbano reclutare al di fuori del vecchio ambito regale, aggregandoglieli magari per via di matrimoni, ma incoraggiando un ricambio che premia i più abili ed efficienti. I culti funerari stessi, con i benefici ereditari che comportano per i sacerdoti annessi, e le largizioni regali di terre e di privilegi ai templi o a certe cariche, movimentano il panorama dell'economia, sottraendo all'accentramento una parte dei beni prodotti e vivificando così una economia provinciale, nella quale il sorgere di nuove «città» (quale che sia davvero il valore di questo termine in questo contesto) porta un lievito di specializzazioni tecniche coordinate fra loro. Il drenaggio delle risorse e delle abilità da parte del centro è, così, automaticamente frenato; e, insieme, il modello aulico è soggetto a interpretazioni, reagisce su tradizioni o gusti diversi, non sa più manifestarsi nella rigida purezza della sua formulazione originaria.

È il lungo processo delle successive integrazioni di una impostazione intellettuale e autocraticamente spoglia di elementi patetici in una società che è disposta ad accoglierla per quel che essa comporta di prestigio a chi ne partecipi e per quel che essa ha di convincente proprio per la sua natura razionalistica, ma che insieme deve farla valere in un contesto socialmente e culturalmente diverso, come è quello della provincia. Il formalismo intellettuale era nato attorno alle piramidi come aspetto figurativo dell'ordine politico incentrato sul sovrano, capo e simbolo di un sistema controllabile di produzione collettiva, e la sua accettazione era divenuta il modo di riconoscersi

Testa del re Userkaf (?), da Abusir; grovacca, alt. cm 37,5 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 90220).

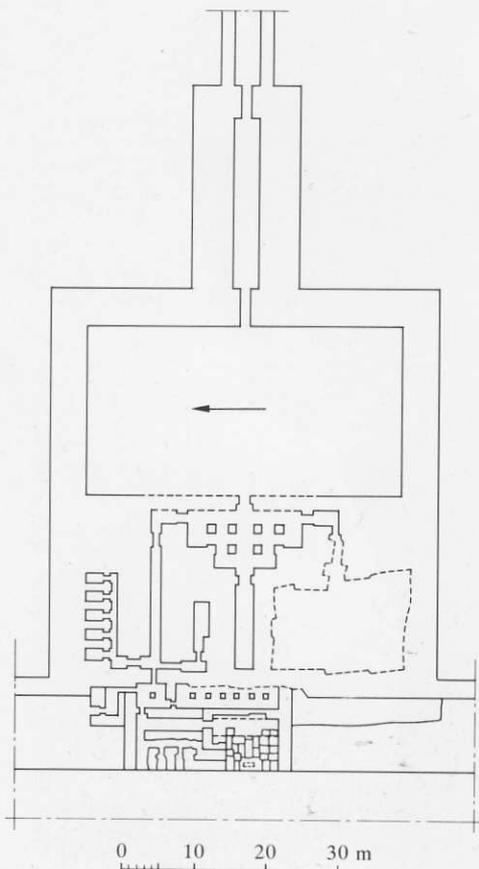
1

L'ARCHITETTURA



Pianta della tomba di Sabni e Mekhu ad Aswân.

Pianta del tempio a monte della piramide di Micerino.



di quella classe cui era demandata la messa in pratica di tale sistema.

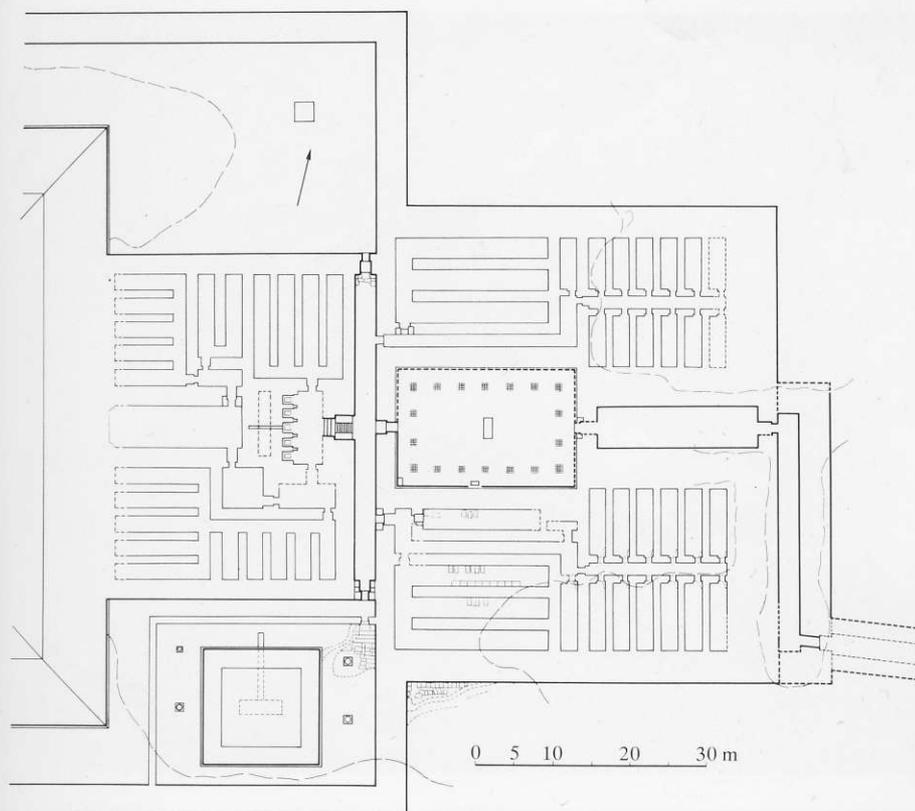
Che esso abbia potuto attuarsi in ambienti diversi da quello in cui era nato non va inteso come un semplice e pacifico allargarsi a macchia di olio di un certo modo di vedere: in realtà l'accettazione ha portato a una serie di aggiustamenti dialettici che han dato e garantito vitalità alle opere singole, in quanto non si è trattato né di accettazioni supine né di commistioni pigre di elementi diversi, ma della capacità di accettare ogni volta la proposta della tradizione come un punto di partenza per una nuova interpretazione sulle basi di altre esperienze di cultura — o altre esigenze di vita.

Ricominciando dall'architettura una rassegna di monumenti del tempo, troveremo subito molto di cambiato. La piramide regale, che da Gioser in poi era stata il tema ossessivo dei costruttori, perde di importanza, e riduce le sue dimensioni, mentre si complica e si raffina il tempio che le è connesso e le strutture secondarie. Grandi templi non regali vengono eretti, e le costruzioni funerarie private, le mastabe, si fanno più aperte, svuotano parte della loro muratura, e a loro si affiancano spesso tombe rupestri, sia nella capitale che (più) in provincia. Così una doppia tomba ad Aswân di due illustri personaggi implicati in grosse imprese in Nubia per conto della Corte, Sabni e il suo figlio Mekhu, è tutta volta verso l'interno, con larghe sale a pilastri e a colonne, e facciate ridotte a roccia spianata su cui si aprono semplicemente le porte.

Il gruppo delle piramidi regali di quest'epoca si colloca fra Abusir, alla V dinastia, e Saqqara alla VI. Resta perciò nella regione dove si erano levate quelle più antiche, e non sfuggono — pertanto — il confronto con i loro tanto più grandiosi modelli, visibili a un prossimo orizzonte. Non c'è ragione di credere che la situazione generale del paese sia peggiorata, e che la diminuita mole significhi minori disponibilità non è verosimile. Il significato del fatto andrà dunque cercato più in positivo che in negativo, in una volontaria migliore distribuzione delle energie produttive e organizzative nella società, e in valori diversi affidati al monumento. In certo modo le piramidi più piccole (ma son sempre monumenti che raggiungevano facilmente i 50 m di altezza!) sono simboli di, allusioni a, quelle già costruite e non lontane; e le strutture templari di cui esse sono fornite sono più sviluppate, più complesse e differenziate, più ingombranti di quanto non avvenisse nella dinastia precedente, e sottolineano per ciò stesso l'importanza sacrale dell'insieme. Per la V dinastia, inoltre, presso le tombe dei re sorgono i templi che ogni singolo sovrano innalza al dio divenuto prepotentemente dinastico, il Sole, Râ, che partecipano — come mostra il fatto che possono essere ripetuti anziché ingranditi come avviene per i templi normali — dell'aura stessa delle piramidi individuali.

Una analisi assai stretta delle strutture architettoniche e dei rituali funerari regii da parte di un architetto (Ricke) e di uno storico della cultura egiziana (Schott) ha mostrato, al di là di una verifica che in alcuni punti può essere speciosa o solo ipotetica, quanta pienezza di significato abbian questi complessi architettonici (che, del resto, non possono non averne, per definizione), e come essi inverino in strutture diverse sviluppi diversi di rituali e di concezioni.

Il complesso che qui prendiamo ad esempio, della tomba di Teti alla VI dinastia, mostra di che si tratti. Esso si scinde in due parti fondamentali, l'una entro e l'altra fuori del muro del *temenos* della piramide. La parte più intima comporta un luogo di offerta, presso la piramide, e, attraverso un sistema di passaggi, una sala dove son le nicchie per le cinque statue del sovrano. L'accesso a tale sala («Porta di Nut» o «Porta del Nun», con implica-



Pianta del tempio a monte della piramide di Pepi II (da Lauer). In basso: Colonna del tempio di Sahurà, da Abusir; granito, alt. m 7 circa (Il Cairo, Museo Egizio, n 135).



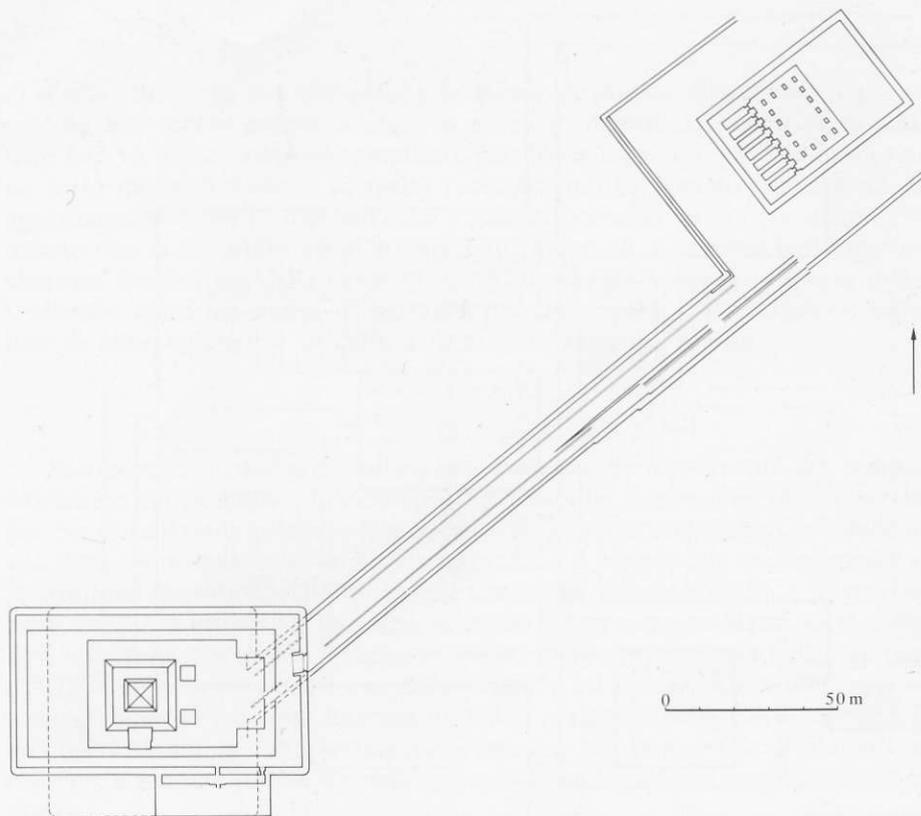
zioni religiose diverse a seconda dei diversi esempi) è la divisione fra la parte riservata e quella di rappresentanza, che è un cortile preceduto da un vestibolo, ambedue sull'asse del percorso di accesso.

Questa struttura così chiaramente stesa secondo la direttrice di una marcia di avvicinamento con elementi distribuiti a collana, è invece presa in una struttura *grosso modo* quadrata, in cui sono alloggiati vari sistemi di magazzini, con la conseguente discrepanza fra l'alzato visto dall'esterno e percorso dall'interno, e con il solo progresso di una maggior utilizzazione pratica degli spazi morti, che erano pieni (ad esempio) nel tempio a valle di Chefrene, e che son qui impegnati come rispostigli e sacrestie.

La differenziazione appare nell'impiego di materiali diversi, spesso con vivace senso del colore (granito nero e rosso, calcare, alabastro, basalto) e nell'uso della decorazione figurata sulle pareti delle sale vitali alla funzionalità della pianta. Questi elementi di allusione sono presenti anche nei tipi di sostegno usati, dove colonne a forma di palma o di pianta di loto si oppongono ai sostegni severamente parallelepipedi della IV dinastia, e alludono a specifici ambienti del rituale (le palme che appaiono tipiche della stilizzazione della necropoli regale predinastica di Buto quale essa è figurata in certi riti funebri, qui sono appunto ridotte a colonne di granito).

Nella pianta che abbiamo ora davanti, almeno tre fatti debbono essere osservati (Lauer). Prima di tutto l'uso frequente di misure tonde decimali (se espresse nella misura egiziana del tempo, il cubito di cm 52,3), l'impiego del triangolo con i lati in rapporto 3-4-5, che è quello che ha tre lati in numeri interi e definisce un angolo retto. Sono due accorgimenti — questo delle misure tonde e della definizione per mezzo di numeri della perpendicolarità degli elementi della costruzione — che mostrano quanto tutta l'opera sia progettata «a tavolino», in sereno anticipo sulla sua attuazione. La terza osservazione che mette conto di fare è che le stesse misure sono state adoperate per una costruzione perfettamente analoga nel tempio funerario dell'ultimo re della dinastia, Pepi II.

Complesso solare di Userkaf, ad Abusir (da Ricke).



Questa coincidenza è più che non il fatto generico che il tempio di Teti riprenda a sua volta come schema quello dell'ultimo re della dinastia precedente, Unas. Non è solo una ispirazione dettata da esigenze rituali analoghe: è proprio un omaggio culturale a una realizzazione tecnica valutata come esemplare e inserita perciò tale e quale in un complesso che per altri particolari è diverso.

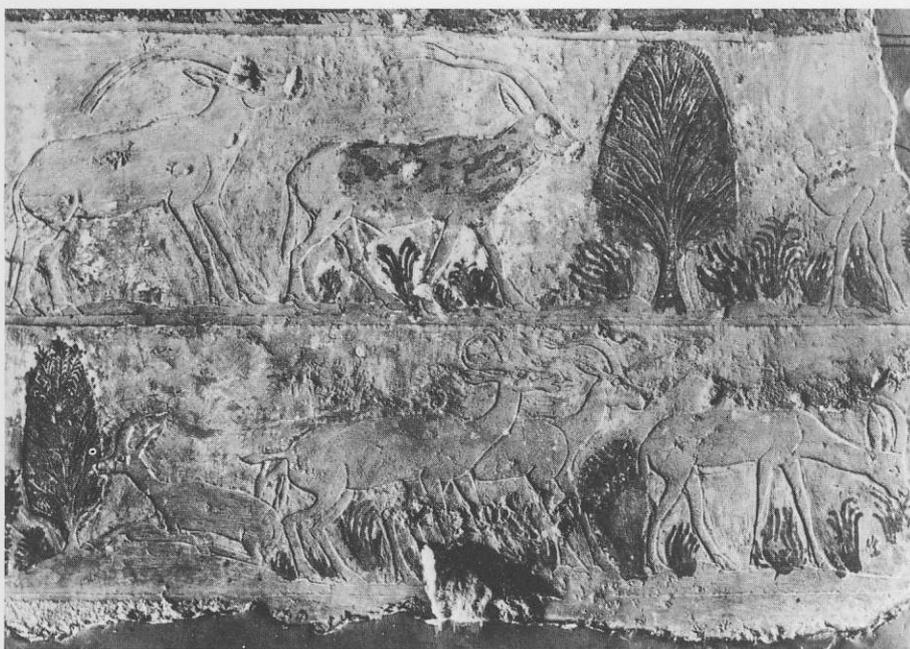
Agli edifici funerari si affiancano nello stesso quadro topografico, anche se al di fuori di una precisa sistemazione reciproca, i templi solari, che sono soprattutto limitazioni di zone culturali nel deserto, a cielo aperto come si conviene a un culto del datore della luce. Ma elemento caratteristico è la trasposizione in una struttura architettonica di quella pietra ritta che a Eliopoli, presso Menfi, era connessa con il dio del sole come retaggio di antichi fatti religiosi, e che si chiama il *benben*, e che sarà nei tempi seguenti l'obelisco. Qui esso non ha la forma slanciata che gli sarà propria, e — soprattutto — non è monolitico: è un richiamo, un modello, riferito a una specifica realtà che esiste altrove.

2

IL RILIEVO E LA FIGURAZIONE PIANA

Templi funerari, templi solari hanno a disposizione largo spazio di pareti da decorare; le mastabe vanno aumentando le camere incluse nella muratura, così come è avvenuto per i templi delle piramidi. La scarsa volontà decorativa dei tempi della IV dinastia, quando le forme erano gustate in tutta la loro semplice razionalità e perciò poco coperte da elementi di distrazione, era connessa con un gusto che va lentamente tramontando. Già all'inizio della V dinastia il tempio funerario di Sahurà comporta nella parte intima (quella entro il *temenos* della piramide) scene con divinità che portano offerte, mentre nel cortile si hanno scene di vittorie del sovrano su nemici, e nel corridoio attorno al cortile scene di caccia e l'arrivo di una flotta che porta preziosità siriane: fatti generici e, forse, fatti precisi e identificabili.

Il rilievo, la pittura divengono elementi fondamentali nell'impiego dei



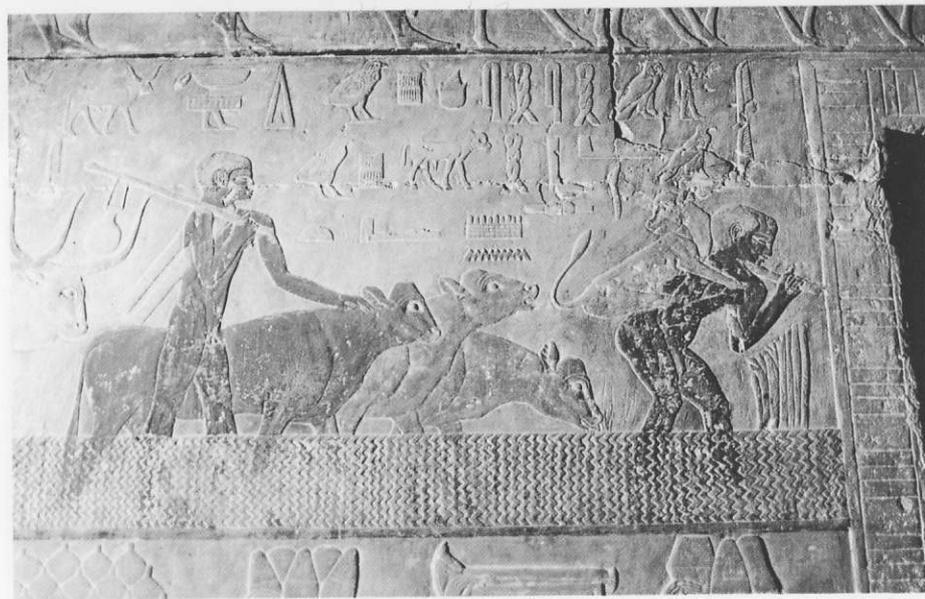
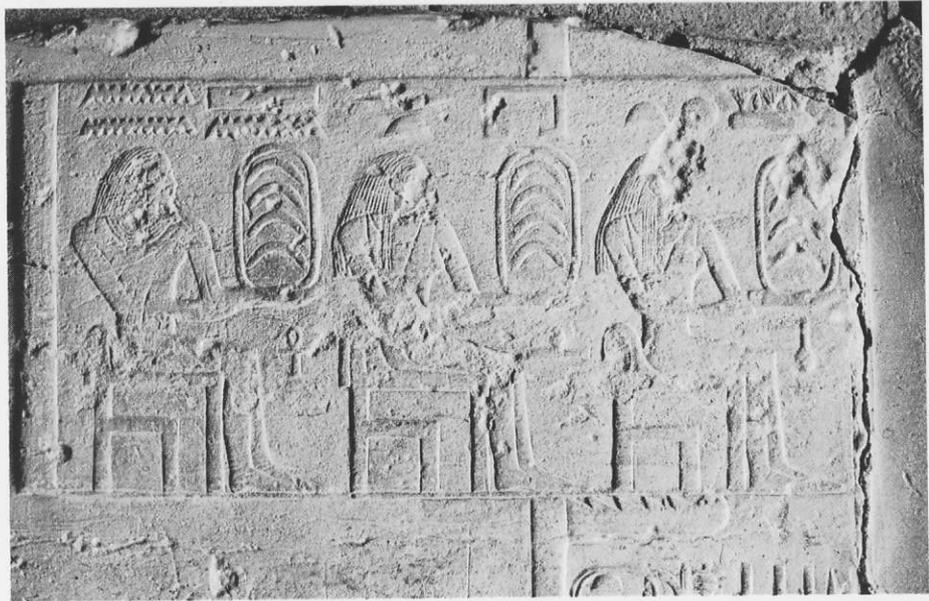
monumenti architettonici. Possiam riprendere il discorso che sul significato della figurazione parietale piana avevamo avviato parlando della IV dinastia.

Di particolare significato è la «Sala delle Stagioni» del tempio solare del re Neuserâ: sulle sue pareti è un elenco delle cose della natura nei vari tempi dell'anno. Esso ha un valore di pietra miliare nella storia del rilievo egiziano per i numerosi partiti figurativi che inaugura, per la qualità del rilievo delicato che tende a fondere rilievo e fondo in una specie di impossibile comunione, che vale più per ragioni di stile che non per i pratici richiami paesistici dell'albero e del cespuglio.

Pure, la folla di immagini, corredata dei rispettivi nomi e titoli, è un am-

In alto: Arrivo di Siriani, rilievo dal tempio della piramide di Sahurâ ad Abusir; calcare, alt. cm 65, largh. cm 78 (Berlino Est, Staatliche Museen, n 21833). *A sinistra:* Rilievi della sala delle stagioni di Neuserâ, da Abusir; calcare dipinto, alt. cm 52 circa (Ivi, n 20036).

Rilievo delle «Stagioni» nella mastaba di Mereruka a Saqqara; altezza del registro cm 75. *In basso*: Scena di guado nella mastaba di Ti a Saqqara; altezza del registro cm 30 circa.



pliamento a scala monumentale della semplice rappresentazione enunciativa. In una delle più imponenti e ricche tombe della VI dinastia nella vicina Saqqara, quella di Mereruka, questa ampia e universale tematica può essere ricordata — con perversità intellettualistica, si direbbe — mediante un semplice cartello in cui sono iscritti i geroglifici delle «Stagioni»: raffigurare e nominare sono due processi che hanno una ultima origine comune nella capacità intellettuale di sceverare le cose e le loro infinite caratteristiche, la loro mobilità in *una* immagine, in *un* vocabolo.

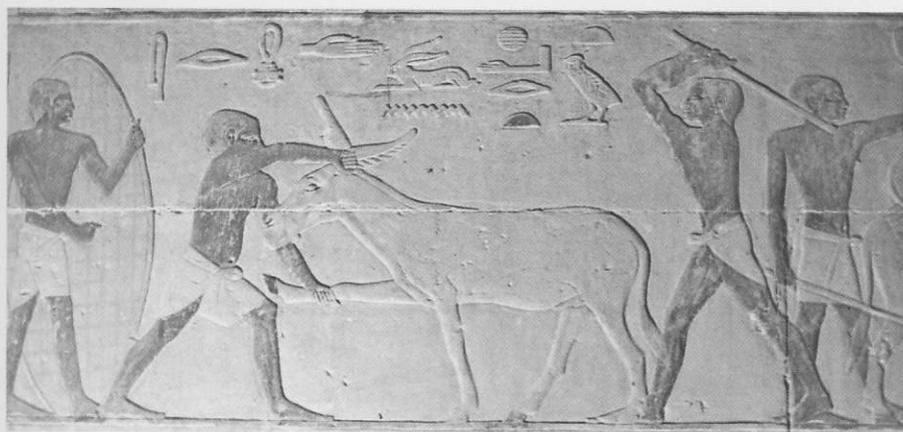
Questo rischioso punto di arrivo deve essere evitato, e alla raffigurazione si cerca di dare lo sfondo e l'aggiunta di una nuova dimensione intellettuale — e la rappresentazione cerca di divenire narrazione. Si instaura così una situazione di tensione fra esigenze diverse, e opposte addirittura, che ha testimonianze molteplici. Prendiamo alcuni esempi da una famosa tomba di Saqqara della V dinastia, la tomba di Ti.

Una scena come quella del guado della mandria è piena di estro patetico: il mugghiare della giovenca al vitello sulla spalla del pastore, il volgersi sgo-mento del giovane animale verso la madre e il contrappunto dell'altra gio-

venca che abbassa il capo a bere son già tutti elementi di drammaticità evidente. Eppure ciò ancora non basta: in alto un testo riferisce le parole che un pastore dice all'altro e quelle che questi rivolge alla vacca ansiosa per rassicurarla sulle sorti del vitello. Sono aggiunte francamente allotrie: ma aggiunte delle quali non si potrebbe in nessun modo non tener conto. Questo riportare parole a complemento, vivifica la scena; e tanto ne mina il significato figurativo e gli interessi formali, quanto ne elimina la funzione di spettacolo, a pro' — si direbbe — di una capacità di riviverla. L'artista è così impegnato a essere tutt'uno con i personaggi della scena, siano umani che animaleschi, che si deve permettere anche i mezzi non figurativi di espressione (ma insieme, nell'altra metà della stessa scena, dove son rappresentati i tori che guadagnano anch'essi, la composizione riprende il suo ritmo chiuso e geometrico, la sua serena precisione e pulizia di cadenze).

Altrove avviene che l'eccesso di energia dei gesti venga istintivamente depurata per mezzo di una composizione di struttura più esplicita del consueto: la scena dell'asino riottoso, il quale deve essere riportato all'obbedienza per mezzo di un corpo con il suo conducente, è inquadrata fra due personaggi a cornice che ne attutiscono la troppa gustosità aneddótica con la loro perfetta verticalità.

Si potrebbe dire che l'arte del rilievo della V dinastia ha come suo tema tecnico più intimo questo far combaciare i suoi interessi narrativi con la serie delle strutture statiche con le quali la IV dinastia aveva saputo al suo tempo manifestare la sua energia creatrice e razionalizzatrice.



1, L'asino riottoso, rilievo parietale nella mastaba di Ti a Saqqara; altezza del registro cm 30 circa. 2, Scene varie di una parete della mastaba di Ptahhotep a Saqqara.



1

Ne nasce in taluni casi un raffinatissimo gioco di contrapposti fra la tematica tempestosa e il rendimento perfettamente controllato. Se solo si guardino due scene casualmente vicine nella tomba del visir Ptahhotep a Saqqara si potrà notare come quella in cui i personaggi riportano la gazzella si scioglie in una troppo dolce eleganza non appena si abbassi l'occhio al registro immediatamente inferiore, dove l'ansia, il terrore, la pietosa impotenza dei vitelli legati per il collare a cavicchi è seguita immediatamente e rivissuta ed espressa nel movimento delle linee, nella dimenticanza di ogni concinnità decorativa, nella stessa soffocante esiguità del registro.

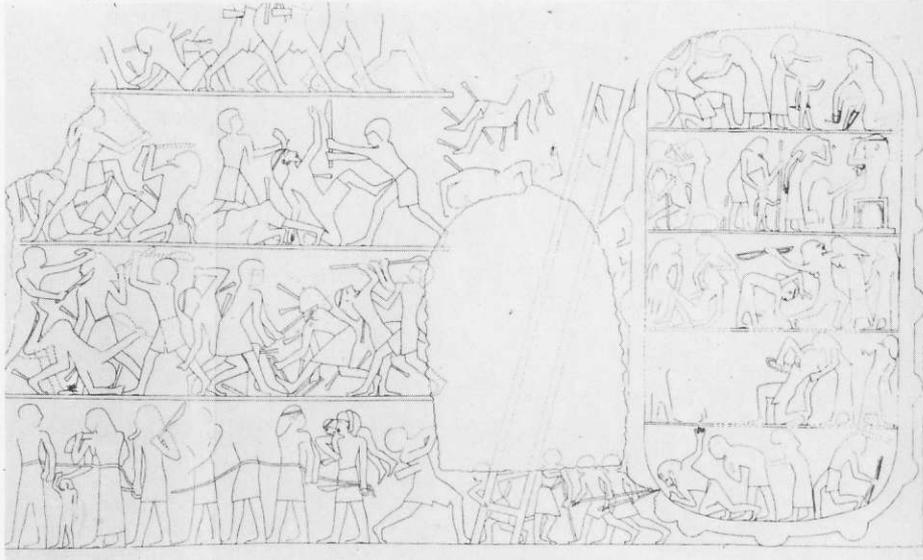
E, così, accenti nuovi si hanno in una bilanciata composizione di un rilievo a Berlino, dove il vecchio portatore è riscattato dalla inutile dignità dello schema perfetto grazie al ventre gonfio e ancor più al volto emaciato: dove una linea inattesa (la volgarità della pancia in confronto dei consueti ventri cavi) e una luce inattesa (lo scavo della guancia invece della consueta gota rotonda) sono elementi narrativi che tanto urgono da insegnare essi stessi all'artista attraverso quali nuovi mezzi figurativi esprimere questo suo mondo diverso dall'usuale.

Nella dinastia successiva la vocazione narrativa affiora spesso, in esempi illustri (come nelle patetiche scene di compianto funebre di Mereruka, dove gesti scomposti di dolore creano dei viluppi di figure, al di fuori di ogni mo-

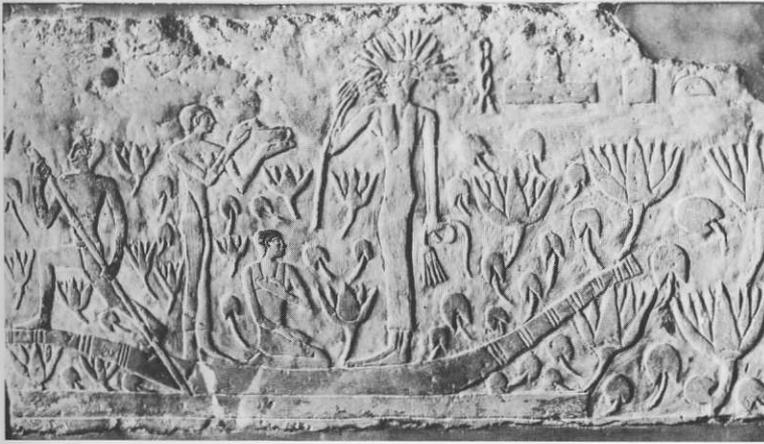
2



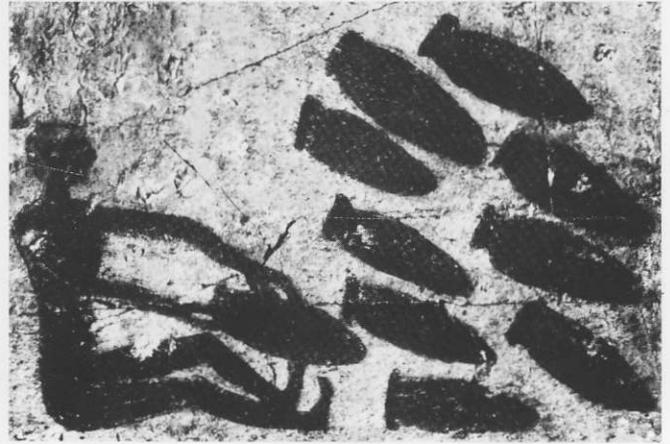
3



1, Portatore d'acqua, rilievo parietale dalla mastaba di Persen a Saqqara; calcare (Berlino Est, Staatliche Museen). 2, Lamentatrici, rilievo parietale nella mastaba di Mereruka a Saqqara. 3, Lotta attorno a una fortezza, ricostruzione di un rilievo parietale dalla mastaba di Inti a Deshasha; alt. m 1,10 circa.



1



2

dulata composizione) e in esempi meno aulici, come quella tomba provinciale a Deshasha, dove con una mescolanza di tecniche figurative arcaiche, di abilità descrittive recenti, di interesse per particolari drammatici e avventurosi entro uno schema compositivo nitido e sicuro si descrive un attacco a una fortezza entro le cui mura si combatte. C'è una saporosità narrativa non più di casi generici ma di un caso specifico: ed è giusto che si arrivi, sull'onda di questa esperienza, alla sicurezza del racconto come superamento della enunciazione pura e semplice.

In rilievi meno illustri si profilano ancora più arrischiate soluzioni.

Un rilievo a Berlino, da una tomba della VI dinastia mostra la defunta in una barca su un lago di lotti in fiore, ai margini del papireto. All'artista le già scontate situazioni dei paesaggi ormai tradizionali non offrivano certo più alcun interesse — e non era certo in grado di rinnovarne dall'interno lo schema tipologico. Ma alla sua fantasia quel che si fa più clamorosamente vivo, di questa passeggiata in barca, è il lago fiorito. I personaggi svaniscono e si fanno filiformi, i fiori crescono e, grandi e piccoli, occupano lo spazio libero ovunque sia, formano corone sul capo, ingombrano le mani del personaggio. Questo descrivere così poco imparziale svaluta la protagonista ufficiale della scena a favore di qualcosa che è in realtà ancora più connesso con il tema (i fiori): e questo porta a un gusto descrittivo nuovo, a una nuova sistemazione grafica degli elementi del quadro, a uno slargarsi senza confini espliciti della zona d'acqua, che pure è anche — al modo antico — rappresentata come una specie di soletta al di sotto della chiglia della barca.

Siamo qui ormai quasi al punto di rottura dell'equilibrio volta a volta faticosamente e puntualmente conquistato nei migliori esempi del rilievo (pittura) della V e della VI dinastia. La rottura si manifesta in pieno poco dopo, nell'età seguente. Ma nella lontana provincia meridionale, a Tebe, già da ora pitture e rilievi si sciolgono dalle convenzioni, si disgregano in elementi singoli, in colori a macchie, eloquenti e senza stile. La frattura fra l'età menfita e la successiva comincia qui a testimoniarsi: la corte e la provincia parlano lingue diverse.

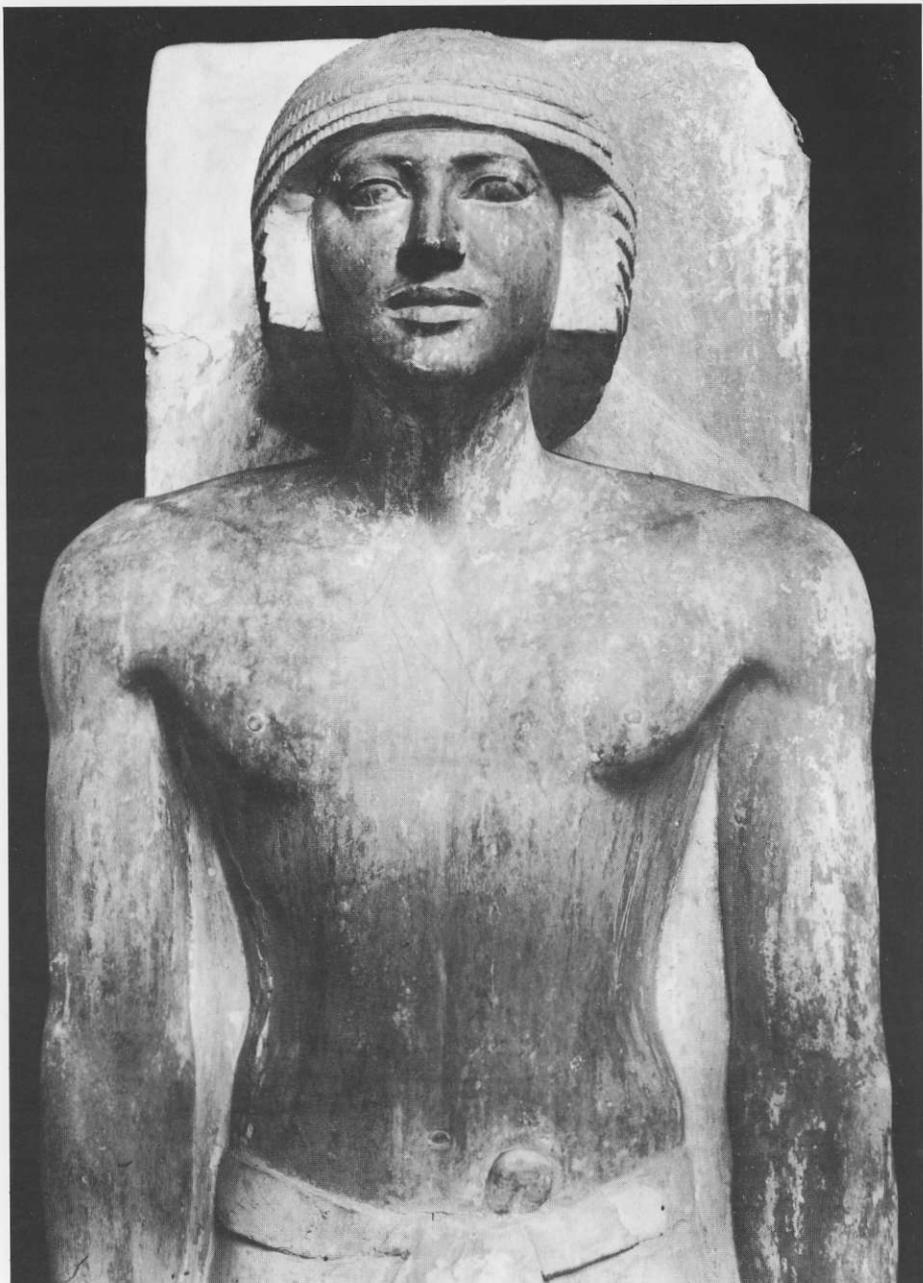
Come più ampia è la testimonianza dei rilievi, così più numerosi sono gli esempi della statuaria: le mastabe sono più aperte alla descrizione e soprattutto è più ampio il numero di coloro che possono avere una tomba e perciò una loro immagine. Diciamo pure che, dalla V alla VI dinastia, è più frequente avere a che fare con statue di assai banale qualità.

Non ci occuperemo certo di quelle, anche se è opportuno segnalarne la

1, Rilievo con la defunta in barca sul lago, provenienza sconosciuta; calcare, alt. cm 54 (Berlino Ovest, Staatliche Museen). 2, Preparazione dei vasi per la birra, pittura nella tomba di Ihy e di Khenty a Tebe.



1



2

1, Testa del re Userkaf (?), da Abusir; grovaccia, alt. cm 37,5 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 90220). 2, Statua di Ti, da Saqqara; calcare dipinto, alt. m 1,996 (Ivi, n 229).

non rarità. Ma cerchiamo di vedere, in una scelta di pezzi significativi, che cosa avvenga nel modo di vedere e di concepire negli artisti di questa seconda parte dell'età menfita. Consideriamo per prima una testa da non molti anni recuperata dal tempio solare di Userkaf ad Abusir. Rappresenta probabilmente il sovrano, ma si è proposto anche di vedervi la dea Neith che nel tempio aveva una cappella. Del corpo della statua non è stato trovato nessun resto, e questo a rigore fa sì che non si sia neanche sicuri della sua pertinenza al monumento. Accettiamo provvisoriamente l'identificazione con il re, sul cui capo sono i resti di una corona settentrionale (la «corona rossa») che armoniosamente si svasa verso l'alto, riprendendo i tratti un po' gonfi e genericamente dolci e sognanti (non per nulla l'identificazione come Neith!). Dello stesso re, probabilmente, abbiamo altri monumenti (come una testa colossale di sfinge — da Saqqara, oggi al Cairo — in granito rosa), che ripetono la stessa impersonale perfezione nella quale si adagia l'attenta valutazione di rapporti che era stata tipica della statuaria della dinastia precedente.

La situazione è analoga in una celebre statua di un principe titolare di una delle mastabe di più perfetta decorazione a Saqqara, Ti. La perfezione fisica, la sicurezza artigianale che la interpreta e quasi se ne pasce, portano a questo insieme, in cui il rendimento anatomico, il gusto dei particolari singolari si impoverisce a vantaggio di uno schema geometrico. Impeccabile: ma che svanisce un po' verso la sigla.

Queste son le eredità più dirette della IV dinastia. Ma più dirette non vuol dire né più vitali né più autentiche; e in effetti statue meno canoniche tendono ad adoperare la struttura analitica della figura umana come vista all'età delle piramidi e a farla vivere con il comprometterne di continuo la purezza attraverso esperienze sempre rinnovate.

1, Gruppo di Shepsesrà con la moglie e il figlio; calcare, alt. cm 45 (Hildesheim, Pelizaeus Museum, n 17). 2, Il sacerdote funerario Kaemked, da Saqqara; calcare, alt. cm 43 (Il Cairo, Museo Egizio, n 119).





Statua di Khnumhotep, da Saqqara; calcare
alt. cm 46 (Il Cairo, Museo Egizio, n 144).

Si può complicare lo schema attraverso il «gruppo» che era stato ovviamente in uso anche prima (si ricordino il Rahotep e la Nofret di Meidum: due statue indipendenti e affiancate) ma che ora significa rapporti lievemente squilibrati. Ma può essere più interessante comprometterlo dall'interno. La statuetta del sacerdote funerario Kaemked, che deriva dalla tomba del principe Ur-irni a Saqqara, è un primo esempio da valutare. Dalla tomba del principe derivano altre statuette, di un tipo di cui poi parleremo, le «statue di domestici», statue cioè che rappresentano qualcuno che deve essere posto a disposizione di altri. Qui il sacerdote è in un reverente gesto di preghiera o omaggio, di una tipologia che ha rari precedenti arcaici e che qui è nuova. La cura con cui sono resi i particolari, fino agli occhi inseriti come nelle statue più impegnate, mostra che questa non è opera di *routine*: e in effetti qui le regole della matematica menfita servono a inquadrare nuove sistemazioni della figura umana.

Più arrischiato il caso della statua di Khnumhotep, da Saqqara, un «soprintendente alle vesti dei sacerdoti funerari». Anche questo un personaggio non molto importante. Ma proprio perciò può lasciare molto del bagaglio della tipologia classica nello stendere le due mani lungo i fianchi, nel non avanzare il piede sinistro, e soprattutto nel mettere in così serena evidenza il suo esser nano. È una piccola statua (m 0,46) in cui queste novità compromettono, ma anche attuano, i modi del «cubismo» menfita facendolo calare



1



2



3

1, Statua frammentaria di Ur-khuui; calcare dipinto, alt: cm 35 (Il Cairo, Museo Egizio, n 72221). 2, Statua di Merirâ-ha-shetef, da Sedment (Eracleopoli); ebano, alt. cm 65 (Ivi, n 46992). 3, Gruppo di coniugi, da Giza; calcare alt. cm 68 (Ivi, n 35565).

in una descrizione precisa di una precisa struttura fisica.

Su questa via prosegue la statua ritratto di Ur-khuui, probabilmente della VI dinastia, dove la rustichezza tecnica è connessa con un interesse per il singolare e l'immediatamente espressivo. I tratti precisi e volgari del volto, il corpo stanco e sfatto sono ancora racchiusi entro la cornice dei rapporti precisi del gusto antico, ma lo riempiono di contenuti altri.

Non si può più trattenersi da una aggressiva vitalità, che certo vuol dire in ultima analisi una ripresa dei valori non aristocratici, non formali, che riemergono dalla esperienza figurativa di chi non è stato allevato ed educato a corte, ma, per così dire «in provincia». E dalla provincia meridionale viene, ad esempio una statuette lignea della fine della dinastia, che porta una testa, vivida di espressione su un corpo oggi nudo, ma che in origine doveva esser vestito di vesti vere di stoffa: che contravveniva con ciò a uno dei criteri della «rappresentazione», sostituendo a quella una «intrusione» della realtà in prima persona. Con quanto peso di significato è ovvio da intendere.

Abbiamo fin qui comunque delineato un arricchimento dialettico, si potrebbe dire, della concezione menfita a partire dalla sua formulazione originaria in poi. Ma, a fianco di questo filone, un altro può essere indicato che a quello francamente si oppone, anche se talvolta ne mostra qualche ricordo pratico; e che finisce perciò con l'arricchire il tessuto della cultura di questa epoca.

Si prenda un gruppo coniugale da Giza, che è ancora della V dinastia. Se un atteggiamento puristico può relegarlo fra i prodotti dell'inettitudine, un modo di guardare meno tradizionale ci fa capire con quanta coerenza lo scultore abbia espresso in questa opera un suo modo di vedere la realtà. Ha ancora davanti a sé l'analisi del corpo umano che era stata fatta nella dinastia precedente, ma la stravisa in rapporti inconsueti, allarga, accorcia, mette in evidenza, nasconde, seguendo valutazioni descrittive più che formali. I due volti meccanicamente ripetuti e stilizzati, si fanno vivissimi di significato in quel loro innaturale accostarsi che racconta quella intimità coniugale che è appunto il tema ultimo della composizione in «gruppo». La carica patetica è qui un elemento di vita che fa scoppiare la tradizionale forma di origine aulica.

4

LE «STATUE
DI DOMESTICI»

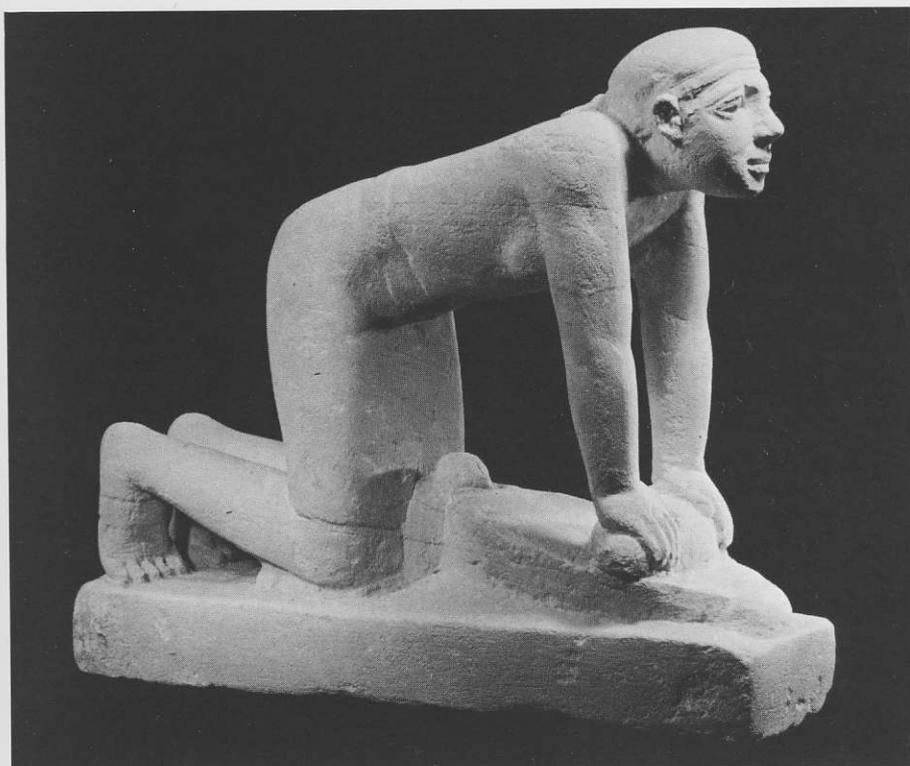
E la cosa è ancor più evidente in quel gruppo di statuette che dalla V dinastia appaiono e poi si fan più frequenti nella VI per raggiungere il loro maggior fiore nell'età seguente, e che sono le «statue di domestici». Ne abbiamo visto un primo e non completo esempio nel sacerdote funerario inginocchiato e meschinello; ma gli esempi più autentici son quelli in cui si hanno rappresentazioni, in statuette di poche decine di centimetri e spesso rapidamente scolpite, di attività precise affidate a figurine maschili o femminili. Sono coloro che debbono aiutare il morto a non mancare di ciò di cui possa avere bisogno — e sono perciò affini come significato ultimo alle figurazioni di attività varie sui rilievi delle pareti, e di cui abbiamo lungamente parlato. Rispetto alla serie di statue di cui si è fin qui discorso si potrebbe dire che mentre quelle erano impegnate a «essere qualcuno» queste sono impegnate a «fare qualcosa».

Si consideri la figura di un servo che fa la birra o la domestica che macina il grano: i rapporti fra le membra non sono più quelli della «grande» statuarìa, gli equilibri non sono più statici, ma dinamici. Elementi diversi da quelli che costituiscono il corpo umano entrano in gioco con altrettanto di importanza. La rappresentazione non vale per ciò che rappresenta, ma per ciò che essa significa rispetto a un futuro cui allude il fatto stesso che è presa in considerazione una attività. La scelta di una *akmé* del processo che si sviluppa

1, Fabbriatore di birra, da Giza; calcare, alt. cm 36 (Hildesheim, Pelizaeus Museum, n 18).
2, Macinatrice, da Giza; calcare, alt. cm 21,5 (Leida, Rijksmuseum van Oudheden, F. 1934.12/1). 3, Giochi di bambini, dalla tomba di Nikauanup a Saqqara (?); calcare, alt. cm 21,3 (Chicago, Oriental Institute, n 10639). 4, Vasaio, da Saqqara (?); calcare, alt. cm 13,2 (Ivi, n 10628).

nel tempo dà a questa una responsabilità narrativa che in ultima analisi significa una aspirazione alla rappresentazione (o almeno alla evocazione) del movimento.

E a questo, effettivamente, si può davvero arrivare in un piccolo gruppo che ricorda un gioco di bambini, collocati in un complicatissimo intreccio che blocca il momento stesso del salto. L'ambizione di questa composizione è evidente, nella sua novità che oppone due corpi contratti ciascuno in un diverso sforzo. Ma dalla stessa tomba proviene un altro pezzo, apparentemente meno audace come struttura, ma di ben altra capacità di attuare la frattura con la tradizione: è un vasaio che, accoccolato per terra, magro e ossuto, fa girare un tornio a mano e vi costruisce su un vaso. Altri vasi già fatti gli sono accanto: essi, anche materialmente possono essere spostati, e spezzano così ogni possibilità di guardare la scultura come un composito insieme, previsto



2



1

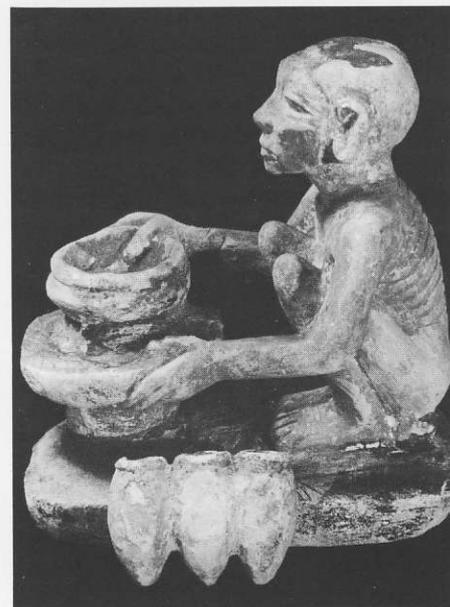


3

4

una volta per tutte. La magrezza del torso, le ginocchia aguzze, il gesto laborioso son tutte sfide alla serenità astratta della matematicità aulica, fermenti di una esperienza diversa che coincide con l'esigenza di vita dell'opera.

Si arriva così a un termine che è ben lontano da là donde si era partiti nell'età precedente; vi si riscontra invece quella esigenza di immediatezza comunicativa che c'era nell'età delle origini (l'età tinita). Tuttavia, questo ritorno alle sorgenti dell'ispirazione, che significa una attenta ispezione della realtà, avviene — appena si considerino queste opere — con un arricchimento formale che non può più essere abbandonato. La macinatrice di grano, il birraio, i bambini che giocano arricchiscono di elementi vitali la visione geometrizzante che proviene dalla tradizione, ma insieme la attuano, al di fuori di ogni schematizzazione, di ogni automatismo. In questo si riconosce la loro qualità «menfita», anche se essa viene ormai superata dall'interno. E questo perfino nella figura del vasaio, la più avventurosamente protesa verso future esperienze figurative.





5

LE ARTI INDUSTRIALI

Dall'età menfita, oltre le opere d'arte figurativa di scultura, rilievo, pittura, deriva un numero assai alto di oggetti depositi come offerte di vario tipo nelle tombe, che rappresentano suppellettili talvolta identiche, talvolta affini a quelle adoperate nella vita quotidiana. Il vasellame in terracotta, che era stato categorizzante di livello sociale nell'età precedente, già dall'età tinita assume un puro valore pratico; quello in pietra, che lo aveva in certo modo sostituito come indicatore di benessere, perde questa sua funzione verso la fine dell'età tinita. L'enorme quantità di vasi in ogni tipo di pietra nascosti nei sotterranei della piramide di Gioser a Saqqara contiene (come si è detto) vasi marcati con i nomi dei sovrani più antichi, e si tratta evidentemente della deposizione di un tesoro che non è personale del sovrano ma, per così dire, della Casa Reale. Se esso viene così tutto sottratto all'uso, vuol dire che in certo modo non è più vitale; e difatti nell'età successiva i vasi in pietra divengono a loro volta più rari e meno significativi. Li sostituiscono i vasi in metallo: ma se terracotta e pietra son difficili da riutilizzare, non è lo stesso per oro, per argento, per bronzo, e le testimonianze di questo tipo di suppellettile — ricercata e rifiuta per tutta l'antichità — sono ovviamente assai più rare. Si costituisce, comunque, in questo tempo una coppia classica di vasi, l'acquamanile e il bacile connessi con il «dar acqua alle mani» al momento del pasto e probabilmente anche del rito, che son di singolare semplicità ed eleganza di disegno. Privi di qualsiasi aggancio decorativo, trovano nella loro funzionalità le ragioni della loro forma; ma questa funzionalità è interpretata nei termini di quella stessa pulizia geometrica che nella statuaria riusciva a trasferire il caratterizzante di una figura (come qui la possibilità di impiego di un oggetto) in un limpido rapporto di elementi.

Lo stesso si può dire di un poggiatesta, scelto un po' a caso, da una tomba di ignoto a Torino: il legno è amorosamente plasmato, appena rifilato sui margini delle varie parti dell'oggetto, equilibrato e armonioso quanto ben

Acquamanile e bacile, da Gebelein; bronzo, alt. cm 13 e cm 12 (Torino, Museo Egizio, i due S. 13721).

adoperabile. Questo congiungere un modo di vedere così altamente razionale e matematico con un piacere tecnico del «fare» manuale senza pecche appare in una folla di monumenti del tempo, fra i quali il gruppo più importante è quello del mobilio funerario della madre di Cheope, Hetepheres, recuperato intiero se non intatto, e fortunatamente restaurato con rara perizia ed impegno (Reisner). Ma abbiamo preferito mettere in evidenza esempi meno illustri, perché in realtà più significativi di un livello quotidiano del gusto. Arte e artigianato son difficili da separare nella cultura egiziana.



Poggiatesta, da Gebelein; legno, alt. cm 24,5
(Torino, Museo Egizio, S. 14041).



Company of men, with a number of
in front of the house of the
in front of the house of the

Capitolo IV L'ETÀ FEUDALE

Le manifestazioni artistiche che abbiamo analizzato poco più su ci testimoniano una impazienza dei paradigmi menfite di tanta ampiezza e di tanta coerenza che è naturale inserirla in un processo più ampio di trasformazione di tutta quella società. Non c'è una contemporaneità stretta, e — come spesso — le espressioni dell'arte preannunciano gli aspetti sociali: ma lo splendido accentramento nella struttura di uno stato, responsabile e controllo universale (con quel tanto di schematico che può essere nella nostra enunciazione) è insieme il punto di arrivo di un certo processo di osmosi delle differenze originarie dei vari Egitti e il punto di partenza per un successivo più maturo differenziarsi che restituisce a tutti i gradini della società la loro parte di responsabilità in un quadro anche geograficamente più vario.

La corte mantiene una sua teorica funzione di raccordo, ma non è più l'ovvio punto di partenza delle esperienze, o delle mode, culturali. All'ambiente aristocratico si oppone un ambiente di gente che si fa da sola, che si apre la sua via.

Nella visione dei vecchi nobili «Ecco / Chi non aveva un pane ha ora granai / Ma ciò di cui son pieni i suoi magazzini sono i beni di altri», come dice un testo che allude a questi tempi; ma, nelle fiere autobiografie di questi figli delle loro opere, ciò che appare un ladrocinio ai fautori del vecchio ordine ha ben altra connotazione etica: «Io sono un popolano efficiente, che vive della sua proprietà, che ara con il suo (proprio) attacco di buoi, che viaggia nella sua (propria) barca. Ma questo non è cosa che io abbia trovato presso mio padre».

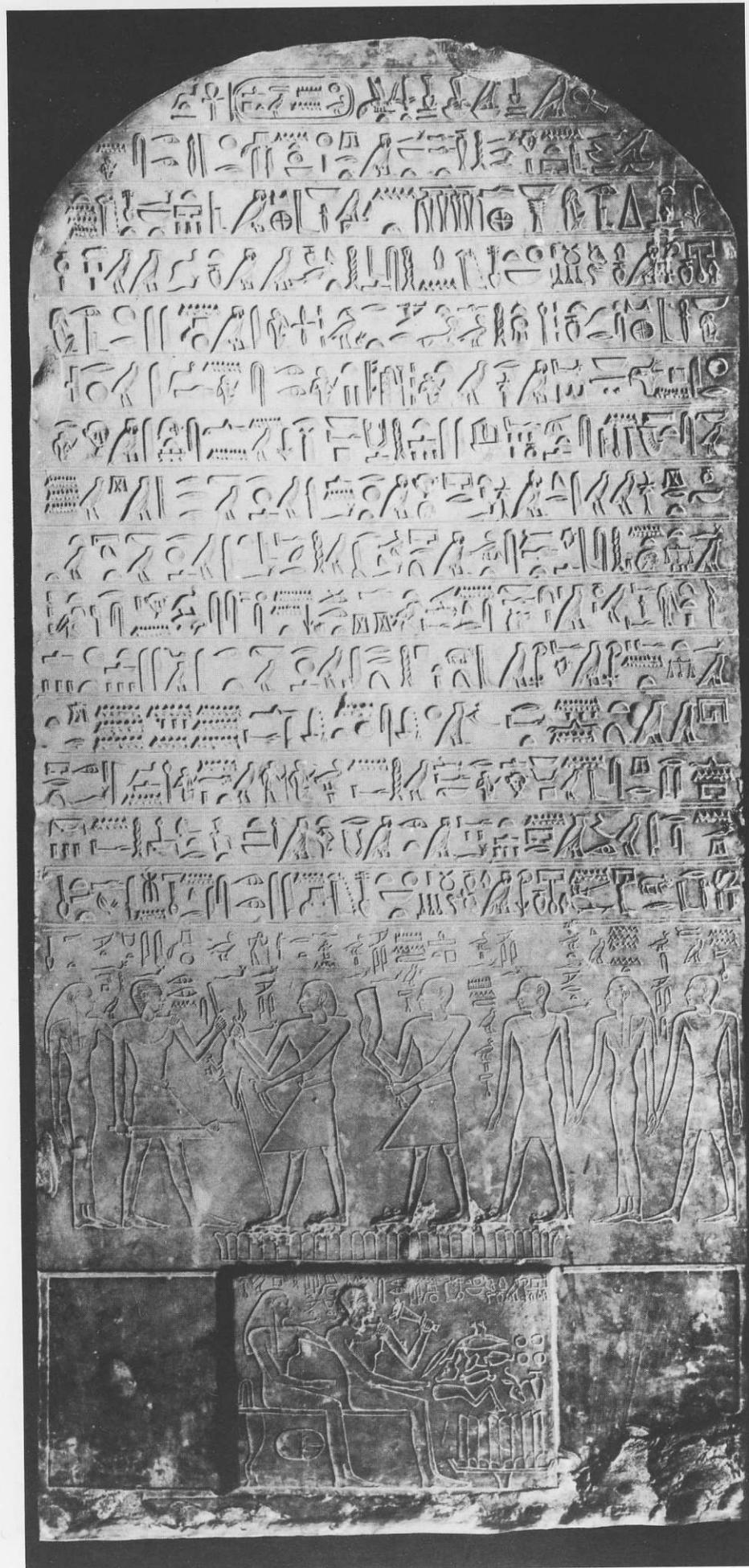
Se per l'aristocratico la situazione precipita dalla beatitudine del passato («È proprio così / I ricchi sono in lutto, i poveri sono in festa / ... / È proprio così! / Il paese gira come il tornio del vasaio / Il ladrone è un padrone di ricchezze»), per questi «popolani efficienti» che «parlano con la loro bocca e agiscono con il loro braccio» il mondo è testimone del loro progredire: «Io ho costruito la mia casa meglio che mio padre».

Quella tradizione che viene evocata dall'aristocratico («Pensate / Come si tene(va) fede alle prescrizioni e si regola(va)no le feste mensili / E come si tene(va) lontano chi si e(ra) introdotto fra i sacerdoti essendo di umile nascita!») è proprio il contrario del gusto dell'acquistare per merito e per abilità propri, in un contesto che è perciò desiderato come mutevole.

Con l'affievolirsi del potere centrale, nelle condizioni che letterariamente sono deplorate, la gente raggiunge la vivacità della esperienza del concreto, il gusto dell'abilità personale; non più a livello di grandi funzionari, quelli che avevano saputo attuare la volontà regia nelle dinastie menfite, ma a livello quotidiano, spesso di piccoli borghesi «di provincia».

E qui si capisce bene, in questo tono di affermazione delle proprie qualità, il vanto di un artista che elenca quel che egli sa fare: «Io sono uno che sa l'andare d'una statua d'uomo, il venire di una statua di donna, ..., la posa del colpire un prigioniero, il guardarsi l'un l'altro degli occhi, l'espressione di spavento («il fare atterrire») del volto di chi deve essere sacrificato, il bilanciare il braccio di chi colpisce l'ippopotamo, il passo di chi corre... Non è stato manifestato questo a nessuno eccetto che a me solo e al mio figlio mag-

Arcieri, da Asyût; legno dipinto, lunghezza della base m 1,93 (Il Cairo, Museo Egizio, n 257).



La stele di Irtisen, da Abido; calcare, alt. m 1,17 (Parigi, Louvre, n. C. 14).

giore del mio corpo... Io ho visto quel che usciva dalle sue mani quando faceva lavori in ogni pietra preziosa, cominciando dall'argento e dall'oro per finire all'avorio e all'ebano».

Un documento come questo è prezioso per capire cosa avesse programmaticamente davanti a sé un artista quando intraprendeva la sua attività e come questa fosse tramandata nell'ambito della famiglia come un complesso di segreti d'arte che comprende notizie tecniche e accorgimenti figurativi.

Un fondo morale e sociale così diverso avrà modi diversi di espressione. La ricerca della singolarità e della drammaticità dei casi della vita, le attese di maggiore giustizia in una società svincolata dalla rigidità di una tradizione, i rimpianti per la vecchia armonia di chi non sa riconoscere la fecondità del disordine son tutte cose meglio e più immediatamente espresse in parole che in forme: e difatti questa è una felice età di letteratura azzardata nei suoi temi, calda di toni, dimentica del pacato *ethos* della saggezza menfita e nel complesso poco riguardosa di quegli equilibri e di quegli ammiccamenti culturali che son tipici della letteratura classica dell'Egitto.

In questa spoglia immediatezza le arti figurative non sono alla pari con la letteratura: in esse la morfologia più antica continua a presentarsi come una insopprimibile esigenza di linguaggio, unica forma in cui si possa dire quel che si ha da dire. Così la innegabile e viva originalità di questi tempi appare malgrado e non grazie alla volontà espressiva degli artisti. Se è facile vedere quanto ci sia di nuovo, intellettualmente e moralmente, è meno facile indicare opere in cui queste esigenze si attuino in pieno e non siano solo elementi di inquietudine: appassionanti per noi, disposti a collaborare con l'artista, a coglierne maieuticamente le intenzioni, e perciò — magari — più vicini a lui che ad altri; ma troppo partecipi della sua problematica per non accorgerci che non ha saputo viverla fino a quel limite in cui essa si plachi in una piena esperienza di forma.

La tarda età menfita aveva già messo in evidenza località lontane dalla capitale, su su per il Medio Egitto (poco si sa del Delta in questa epoca, a parte alcuni grossi centri, come Bubasti, non lontano da Menfi) fino alla lontana Aswân alla prima cateratta del Nilo. Questa età, che possiamo chiamare «primo periodo intermedio» o «età feudale» senza troppi scrupoli di purismo storico, accentua ancor più questo carattere provinciale ed alto-egiziano: è qui che si mantengono le necropoli principesche e borghesi — ma, forse, è, anche, qui che il tono feudale, con quanto questo implica di distacco dal centro e di relativa autonomia, si manifesta in pieno in confronto di un Basso Egitto che forse ha avuto in questo tempo strutture diverse, più legate alla casa reale e meno a famiglie principesche e forse ancora a funzionarii (o anziani). Così i monumenti vengono da località numerose, fra Asyût e la Catteratta, con un addensarsi di testimonianze nella regione di Tebe, da Dendera e Copto a Gebelein, alla Mo'alla a Naqada a Hermonthis, a Tod, oltre Tebe stessa: proprio quella regione da cui parte la nuova unificazione dell'Egitto sotto la XI dinastia, preceduta da un principato autonomo, quello degli Antef. Ed è così che, mentre politicamente l'Egitto della XI dinastia è una novità di struttura, con il suo rinnovato accentramento e il suo centro di gravità a Sud piuttosto che a Nord, le tradizioni locali restano, in verità, culturalmente tanto forti che questa riunificazione non significa subito una frattura nel modo di esprimersi delle arti figurative, e potremo considerare i monumenti di quell'epoca fra quelli che ci interessano in questo panorama senza troppo sottolinearne qualità particolari.

Già nell'età menfita accanto alla grande statuaria abbiamo segnalato la presenza di un gruppo di minori immagini in calcare, le figurine degli addetti



1

1, Zappatore, da Saqqara; legno dipinto, alt. cm 25 (New York, Metropolitan Museum, n. 26.2.10). 2, Portatori di offerte, da Deir el Bahari; legno dipinto, base cm 47,5 x 7, personaggi alt. cm 24 circa (Ivi, n. 20.3.8). 3, Domestici da Asyût; legno dipinto, base cm 46 x 43, personaggi alt. cm 24,5 circa (Torino, Museo Egizio, S. 8652).

a lavori: e abbiamo segnalato come il loro senso sia completamente altro da quello delle statue dei titolari delle tombe. Abbiamo anche notato come le statue lignee della fine della dinastia, di dimensioni minori del vero e con una situazione nello spazio diversa da quelle in pietra, mostrano talvolta per particolari di appartenere anch'esse a un modo diverso di valutare l'immagine. È proprio a partire da questi altri valori che si attua la scultura di questo periodo feudale. Di alcuni esempi vedremo di definire il senso.

Si prenda una statuetta in legno di uno zappatore. È di una rustichezza estrema: ma arriva a rompere molti dati tradizionali se soltanto si consideri



2





Arcieri, da Asyût; legno dipinto, lunghezza della base m 1,93 (Il Cairo, Museo Egizio, n 257).

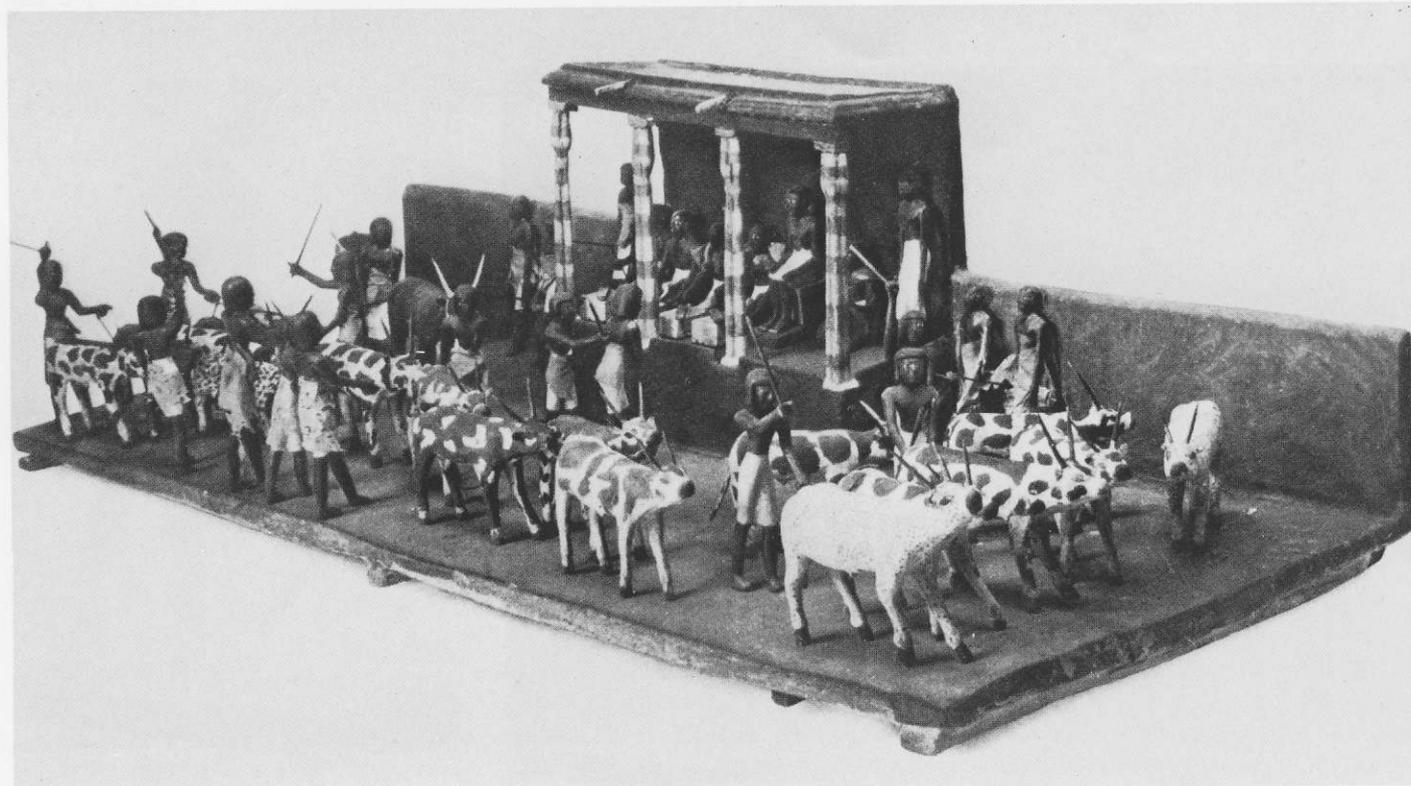
come non tenga conto della verticalità della figura, come aumenti le dimensioni della braccia poiché son quelle gli elementi caratterizzanti dell'attività, come — infine — pianti i piedi nella base lineare, che non è più un supporto astratto ma la rappresentazione del terreno fangoso in cui lo zappatore è preso, e nel quale sta per affondare la sua zappa.

Questo modesto lavoro artigianale rappresenta in realtà un rovesciamento delle impostazioni della statuaria classica: lo spazio in cui lo zappatore agisce fa parte della composizione — per così dire — invece di contenerla. Ogni interesse stereometrico è dimenticato, mentre è la ragion d'essere della statuaria maggiore.

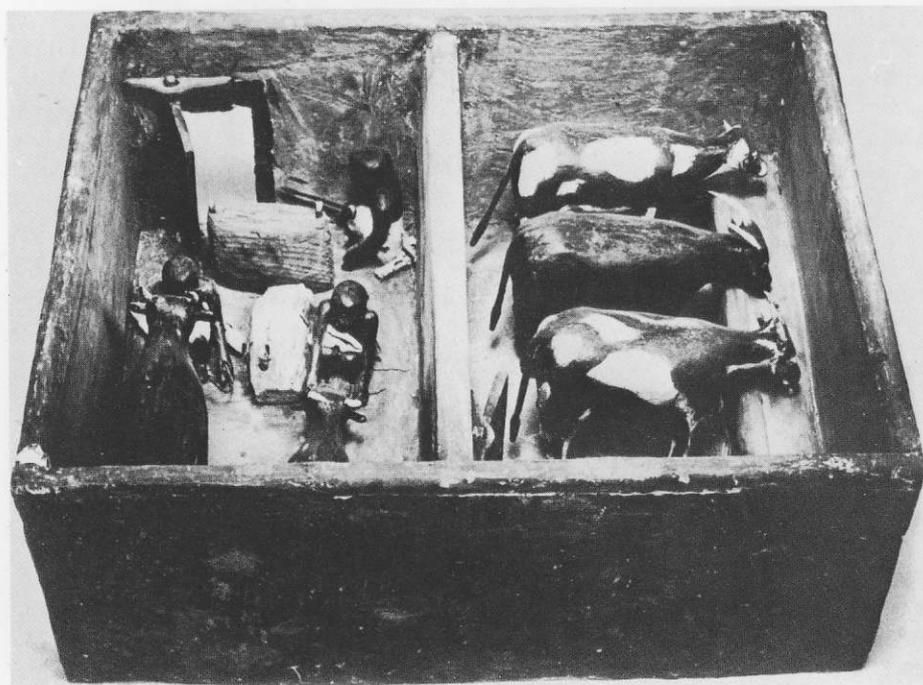
Il punto di partenza della figurazione è ovviamente nella pittura; come lo è in un gruppo di portatori di offerte al Cairo (XI dinastia) in cui due uomini e due donne avanzano oppressi da enormi ed eloquenti carichi, anch'essi fuori dalla verticale e perciò drammaticamente squilibrati e arrischiati e potenzialmente mobili. Le forme armoniose ed eleganti son trascurate, ci si compiace di caricare gli elementi utili alla descrizione (qui, le offerte). È evidente che si ha una dissoluzione della concezione plastica rappresentata dalla «statua» a favore di una aggregazione di elementi che vale, per così dire, per le sue qualità di modello scenografico. Così è nel gruppo disordinato di domestici occupati nelle attività più disparate che è a Torino, oppure, a ben altro livello di perfezione e di ordine, nelle compagnie di lancieri e di arcieri da una tomba della X dinastia da Asyût al Cairo.

I rapporti alla base della composizione divengono, in questo ambiente, esterni ai personaggi presi ciascuno per suo conto e si oppongono, per ciò stesso, al gusto del canone, quello che regge il linguaggio menfita.

Questo sentimento dello spazio comune che congloba una intera folla in movimento e che permette di esprimere tutta la vivacità narrativa che è tipica della pittura (e del rilievo) raggiunge il suo più spettacolare esempio nella «Ispezione del bestiame» dalla tomba di Meketrâ dall'Asasif (XI dinastia). Invano si cerca di interpretare questo piccolo capolavoro secondo le regole consuete per la plastica egiziana: i paralleli che vengono alla mente son



1



2

1, Ispezione del bestiame, da Deir el-Bahari; legno stuccato e dipinto, lungh. m 1,73 (Il Cairo, Museo Egizio, n 46724). 2, Stalla, da Deir el Bahari; legno stuccato e dipinto, lungh. cm 72,8 (New York, Metropolitan Museum, n 20.3.9).

piuttosto i «Presepîi» napoletani del XVIII secolo, là dove una infinità di personaggi operano in uno sfondo che fa parte della composizione allo stesso loro titolo. L'avventurosità del paragone può far capire come il gusto della narrazione abbia determinato una nuova forma di espressione che introduce nella scultura una certa qualità per così dire temporale (l'allusione al movimento, l'attesa del compiersi o del risultato di un gesto).

Questo bisogna aver fermo in mente davanti a produzioni di questo genere, quale che sia la loro qualità e il loro livello artigianale. L'opposizione

alla «volontà canonica» della scultura d'ispirazione palatina da parte di questa «volontà di narrazione» ci chiama a partecipare non come spettatori esclusi, ma come interpreti alla scena che si svolge sotto i nostri occhi. Non dobbiamo più constatare che un certo personaggio è rappresentato secondo i rapporti formali che gli permettono di inverare un modello determinato da una «matematica» che è dietro la forma — ma siamo piuttosto chiamati a partecipare alla determinazione di significato di gesti scelti come particolarmente espressivi. A una concezione statica si oppone una concezione dinamica, e così a uno spettatore testimone alla perfezione degli equilibri si oppone uno spettatore chiamato a partecipare alla narrazione, uno spettatore «integrato» senza il quale l'opera resta lettera morta: se la regola basta a se stessa, la narrazione vuole qualcuno che ascolti.

Avviene così che gli spazi in cui vivono questi due tipi di scultura non si corrispondano. Il primo è lo spazio contenuto dalle superfici della statua, il secondo è lo spazio che la contiene. È solo questo secondo il nostro stesso spazio, quello in cui viviamo e ci muoviamo; e così, mentre per capire una scultura del primo tipo bisogna ben stabilire un punto di vista definito, per una scultura del secondo una visione esatta non si potrà avere senza che se ne percorrano con l'occhio tutti gli elementi, spostando di continuo il punto di vista. L'osservazione diviene partecipazione.

Ma questi antichi artigiani (o artisti?) han spinto oltre questa possibilità di comunione fra opera e spettatore.

Bottega di fabbricante di sarcofagi, da Deir el Bahari; legno stuccato e dipinto, base cm 66 × 52, alt. cm 26,5 (Il Cairo, Museo Egizio, n 46722).



Statua di Mesehty, da Asyût; alabastro con occhi incastonati, alt. cm 22 (Il Cairo, Museo Egizio, n 255).

Si osservi (ancora dalla tomba di Meketrâ) la rappresentazione di una stalla: le bestie si appoggiano alla mangiatoia o sono attentamente nutrite dai bovari (ancora un tema ben noto agli autori dei rilievi parietali più antichi) — ma non si possono ammirare questi capolavori altro che penetrando di forza nella scatola che li racchiude come un guscio neutro.

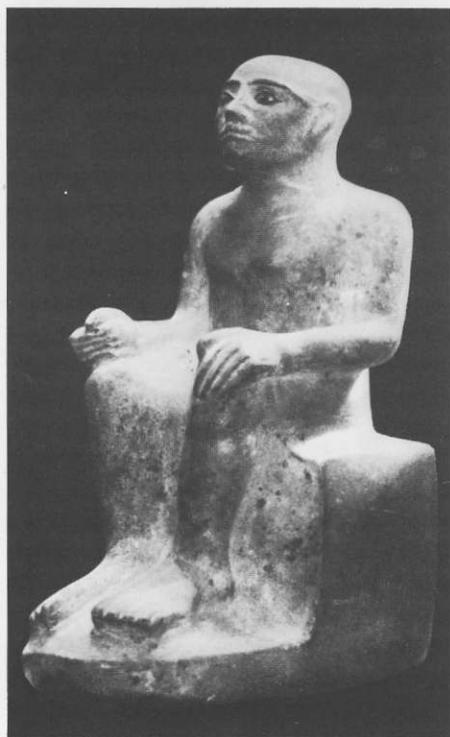
E si osservi anche la vivacità delle azioni, la precisazione dei particolari narrativi che tutti concorrono a costituire una scena analizzata nei suoi elementi e ricostruita nella sua totalità che, ancora dalla tomba di Meketrâ, riproduce la fabbricazione di un sarcofago da parte dei falegnami.

C'è la stessa vivacità che abbiamo trovato nella scena della presentazione del bestiame dalla stessa tomba; ma tutto questo formicolio di vita è qui accuratamente nascosto dai muri e dal tetto del cortile in cui si immaginano al lavoro questi artigiani. È evidente la sfida allo spettatore, cui si nasconde quel che — insieme — gli si chiede di osservare, e minuziosamente (tale è il numero dei particolari).

La stereometria classica è qui impiegata come elemento dialettico; i cubi, i parallelepipedi privi di relazione con le strutture che contengono sono normali nell'architettura dell'età delle piramidi. Questi blocchi, qui, hanno la stessa funzione che essi hanno nella vita, e concludono spazi vivi, percorribili, reali. La stereometria apparente dell'esterno cubico è qui annullata dal fatto che, se ci si vuol rendere conto di cosa esso significhi, bisogna porsi all'interno del blocco; la leggera crosta della superficie determina uno spazio analogo a quello in cui ci muoviamo nella realtà delle nostre case, dei nostri cortili. Ciò che ci si presenta come una forma geometrica è in realtà la condizione acciòché la vita che sobbolle al suo interno raggiunga il massimo di potenziale.

2

LA SCULTURA



Tutte queste osservazioni portano allo stesso punto di arrivo. Già dalla fine dell'età menfita si assiste a una progressiva crisi della concezione stereometrica dello spazio. L'astrazione sublime, l'ispirazione matematica avevano fatto della cultura figurativa menfita il modo di espressione di una cultura aristocratica, che si limita a enunciare formulazioni ideali, a dare esempi di perfezione. Sarebbe facile qui di porre in parallelismo questo tipo di rappresentazione e le biografie ideali che si compiacciono di mettere in evidenza quanto il personaggio di cui si descrive la vita sia assolutamente simile a un modello definito una volta per tutte; e di ricordare che la contropartita letteraria di tali biografie sono gli «Insegnamenti» che descrivono situazioni dotate di valore universale.

Alla staticità insita in tali formulazioni si oppone la dinamica delle «Lamentazioni» di cui abbiamo già dato esempio e quella delle prime esperienze narrative che proprio in questa epoca probabilmente si collocano. Esse non si riferiscono a universali, ma a singoli casi; e, se ricordano le regole, è per denunciare le fratture.

Così, nella scultura il sottinteso movimento, l'attività, il racconto diventano elementi sempre più importanti e caratteristici; si arriva a trasferire apertamente tipologia di pittura e rilievo nel tutto tondo, e sempre più francamente si cede alla tentazione di impiegare per quest'ultimo la tipologia tradizionale senza rispettarne le esigenze di struttura.

Se tali atteggiamenti abbiamo identificato fin qui in statue che in realtà fan parte di complessi, e che comunque son statue impegnate a raffigurare personaggi in azione, questi tratti si possono cogliere anche nelle statue che continuano le tipologie più tradizionali. Così quella dell'alto funzionario Mesehty, dalla sua tomba ad Asyût. Si tratta di una piccola scultura, ma in un materiale prezioso, l'alabastro, e con la preziosità aggiuntiva degli occhi incastonati. L'atteggiamento è quello classico del personaggio seduto con le

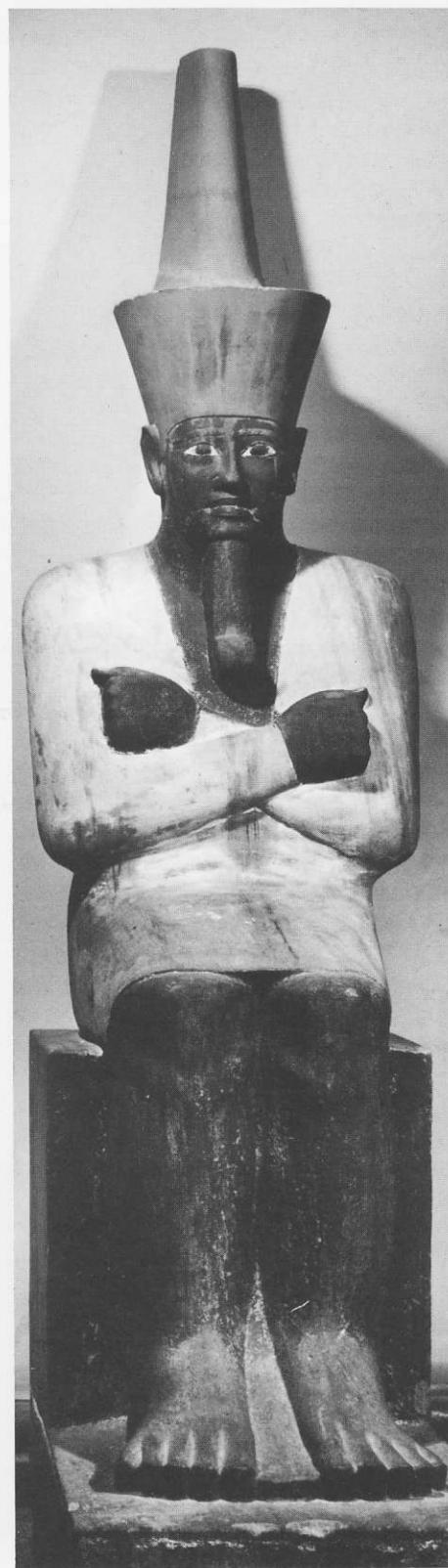
mani sulle ginocchia, una aperta una a pugno. Ma come non ci sia nulla di menfita è evidente nello scivolare dei contorni, privi di ogni rigore di scansione, che addirittura legano in una unica massa il personaggio e il sedile; nella preminenza di interesse, anche tecnico, data al capo che guarda verso l'alto e non serenamente e astrattamente davanti a sé. È il modo di organizzare il corpo della statua di Gioser che ricompare nel suo significato di immediatezza sentimentale e annulla così l'esperienza menfita in quel che essa ha di intimamente intellettuale.

Il caso è diverso per un altro monumento proprio alla fine del periodo, la statua di Mentuhotep II che deriva da una camera funeraria della sua tomba a Deir el Bahari, dove essa fu trovata completamente avvolta in bende. Una statua su cui, dunque, si era compiuto un preciso rito, e che già da questo assume un particolare significato oltre quello figurativo.

Il sovrano appare nel costume del giubileo, una corta tunica dalla quale escono appena le mani chiuse a pugno. Ha in capo la corona «rossa» del Delta e siede pesantemente su un seggio cubico. I colori mantenuti (nera la faccia, bianche le vesti, rossa la corona) dan maggior vivezza (ma non certo in senso naturalistico) alla statua, ne sottolineano alcune porzioni in un solenne senso di massa. Anche qui i modelli menfiti potrebbero sembrare assai validi, nella chiusura delle forme e nelle definizioni delle loro parti. Eppure il tono è mutato: l'analisi dell'anatomia sia del volto che del corpo mostra che qui si tende a sottolineare un peso fisico e greve, a scapito di quel contrappunto intellettualistico con l'osservazione puntuale della realtà che increspa e ravviva l'opera menfita.

Lo stesso peso, e lo stesso compiacimento della pesantezza, appare nella statua dello stesso re in eguale costume che decorava, con altre uguali, la via di accesso al complesso funerario: c'è una aggressività che si esplica in questo porsi tutta insieme e tutta turgida della figura, come una minacciosa unità in cui anche il volto, è ridotto a una maschera impersonale, sottolineata dal colore inconsueto. Malgrado la notevole abilità tecnica, siamo ancora qui nel giro di questo linguaggio carico di volontà espressiva non legato a specifiche scelte di stile, ma capace di sfruttare elementi istintivi e sentimentali.

Quella stessa che, proprio all'altro polo di queste auliche e impegnate sculture, troviamo in due curiose statuette fittili ottenute da vasi cui son state aggiunte testa e braccia e che sembra originariamente contenessero un batachio per cui potessero essere usate come sonagli di coccio.



1, Lamentatrici, provenienza sconosciuta; terracotta, alt. cm 20 (Torino, Museo Egizio, S. 1155-1156). 2, Mentuhotep II, dal Bab el Hosan (Deir el Bahari); arenaria dipinta, alt. m 1,83 (Il Cairo, Museo Egizio, n 36195).

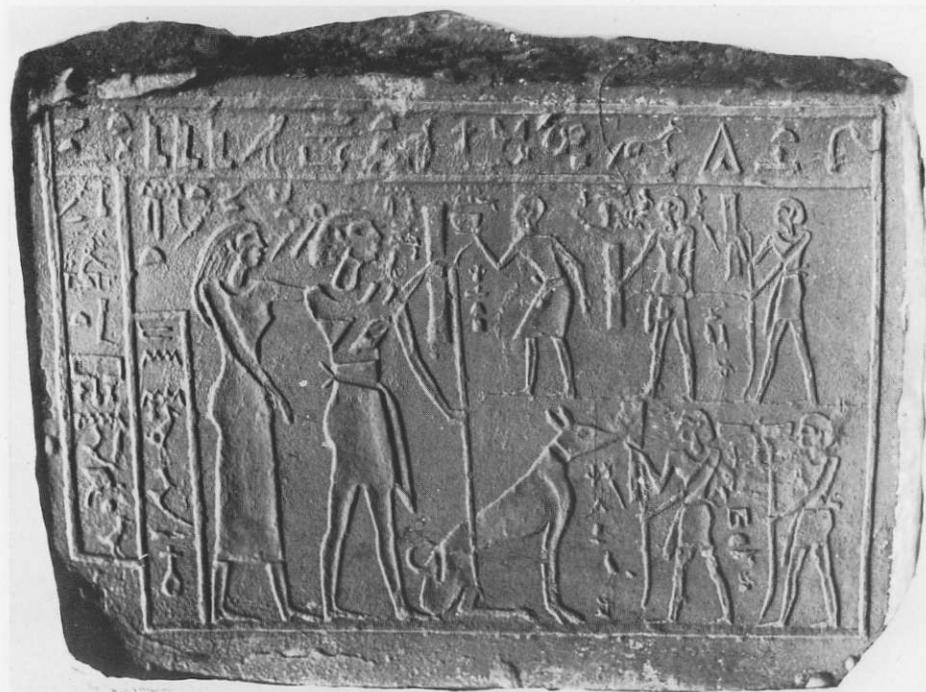
Esse raffigurano delle lamentatrici, e loro simili son state trovate in una tomba di questo stesso tempo (XI dinastia) a Dendera. La rapidità della espressione, la facilità del rustico rendimento delle figure e della loro attività mostrano come fuori di ogni classicità si possa ancora esprimersi in questi tempi. Qui davvero si è sperimentato un linguaggio immediato e fuori di ogni tradizione: è la prima volta in Egitto, e, possiamo anche dire, l'ultima. Ma non per caso: questi piccoli monumenti non possono nascere che dall'atteggiamento di sofferta critica della propria storia che ha caratterizzato l'età feudale.

3

LA FIGURAZIONE PIANA

La documentazione di cui ci siamo serviti travalica spesso, in alto e in basso, i limiti di quel che è il periodo intermedio o feudale che lo si voglia chiamare. Se lo zappatore risale alla fine della VI dinastia, le statue regali e buona parte dei modelli lignei (quelli di Meketrâ, ad esempio) scendono alla XI. Lo stesso avverrà se ci si volge a un altro gruppo di documenti, quelli relativi alla figurazione piana. Non ci sarà di che meravigliarsi se i risultati letterari, figurativi e di struttura sociale non coincidano *ad annum* e, soprattutto, se l'esperienza culturale abbia più ampi quadri che non quella delle definite attuazioni politiche (ma, anche in questo campo, probabilmente sarà vero che il tono «provinciale» delle opere figurative della XI dinastia testimonia a ritroso il carattere intimamente «locale» della nuova unità, che è solo quasi un principato tebano allargatosi fino a coincidere con l'Egitto *in toto* più che una articolata varietà politica e geografica ridotta a concordanza di interessi).

Una stele a Torino deriva probabilmente da Gebelein, una località della Tebaide meridionale, particolarmente importante in quest'epoca. È un esempio di una serie connessa con l'insediamento di soldati nubiani nella zona e rappresenta il defunto in armi, con la sposa e con il cane. Davanti gli fa offerta un inserviente, in cospetto di quattro figli, anch'essi in armi con l'arco e il mazzo delle frecce. Le caratteristiche di costoro sono analoghe a quelle che si riscontrano in una scena di battaglia da una tomba ad Aswân, più a Sud, dove il Nubiano considerato ha anch'egli i particolari di costume e di armamento del nostro caso. E ne condivide, in certo modo, il baldanzoso modo di rappresentare, con profili rapidi, poco riguardosi delle belle maniere del dise-



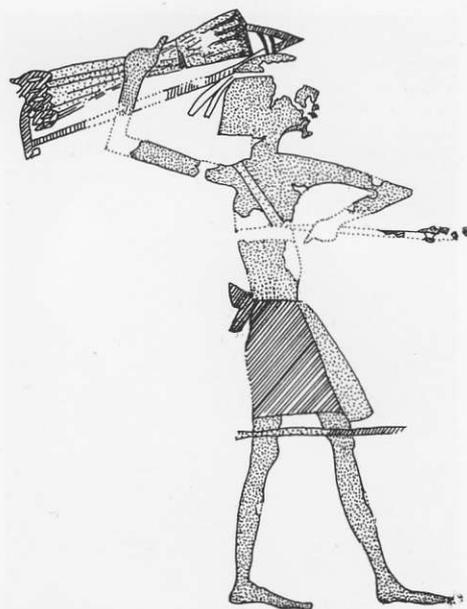
Stele di soldato, da Gebelein (?); calcare, alt. cm 31, largh. cm 43 (Torino, Museo Egizio, S. 1270).

gno ma capaci di creare di colpo una vigorosa figura. L'interesse per le cose da raffigurare si unisce a un disprezzo per le tradizioni grafiche; la tipologia dell'uomo armato è nuova e ricorda quelle guerre civili che ci son descritte dai testi contemporanei e che si contrappongono alla quiete della società menfita. Qui è sfruttato al massimo, per la sua qualità di definizione tipica, e insieme per l'arricchimento del disegno. C'è una qualità nervosa, nei tratti tirati giù, nella opposizione di livelli che di fatto indicano solo diversi campi di colore, ma che assumono una forse involontaria o forse istintiva capacità di impiego di luminosità diverse a muovere non solo cromaticamente la superficie della scena.

Proprio dirimpetto a Gebelein, sull'altra riva del fiume, è di questo tempo la tomba di un principe locale fiero di sé, del suo valore, delle sue opere, battagliero e indipendente: Ankhtyfy. Le sue iscrizioni sono fra le più interessanti di quest'epoca, e pitture assai danneggiate decorano il suo sepolcro. Meno originali delle sue parole: ma comunque assai significative. Si consideri una parte della parete in cui Ankhtyfy, appoggiato neghittosamente (e perciò fuori della consueta e dignitosa verticalità) a un bastone assiste a un passaggio di barche e all'uccisione di un bue, una coscia del quale gli viene offerta.

La prima cosa che vien fatto di osservare è la noncuranza di ogni indicazione di registri: le scene non hanno quella intellettuale intelaiatura che, dalla tavolozza di Narmer in qua, è il punto di appoggio delle scene anche più complesse. La composizione può essere automatica, come nelle figure dei marinai che tutti sullo stesso ritmo immergono le loro pagaie in un'acqua non indicata; ma può anche, distrattamente e senza rigore, riprendere quei moduli di composizione ternaria (nei macellai) che risale già, ad esempio, ai pescatori di Rahotep a Meidum.

La disgregazione delle forme del rilievo dei Nubiani di Gebelein si contrappone alla disgregazione della composizione in questo più ambizioso complesso. Ma, insieme, altre esigenze, si fanno sentire: dalla stessa tomba proviene una scena di aratura, significativa a più di un titolo. Il registro qui è indicato in basso, ma — caso singolare — non è orizzontale, e indica un pendio: perde cioè la sua funzione logica per indicare invece il suolo come tale. Anche qui il personaggio che si appoggia al bastone fa un complesso unico con questo, che sorregge un corpo sbilanciato. Gli aratori sono sgranati su uno spazio neutro, che è solo un fondale (nel rilievo menfita esso è chiamato a collaborare, equilibrando i pieni delle figure). L'aratro è tirato (tipologica-

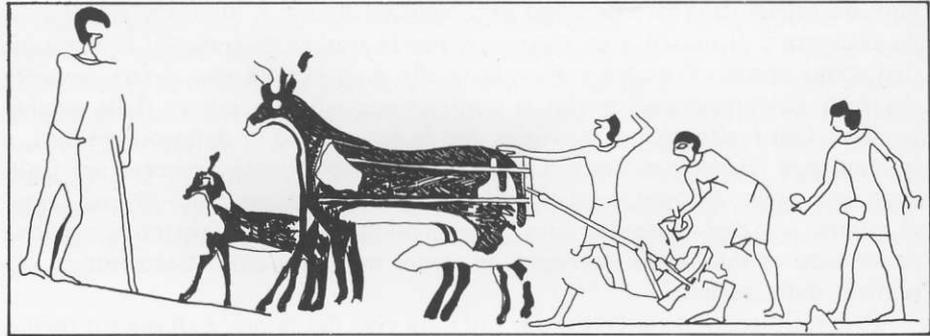


Combattente nubiano nella tomba di Shetka ad Aswân (ricostruzione di Fischer).



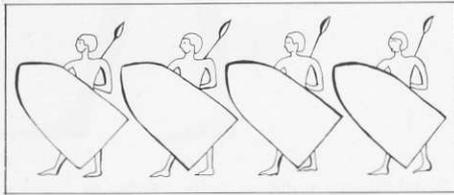
Parete dipinta nella tomba di Ankhtyfy alla Mo'alla.

1, Aratore, nella tomba di Ankhtyfy alla Mo'alla. 2, Soldati, pittura della tomba di Kheti II nomarca di Asyût. 3, Scena di macellazione, pittura dalla tomba di Iteti a Gebelein; altezza del registro cm 43 (Torino, Museo Egizio, S. 13268). 4, Donna libica, pittura della tomba n 14 di Beni Hasan. 5. L'interno della tomba di Kheti a Beni Hasan.



1

2



mente un *unicum*) da due asine, la cui rappresentazione ha posto all'autore seri problemi nell'intrecciarsi delle loro zampe, per la mancata analisi dello spazio. In queste condizioni, l'artista si è piuttosto interessato a dirci quante e quali siano che non dove si trovino. E lo stesso è per l'attacco dell'aratro, che è certo da immaginare con due cinghie collegate a un pettorale ai due lati degli animali — ma che è invece raffigurato come visto dall'alto e riportato sul fianco dell'asina. Non rappresentazione, ma descrizione di particolari che van rimontati e messi idealmente a posto dallo spettatore. Tanti disordini e

3



povertà formali annullano le apparenti derivazioni da ovvie tipologie menfite senza, in questo caso, sostituire in verità nulla di nuovo.

Il caso è diverso per una serie di pitture di una tomba un po' più tarda, di un certo Iteti, a Gebelein, le cui pitture, staccate dalle pareti, sono conservate nel museo di Torino. Siamo ancora nello stesso ambiente geografico, e alcuni particolari tipologici connettono le due tombe, ma in modo solamente esterno. Consideriamo la scena che narra, da Iteti, l'uccisione del toro (e che sarebbe in parallelo con quella già vista di Ankhtyfy).

Qui non ci sono i pigri riecheggiamenti dei ritmi menfite, e i registri servono a comprimere non tanto lo spazio quanto la scena che vi si colloca dentro. La mole immane dell'animale, il fiotto del sangue sono segni di un interesse quasi ipnotizzato sull'accadimento, che dà subito proporzioni diverse ai vari personaggi e seconda della loro significatività. Gli uomini si rimpiccioliscono quanto il toro cresce; e si manifesta, in questo impiego aberrante, quanta incongruenza vi sia fra la tipologia menfita e questo nuovo empo narrativo che prende la mano e che lo annulla completamente.

Su questa via si potrà arrivare assai lontano, e si potrà ricordare un esempio di età più tarda, ormai all'inizio del regno medio, in una descrizione di stranieri a Beni Hasan in una tomba del tempo di Amenemhat I.

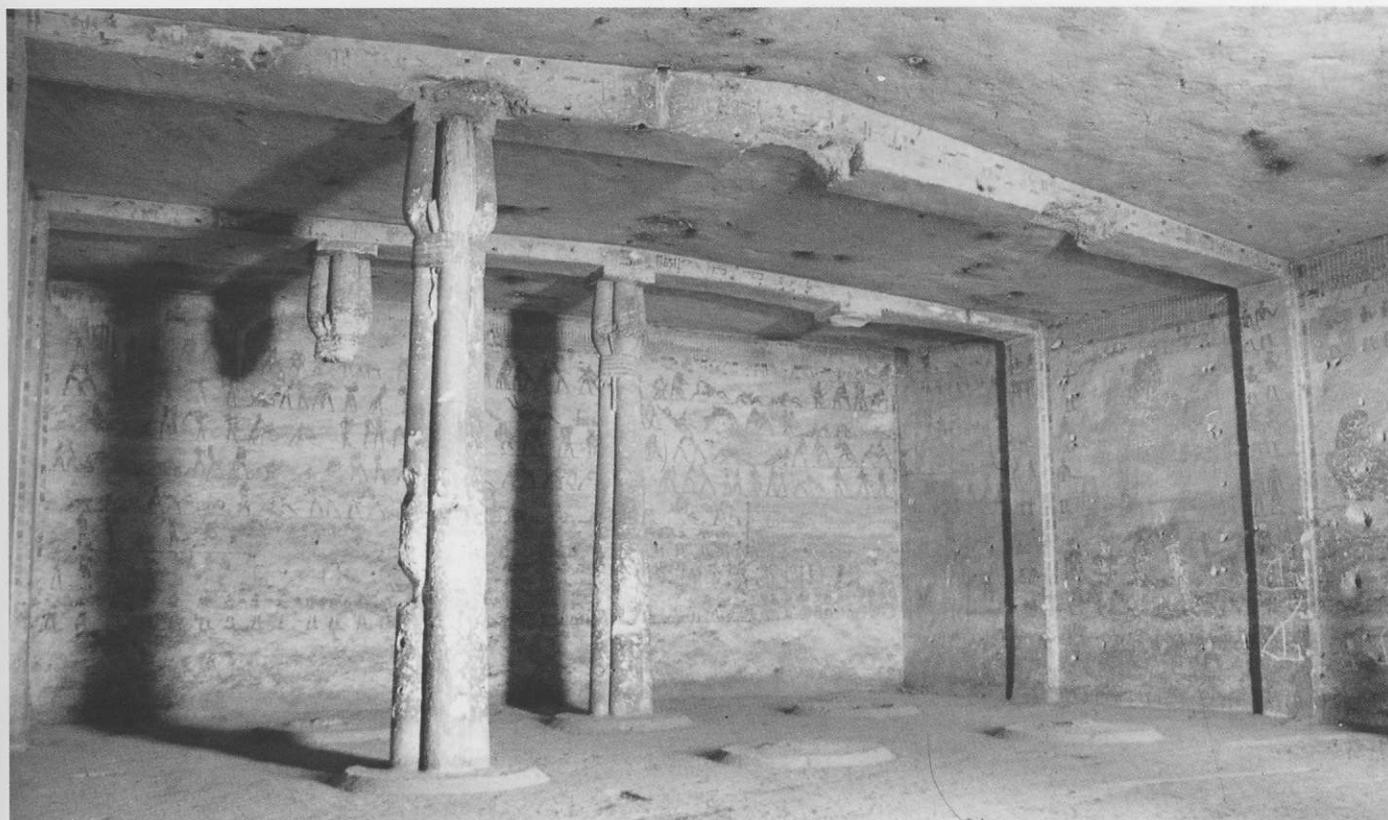
Là, quanto più si descrivono le stranezze di costume e di atteggiamenti, tanto meno ci si preoccupa di tradurle in euritmia formale, o anche, semplicemente in un coerente linguaggio stilistico. La donna col bambino portato in una gerla sul dorso, getta indietro la mano in un gesto di estrema audacia disegnativa che sembra alludere a una impostazione di tre quarti: in verità è solo il portato di una esigenza descrittiva. Ed esempi affini, di slancio disegnativo determinato da simili cause, non mancano né a Beni Hasan né in Tebaide: ma in nessun caso questa ingegnosità narrativa, nata da un puntiglio di osservazione, matura in un armonico linguaggio.

Le cose sembrano un po' diverse, comunque, proprio nelle regioni settentrionali, più vicine alla corte menfita o comunque politicamente connesse con quella. Si osservi la serie di soldati pesantemente armati da una tomba di Asyût della X dinastia. Le cadenze sono rispettate, i grandi scudi riescono a



4

5



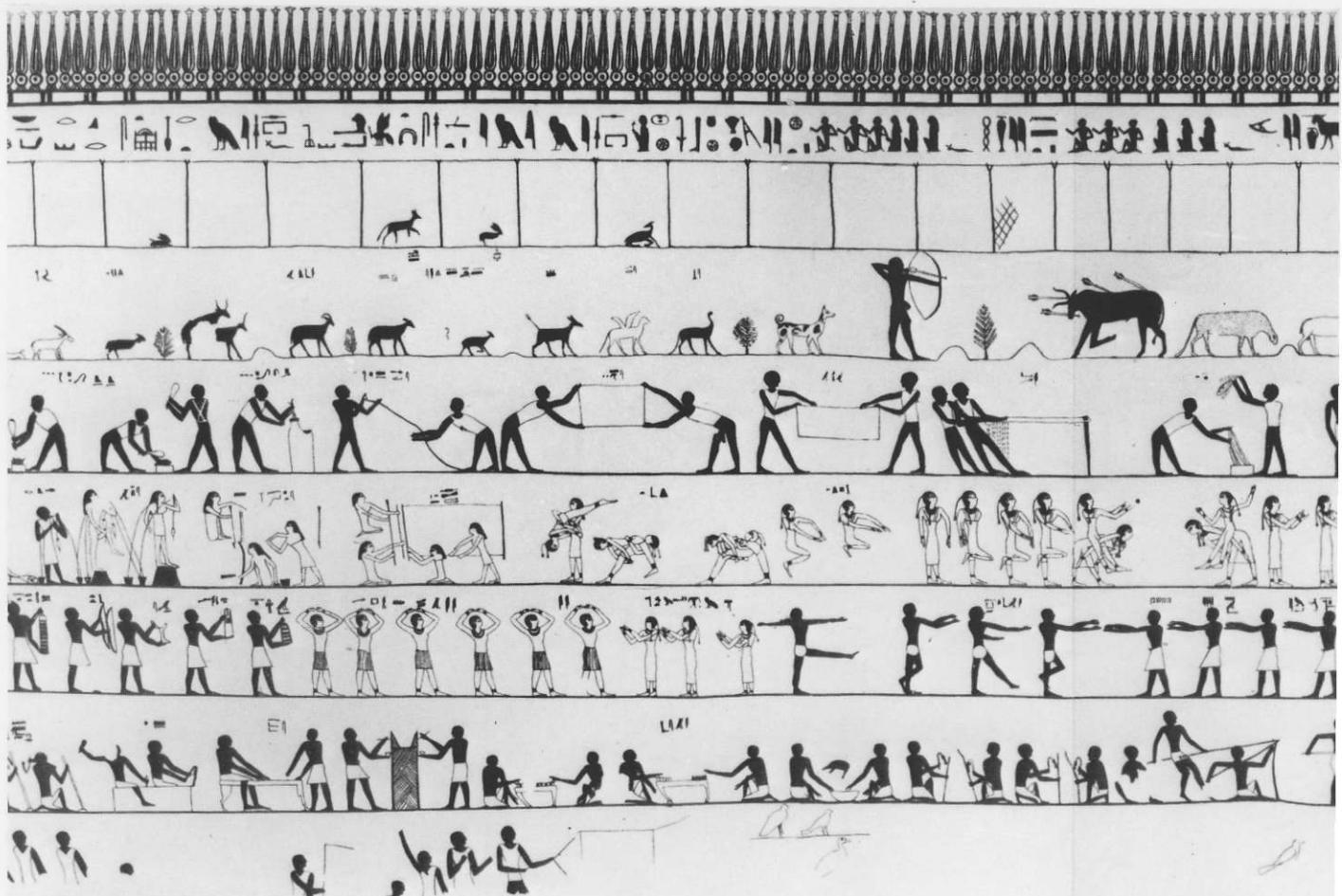
Parete della tomba n 17 di Kheti a Beni Hasan.

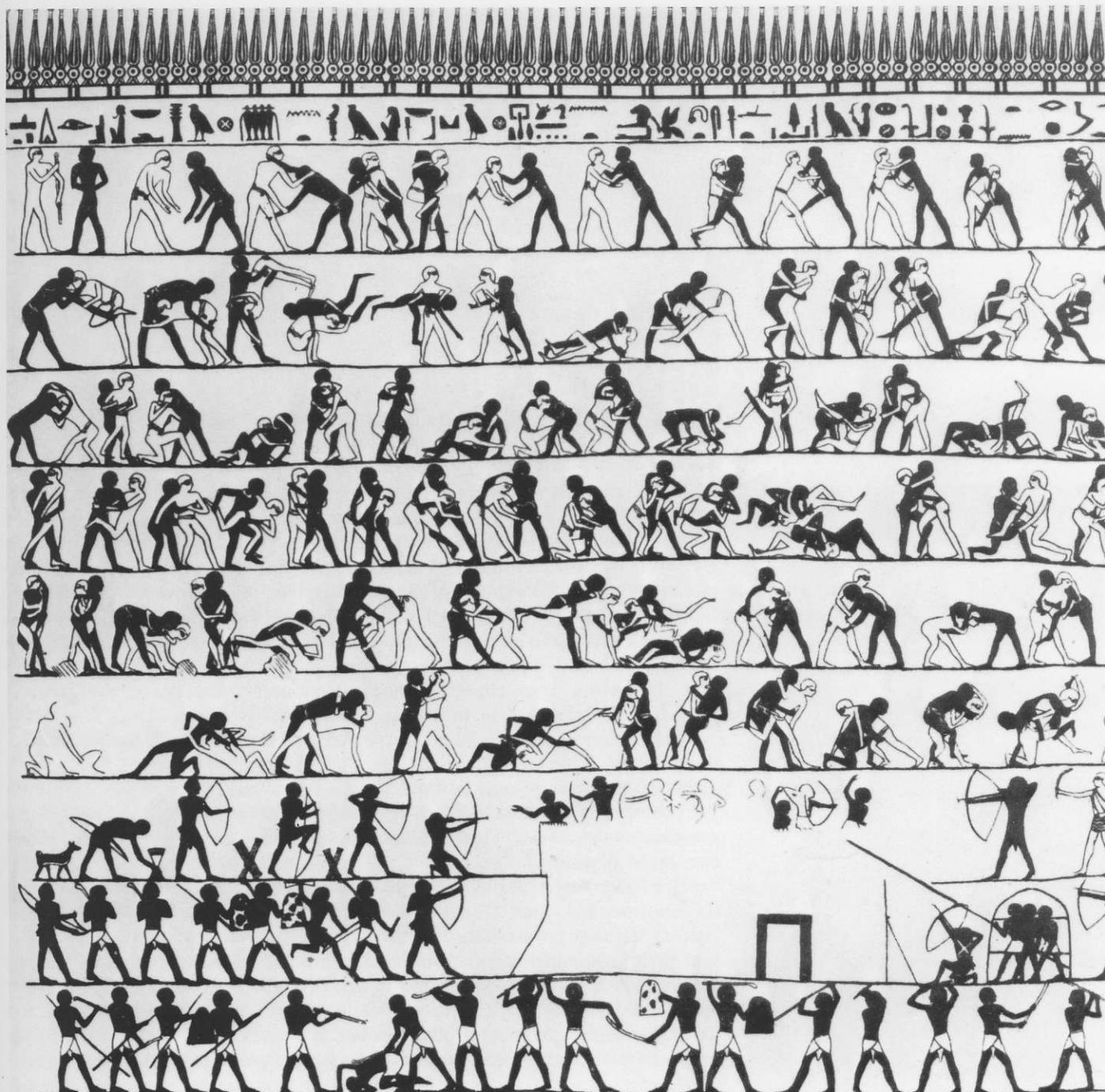
dare una solennità alla composizione col fare intuire i personaggi e la loro coesione in schiera senza troppe descrizioni di minuzie. Ma la necropoli di Asyût è stata orribilmente devastata e ben poco ne resta; quella che ancora ci dà più materiale è quella dei nomarchi della provincia dell'«orige», verso l'attuale Minia in Medio Egitto, e cioè quella già ricordata di Beni Hasan. È una necropoli in collina, di cui riparleremo, che si affaccia su una ripida costa sul Nilo e che contiene tombe della XI e della XII dinastia. Lontano dai grossi centri, la necropoli si è salvata: ma nelle tombe si è annidata per secoli una popolazione che ha sporcato e affumicato le pareti decorate, cosicché ben poco è direttamente godibile.

In genere si tratta di recuperare contorni dietro la patina di sudicio, e in attesa di un (possibile) restauro le pubblicazioni di questi monumenti restano quelle in facsimili a mano, più utili che non le vaghe fotografie dirette. Questa imperfezione nella visione rende forse un po' più sbrigativa la valutazione delle qualità o volontà stilistiche: ma resta comunque difficile credere che l'interesse dell'artista non fosse francamente e clamorosamente rivolto ad altro se appena si guardi una parete di una di queste tombe, ad esempio quella della tomba di Kheti della XI dinastia (n. 17).

In alto una caccia nel deserto: sono sgranati gli elementi di una descrizione *kat'onoma* che a eguali distanze colloca gli animali meno comuni (il grifone, l'animale di Seth, altri mostri) e le gazzelle e le antilopi che si accoppiano. Ognuno col suo nome scritto sopra, mentre dall'altro canto il titolare della tomba trafigge di molte frecce un toro selvaggio.

Sotto, un'altra lista di attività, ognuna seguita nel suo svolgersi, e ognuna indicata da un titolo, e ancora sotto scene di gineceo che van dalla filatura alla danza, e così via. Ma proprio questa scena di danza femminile mostra in modo raramente eloquente la *verve* catalogatrice di questo pittore che scinde il movimento nelle sue singole componenti temporali e le blocca in una serie





di rappresentazioni successive, che vanno lette come una istruzione tecnica, si direbbe. Scene di lottatori, in questa e in altre tombe, mostrano lo stesso modo di fare, la stessa riduzione a descrizione logicamente analitica del moto. Non ci sono scene, non c'è problema di composizione, ma il divertimento e l'impegno di un catalogo.

Quel che ne è inevitabile conseguenza è la precisazione e finezza di un disegno che non può essere approssimativo od evocativo come nei casi citati qui per primi. In questa attenzione all'oggetto, in questa precisione di rendimento, in questa analisi delle singole attività in se stesse (e non negli ampi quadri dell'età menfita) c'è il punto di partenza di un nuovo modo di affrontare la realtà, vista qui al di fuori di schemi tradizionali (quelli che, invece, avevano aduggiato le figurazioni di un Ankhityf e perfino di un Iteti).

Parete della tomba n 15 di Baqty a Beni Hasan.

Mentuhotep uccide un Libico, rilievo parietale da Gebelein; calcare con tracce di colore, alt. cm 27 (Il Cairo, Museo Egizio, n 287).



Acconciatrice, particolare del sarcofago della regina Kawit, da Deir el Bahari; calcare, altezza della scena cm 50 circa (Il Cairo, Museo Egizio, n 623).

C'è, infine, da considerare un gruppo di rilievi di altra origine: quelli che derivano dalla fine del periodo che ci interessa e dall'ambiente che aspira alla aulicità, quello dei re tebani. Per varie ragioni esso non è molto abbondante. Proprio i monumenti ufficiali son quelli che più sono stati oggetto di rifacimento, e le grandi tombe costruite in questo tempo (quelle di Deir el Bahari, e prima quelle degli Antef a el Taref) sono andate in gran parte distrutte. Ma c'è, anche, un certo numero di resti di costruzioni che possono essere ricostruite. Così da Gebelein proviene un rilievo che mostra il re Mentuhotep che afferra per i capelli un Libico (riconoscibile dall'acconciatura con la penna) e lo colpisce con la mazza.

Conosciamo questo schema tipologico da Narmer, e poi da numerosi rilievi dell'età tinita e dell'Antico Regno nelle zone di conquista (o influenza) egiziana, e cioè nel Sinai. La novità qui è nello slancio del passo larghissimo, nel protendersi drammatico, nello spessore un po' rustico — e perciò più aggressivo — del rilievo. La ovvia ispirazione tipologica è caricata di un *pathos* che cerca di rinnovarla.

Per finire l'esposizione di questa classe di monumenti, citeremo due scene da due sarcofagi. Uno è quello di una regina di Mentuhotep, Kawit, conservato al Cairo e proveniente dal tempio funerario del sovrano a Deir el Bahari. Fra le numerose scene che lo decorano a rilievo una mostra la regina seduta in trono, con uno specchio in mano, e che beve da una tazza, mentre davanti a lei un maggiordomo ne riempie certo non un'altra, ma la stessa immaginata in due momenti diversi. Alle sue spalle una inserviente le ha appena finito di acconciare i capelli e le sta annodando un nastro.

La composizione è qui perfetta di equilibrio, pulita nei profili scorrevoli ed esatti. Perfino la gerarchia dei personaggi è ricordata nella leggera varia-

Acconciatrice, particolare del sarcofago di Antes, da Gebelein; legno stuccato e dipinto, altezza della scena cm 40 circa (Berlino Est, Staatliche Museen, n 13774).



zione di dimensioni di ciascuno rispetto agli altri. Lo slargarsi fra le figure non lascia quello spazio neutro o addirittura negativo che abbiamo segnalato in altri numerosi casi: qui c'è giusto di che lasciare pieno spazio ai gesti. Si guardino le mani della parrucchiera, così spiritosamente irte di dita, il modo di tenere la tazza della regina; anch'esso così sgranato sul fondo. Si trovano qui le vecchie qualità menfite, ma con lo spirito completamente diverso del certo compiacimento tecnico.

Lo stesso tema riappare, in una edizione borghese, in un sarcofago femminile da Gebelein a Berlino, di una signora Antes (Int.it.s). Qui i personaggi non sanno stare verticali: la domestica (non più un maggiordomo) offre da bere chinandosi in avanti come il personaggio offerente nella stele del Nubiano o nella pittura di Ankhtyfy. Coi che acconcia la chioma si accoccola alle spalle della dama, che non osa sedersi fino in fondo alla sua seggiola. Non solo non c'è registro, ma i personaggi vagano a diverse altezze, fuori di ogni visione compositiva. Lo specchio della dama non riempie più lo spazio vuoto di un profilo (come avveniva per la regina), ma è agitato come un ventaglio. Siamo veramente davanti a un antitipo, tanto più eloquente quanto più è stretto il parallelismo tematico.

I monumenti debbono essere degli stessi anni, e derivano da due località a poche decine di chilometri di distanza fra loro. In modi diversi, anzi opposti, testimoniano della fine della impostazione menfita: l'uno per un certo irrigidimento e compiacimento decorativo, l'altro per la troppo sciatta cordialità del racconto. La miracolosa sintesi di stile e di osservazione della realtà qui si è scissa, e nessuno dei due elementi riesce a vivere da solo in una opera d'arte completa.

È facile pensare che da questa età, di scarsa capacità nel riunire sforzi di ampi gruppi di persone, non restino monumenti molto vistosi o significativi di una robusta struttura sociale. E anche delle cose minori ben pochi sono i resti: possiamo dire che non abbiamo che edifici tombali, e che di templi non restano che blocchi sparsi (come quelli già indicati con il rilievo di Mentuhotep), non sufficienti in nessun caso per una ricostruzione neanche di parte della struttura generale.

Delle case di abitazione abbiamo in qualche modo la possibilità di farci un'idea da una serie di modellini di terracotta (tutti alto-egiziani) che venivano posti in superficie su tombe di gente di modeste condizioni, forse come appoggio all'anima nelle sue escursioni fuori dal sepolcro (e sono perciò convenzionalmente chiamate «case dell'anima»). Si tratta di opere di un modestissimo artigianato, ma tali comunque da dare un'idea di cosa potesse essere una casa di abitazione di quest'epoca, spesso con più di un piano, e scale esterne per raggiungere i livelli più alti, di regola retratti, e sui quali si aprono delle prese d'aria per rinfrescare gli ambienti sottostanti. Davanti alla casa è una loggia e un cortile; e spesso anche al piano superiore la tettoia è aperta per poter fruire dell'ombra. La casa unisce in una sintassi molto precisa elementi chiusi ed elementi aperti, ognuno con la sua funzione di abitabilità.

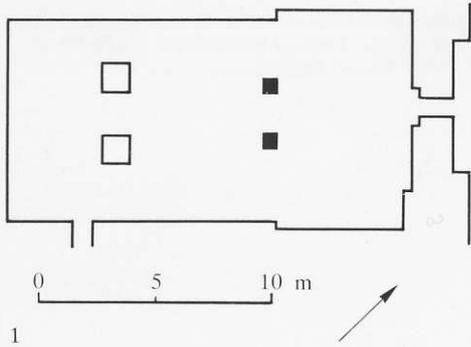
Come delle case, così anche delle fortezze si han ben poche tracce, benché l'epoca sia stata particolarmente bellicosa e non manchino davvero le notizie di guerre civili (con atteggiamenti nuovi per l'Egitto) cui si devono le frequenti rappresentazioni militaresche nelle figurazioni tombali. Fra quelle si hanno anche rappresentazioni di fortini, di assai piccole dimensioni, caratterizzati da muri a scarpa e da merlature scutiformi in alto. I balconi che aggettano sono forse talvolta appoggiati a sostegni lignei e le tecniche ossidionale che queste fortificazioni sottintendono non sono molto complesse. In un

«Case dell'anima»; terra cotta, alt. cm 40 circa (New York, Metropolitan Museum e Torino, Museo Egizio).

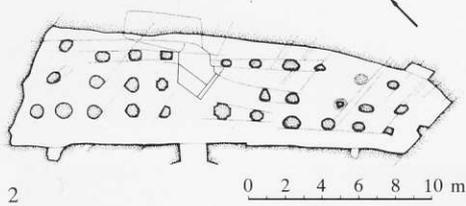
4

I RESTI ARCHITETTONICI

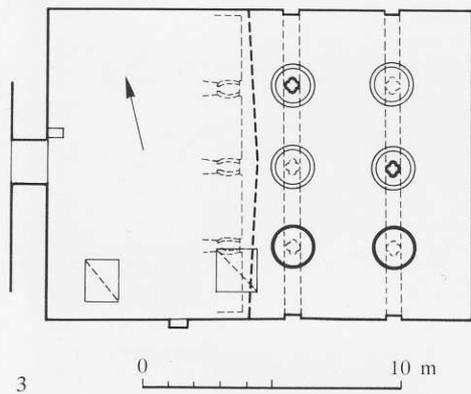




1



2



3

caso gli assediati sembrano riparati sotto uno schermo mobile da cui con lunghe aste cercano di colpire i difensori.

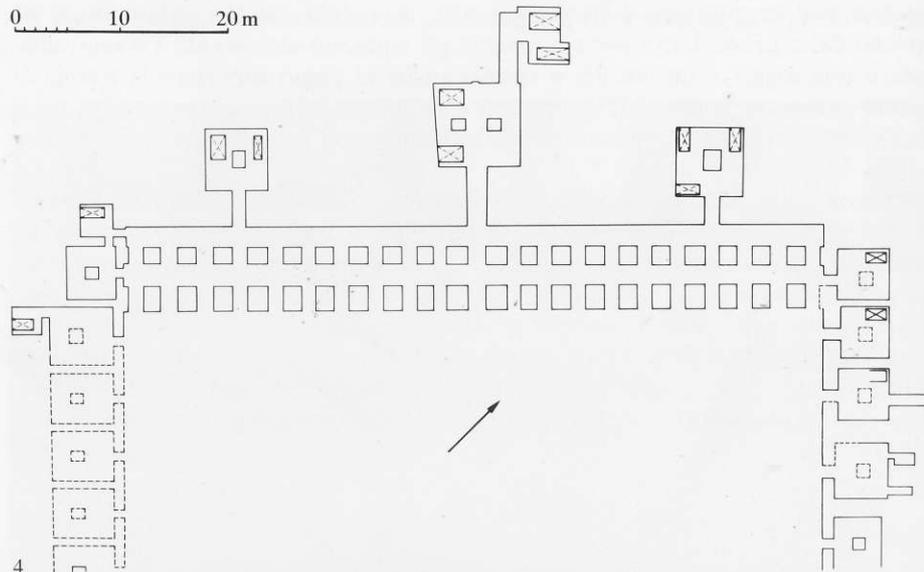
Probabilmente un esempio attuale di una fortezza di questo tipo è conservato nella regione tebana, alta nel deserto a sorvegliare uno degli accessi alla pianura sottostante; di altre abbiamo notizia dai testi. Ma, come dicevamo, l'unica serie di monumenti realmente noti sono le tombe. Queste conservano in taluni casi la forma di edifici sopra terra, della categoria delle mastabe; ma nella maggior parte dei casi la tomba adopera un tipo che già nell'età menfita era frequente in provincia e noto anche nella capitale: la tomba scavata in grotta.

Tale è la tomba di Kheti ad Asyût, da cui abbiamo citata la decorazione di soldati armati di scudo. Si tratta di uno *speos* profondo circa 20 m, diviso in due sezioni da due pilastri dopo i primi 8 m. Altri due pilastri sostengono il tetto nella seconda parte del vano. L'ingresso è decorato da figure del defunto, ma non si può dire che ci sia una facciata del monumento, che si limita a una semplice porta su uno specchio di roccia spianata.

Questa noncuranza dell'esterno e questo sviluppo dell'interno si nota in un'altra tomba di cui abbiamo veduto la decorazione, quella di Ankhtyfy alla Mo'alla. Ma qui l'ingresso è poco più che un passaggio qualsiasi, e l'interno si sviluppa per una quindicina di metri, ma perpendicolarmente anziché secondo l'asse dell'entrata, in un camerone irregolare sostenuto da numerosi pilastri assai rozzalemente allineati che simulano di sostenere una trabeazione, ricordando quanto visto nella tomba di Sabni e Mekhu ad Aswân. L'approssimazione delle strutture è fin troppo evidente, e certo è all'opposto della precisazione delle piante calcolate a tavolino a Menfi, ma l'effetto architettonico che se ne ottiene ha la stessa capacità di risolvere immediatamente, *ex abrupto*, il problema della comunicazione di un messaggio al visitatore che è tipica per le altre arti figurative di questo tempo.

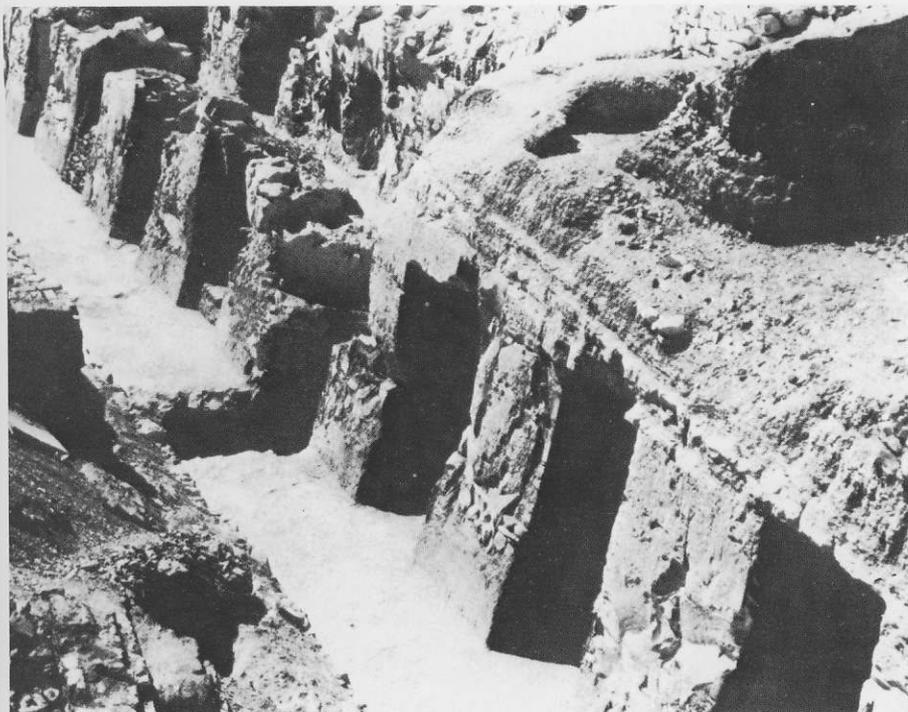
Le altre tombe di cui abbiamo citato le pitture, quelle della XI dinastia a Beni Hasan mostrano, come le pitture che ne provengono in confronto con quelle della Tebaide, una molto maggior sicurezza nella valutazione dei rapporti sia nella struttura della pianta che nella concezione dei supporti. Regolari nella loro pianta rettangolare, esse dividono una parte anteriore e una posteriore del vano in caverna (come nella tomba di Khêti ad Asyût) e sostengono il tetto con colonne floreali a sezione multilobata che riprendono certo modelli dell'architettura civile domestica. Se manca anche qui lo sviluppo della facciata che riprende la semplice porta come ad Asyût e alla Mo'alla, gli interni hanno un gusto di ordine sottolineato dal loro esser posti in fila, con piante analoghe, fruendo di un balcone di accesso unico su una sola cengia della scogliera. La tradizione di una casata principesca diviene elemento di organizzazione di una urbanistica, sia pure funeraria.

0 10 20 m



4

1, Pianta della tomba di Kheti II nomarca di Asyût. 2, Pianta della tomba di Ankhtyfy. 3, La tomba di Kheti a Beni Hasan. 4, Le tombe degli Antef a el-Tarif.



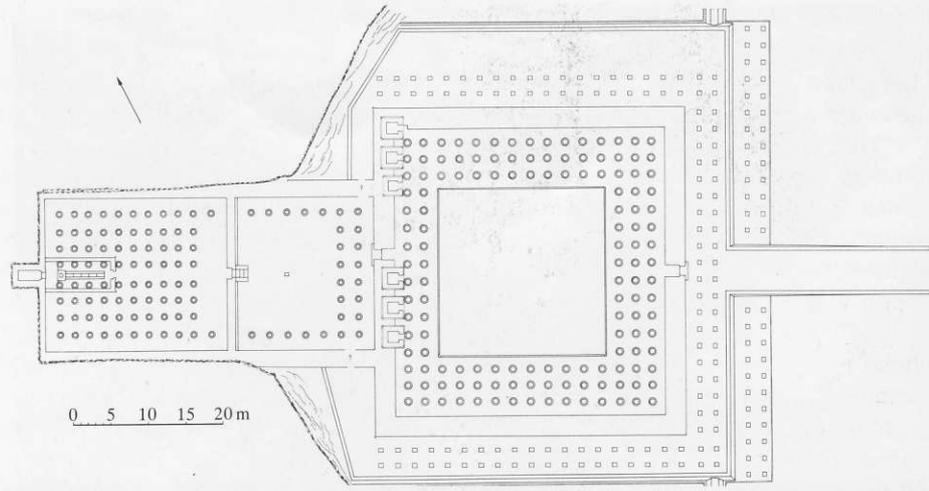
Una diversa impostazione si trova in una serie di tombe incentrata su Tebe e in particolare in quella necropoli dei principi tebani che rappresentano i prodromi della XI dinastia, gli Antef. Sono tre tombe a el Taref, proprio di fronte a Karnak (mentre la più antica necropoli tebana era piuttosto situata davanti a Luqsor), situate in una zona desertica ma pianeggiante. Su questo lieve pendio son scavati amplissimi cortili che raggiungono centinaia di metri di sviluppo in modo da portare insensibilmente a una facciata sul loro fondo ovest, di poco meno di cinque metri di altezza. Nella zona limitata da questi accessi eran probabilmente delle cappelle in mattoni crudi, forse ricordo dei o allusione ai vecchi templi a valle delle piramidi, di cui però si è persa la possibilità di ogni controllo attuale per le sopravvenute distruzioni in quella zona dopo le prime affrettate osservazioni. Il fondo del cortile, largo sul centinaio di metri, è occupato da una serie di aperture in fila (*saff* col termine arabo) la centrale delle quali dà su un corridoio che si sprofonda nel suolo e contiene la tomba principale. Sepolture secondarie possono essere nelle camere secondarie. Attorno a queste tombe regali si stende un vasto cimitero di funzionarii e di cortigiani.

Lo stesso tipo di tomba appare quando il sovrano mutò la zona di sepoltura e la portò nella valle di Deir el Bahari. Anche là si installò un cimitero di cortigiani attorno alla tomba regale, e un esempio può esserne quella di un Antef, anch'essa a *saff* e decorata di pitture, trovata da una missione tedesca nel 1963 e assai precisamente datata ai primi anni del regno di Mentuhotep Nebhepetrà. La serie delle aperture accostate comporta 10 pilastri su una fronte di circa 80 m e per un'altezza originaria di più di 5 m.

Quel che è tipico di questo tipo di strutture è l'importanza che viene ad assumere la facciata, preparata dalla lunga zona di accesso e tutta allusiva alla sala trasversale (come quella di Ankhtyfy, che invece è nascosta dietro il modestissimo accesso) che le sta dietro. I mezzi di questa messa in evidenza son tutti e soltanto architettonici: figurazioni e iscrizioni di facciata non compaiono.

Questa corrispondenza di interno ed esterno significa un nuovo senso della organicità dell'edificio, e anche se parte probabilmente dallo schema della casa d'abitazione (corte e portico sul fondo, dietro il quale son le ca-

Pianta e veduta del monumento funerario di Mentuhotep a Deir el Bahari.



mere: si guardino i modellini prima citati) le stesse dimensioni cui è portato ne mutano il senso.

Tutte queste esperienze van tenute presenti quando ci si accinga a valutare quel che è l'ultima e veramente conclusiva di queste creazioni architettoniche: la tomba di Nebhepetrà Mentuhotep a Deir el Bahari, in fondo alla vallata dell'Asasif, presso la regione della più antica necropoli tebana, quella della Khokha. Un lungo accesso costituito da un viale porta a un cortile ritagliato e spianato proprio là donde sorge la valle.

In questo cortile era praticata una discesa d'accesso (il «Bab el Hosan») verso una camera ipogea, nella quale fu trovata la statua già descritta del sovrano. Al fondo della platea c'è un portico a due file di pilastri, che sembra riprendere il motivo della tomba a *saff*. Al centro, una rampa porta al piano superiore, dove un altro portico, anch'esso su due file di pilastri, circonda un edificio centrale pressappoco quadrato. Questo consta fundamentalmente di un muro di cinta entro il quale è praticata solo una porta centrale, in corrispondenza del termine superiore della rampa. La porta dà accesso a un ambulacro a tre file di colonne (solo a due nel settore ovest) che permette di circolare attorno a un nucleo compatto quadrato che rappresenta quasi il nocciolo e il centro di gravità del complesso intero. In asse con la porta d'ingresso, a ovest c'è una porta nel muro di cinta, che immette in un cortile circondato da colonne su tre lati (quello d'ingresso e quelli a lui contigui) e che a sua volta porta in una ipostila che si addentra entro le pieghe della montagna stessa, dando adito al santuario vero e proprio. Le tombe sono in fondo a profondi corridoi ipogei. In questo avventuroso sviluppo di elementi si trova di nuovo la serrata capacità di organizzare parti diverse in diverse funzioni, di riprendere e rinvivare tematiche, di parlare il linguaggio delle allusioni funzionali. C'è insieme un richiamo alle tombe a *saff* e a quel che esse significano a loro volta di allusione alle dimore terrestri, e una serie di allusioni nello sprofondarsi nella montagna occidentale, come il sole al tramonto. In quel nucleo solido centrale che fino a poco fa si intendeva come un resto di piramide (perciò con connotazioni chiaramente regali) e che ora si vuole invece come un tumulo parallelepipedo regolarizzato, c'è una allusione mitica al tumolo primordiale da cui è cominciata la creazione.

L'ampiezza, la regolarità, l'ordine di questo monumento si collegano con un altro fatto: la sua praticabilità (eccetto ovviamente quella parte di inattinabile nocciolo di significato che è — in una forma o nell'altra lo si voglia immaginare — il *sema* centrale). I portici si allargano, si hanno terrazze, colonnati che si sciolgono dietro le pareti e che coincidono con lo spazio a disposizione, cortili aperti, sale. È una mentalità diversa da quella dell'architettura che avevamo conosciuto nell'ambito delle piramidi, che accentuava l'esterno a scapito dell'interno.

Qui avviene in certo modo il contrario: gli involucri son ridotti al minimo, e la costruzione è immaginata non per un contemplatore ma per un visitatore. Anche essa, come la scultura, lega l'opera a chi ne debba fruire, non ha scopo senza di lui. Il tempio funerario del re non può essere valutato che da chi lo visiti fino in fondo, non da chi si ponga come spettatore esterno.

E ancora un ultimo accenno. Come nelle corti delle case si coltivavano alberi, così anche in questo accesso eran state portate faticosamente nel deserto le piante che avrebbero dovuto rendere ancor più umano quel complesso che, insieme, adoperava la natura attorno per adagiarsi dentro, corredandosene di un significato.

La complessità di questa concezione architettonica è di gran lunga superiore a quanto fin qui avevamo visto: come la piramide a gradoni di Gioser conclude e inaugura un'epoca, così anche questo tempio di Mentuhotep conclude l'età feudale e inaugura la storia dell'Egitto che esce maturato e arricchito dalla esperienza di quei tempi.



Sul finire del XXI sec. i principi di Tebe riuniscono l'Egitto sotto il loro dominio: ma abbiamo già notato come questa riunione sappia più di conquista che non di riorganizzazione unitaria, e basterà ricordare che in una scena in cui Mentuhotep, il sovrano riunificatore, è raffigurato che massakra tradizionalmente i nemici, fra questi ultimi son compresi anche gli «Egiziani». La guerra civile, che era stata endemica nel primo periodo intermedio, è l'antefatto di questa nuova universalità della monarchia. I soldati morti combattendo contro il Nord sono eroi seppelliti con particolari onori, il re non si muove dalla sua piccola città, dove è ereditariamente principe e dove è a casa. I principi e le loro casate son sostituiti da uomini nuovi, nella incertezza della loro fedeltà o semplicemente della loro disponibilità a riconoscersi vassalli di un loro — in certo modo — collega. Di questo tono provinciale della XI dinastia abbiamo già notato le implicazioni nelle arti figurative, che continuano tematiche e stilemi dell'età feudale.

La successione a Mentuhotep da parte del suo visir Amenemhat cambia completamente il quadro. Meno legato da ragioni dinastiche alla sua verisimile città d'origine, Tebe, il nuovo sovrano può spostare a Nord il centro di gravità, in una città nuova, Icet-tawy «Quella che conquista le Due Terre». Si sottrae così insieme a tutte le tradizioni delle due monarchie parziali di Eracleopoli e di Tebe, con un sensibile parallelismo a quel che era stato l'atteggiamento di un «Menes» quando aveva fondato Menfi. Si ricostituisce una «residenza» (e in modo tanto tipico che ancora in età tarda i geroglifici per Icet-tawy significano generalmente «Residenza» appunto), e si ricostituisce una rete di nomarchi nelle province, cosicché l'accentramento non impoverisce di colpo la vitalità del paese. Ma la Residenza funge come un polo di attrazione, al quale vengono chiamate le giovani forze del paese: una scuola palatina, destinata a formare i funzionari, e centro letterario di un'ampia opera di propaganda, viene fondata e appoggiata. E certo analogamente vengono scelti e allenati anche artigiani da tutto il paese, ai quali viene proposto il modello della più aulica arte menfita: quella che concettualmente si era formata come espressione di un ambiente di palazzo, e che manteneva questo suo potenziale celebrativo proprio nel suo distacco dal quotidiano. Tra corte e principati si instaura un rapporto di feconda tensione che vede i due poli in uno scambio di condizionamenti e di appoggi. In confronto con l'accentramento della XI dinastia i sovrani di Icet-tawy delegano volentieri l'autorità ai principi, ma stanno bene attenti a controllarli nella loro azione, li coinvolgono nelle responsabilità. L'esperienza feudale aveva definitivamente distrutto l'idea del re-dio, ma aveva creato la nuova concezione della funzione provvidenziale di un sovrano calato nel mondo. Gli «Insegnamenti» dell'età menfita avevan disegnato un modello umano di virtù sociali entro un sistema valido per sé; quelli di questi tempi insistono volentieri sulla celebrazione della lealtà al sovrano, e mettono in rilievo le qualità di questo.

Tutti questi fatti hanno la loro rispondenza nell'ambito delle arti figurative. Interessi urbanistici, e cioè di razionale insediamento di gruppi di popolazione, derivano dalla fondazione di una nuova capitale e dai problemi che ne derivano di offrire alloggio a persone che vi si sono recate *ex novo* e che

La stele di Abkau, da Abido; calcare dipinto, alt. m 1,35 (Torino, Museo Egizio, n 1534).

vi si insediano con differenti funzioni ed autorità. Riprende la differenziazione fra la tomba regale e quelle principesche: la piramide, con le sue connotazioni sovrane, si oppone alle tombe dei cortigiani che la circondano e a quelle dei nomarchi nella provincia. La scultura ha come tema insistentemente ritentato la figura del sovrano, e insieme tende progressivamente a superare l'*ethos* di distacco sereno, tipico dell'età menfita, a vantaggio di una più precisa identificazione di personalità viva e sofferta; e insieme una ambiziosa scultura si manifesta in provincia, di diverso tono da quella regale anche se influenzata da quella. Il rilievo riprende, nell'ambito della corte, i ritmi e la precisazione di quello menfita, mentre in provincia la pittura sviluppa una capacità nuova di impiego del colore, che porta a maturazione le torbide esperienze coloristiche dell'età feudale.

La struttura dello stato, in cui l'autorità regale è così equilibrata con quella dei nomarchi (tanto che alcuni di loro datano con il loro anno di carica) fa sì che i re debbano trovare un appoggio concreto alla loro autorità, oltre il loro offrirsi come centro di gravità e fornitori di servizi collettivi al paese. La cura con la quale è stata organizzata la scuola palatina è testimoniata da un certo numero di riforme ortografiche e grammaticali che, nella loro coerenza, mostrano di essere organizzate e organiche; e, ancor più concretamente, dall'aumento dei funzionari che van prendendosi cura di uno stato lentamente sempre più omogeneo, e affidato a questa burocrazia. Questa gente più modesta appare nelle numerose piccole statue di poco impegno che son tipiche della seconda metà del Regno Medio e che testimoniano della pietà di questi funzionari che hanno lasciato *ex voto* epigrafici e figurativi nell'antica città sacra di Abido, rifiorita al culto osiriaco come lo era stata nell'età delle origini.

Ma oltre che in questa silenziosa avanzata dell'amministrazione centrale, la monarchia trova appoggio alla sua autorità in imprese che solo essa può compiere, e cioè in una serie di aperture verso il mondo oltre i confini dell'Egitto che già la tarda età menfita aveva abbozzato e che ora sono organicamente riprese con un vasto e cauto disegno. L'abitudine costante in questo periodo di associare al trono il successore dà una singolare coerenza ai piani ampi e lenti di questa casata: così i rapporti con il mondo siro-palestinese, dove l'influenza egiziana si va consolidando in rapporti politici e commerciali che vedono Biblo assimilata a una nomarchia, con donarii egiziani al tempio della «Hathor» locale e che son testimoniati archeologicamente in Egitto, ad esempio, da un deposito di fondazione del tempio di Tod con argenti siriani e blocchetti di lapislazzuli certo di origine asiatica, e dai (gravidi di futuro) insediamenti asiatici che si van scoprendo nel Delta e che risalgono a questi tempi. Ma assai più ricchi di potenziali sviluppi i rapporti con la Nubia, dove già i sovrani della VI dinastia avevano avviato un'opera di infiltrazione e da dove già nell'età feudale erano immigrati numerosi mercenari alle corti dei principi locali. Questi rapporti ora si configurano come un «ampliarsi dei confini» egiziani, che conglobano il paese oltre la prima cateratta e fino alla seconda, a Wadi Halfa e poi ancora più giù, fino alla «fattoria» oltre frontiera a Kerma.

Sesostri III, che conclude l'opera di conquista, resta un dio della regione fra i successori. Suo figlio Amenemhat III affida invece la sua successiva divinizzazione a un'opera meno guerresca ma non meno redditizia, la bonifica e la regolarizzazione delle acque (e perciò la messa a cultura) della più vicina delle oasi, quella del Fayyûm, nella zona della Residenza. È questo il punto di arrivo di una lunga vocazione medioegiziana della dinastia, erede delle qualità menfite degli eracleopoliti.

Le imprese di Sesostri III e di Amenemhat III li han divinizzati: ma può essere degno di nota che da questo momento, come crescono le testimonianze di piccola statuaria privata, cessino le grandi tombe principesche. L'E-

gitto si è di nuovo amalgamato, e la monarchia lo rappresenta tutto.

Ma proprio ora, si prepara un secondo periodo di disgregazione politica: l'amministrazione diviene essa stessa arbitra e non strumento della politica, i sovrani ne restano condizionati, visir onnipotenti li portano al trono e li eliminano, senza osare di prenderne il posto e le responsabilità che col potere son connesse, gli Asiatici si infiltrano nel Delta a rinforzare i gruppi che già dapprima vi si erano pacificamente insediati, i Nubiani si staccano dalla compagine statale dell'Egitto.

Non è un processo catastrofico, ma si perde quel rapporto fra corte e provincia che caratterizza le epoche di più ricca vitalità e lentamente la eredità del Regno Medio si va spegnendo in non rigorosi tentativi di replica.

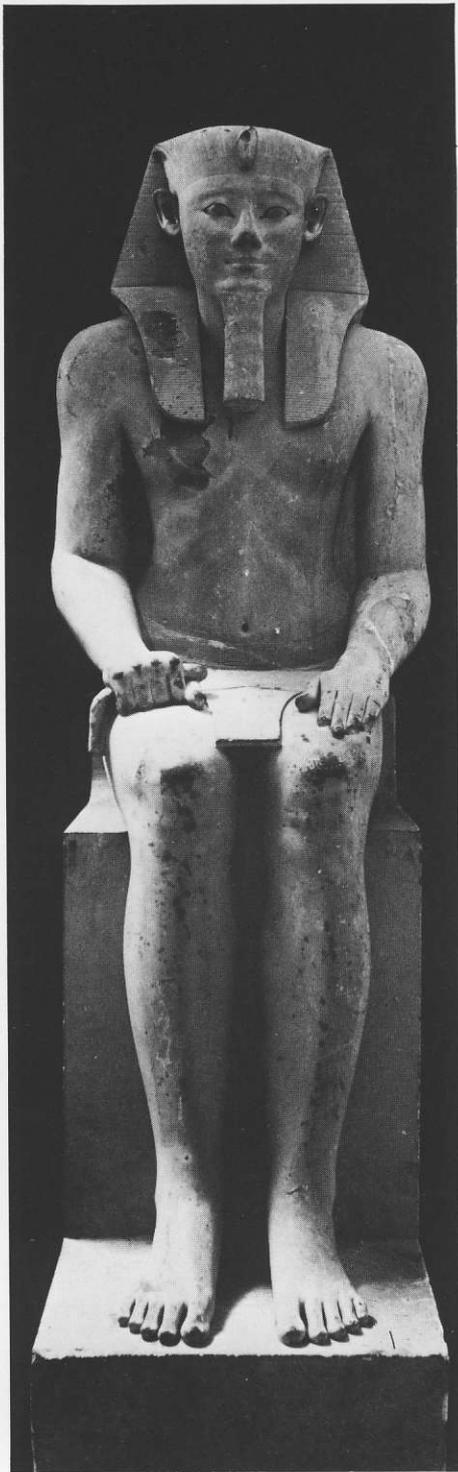
È ora maturo il momento per l'ingresso in forza di quegli Asiatici che per secoli eran stati i vicini di un Egitto poco propenso a uscire dalle sue frontiere verso l'Asia, ma che sono a loro volta sospinti e rinnovati nella loro compagine e che qui trovano una possibilità di fermarsi. Questi Asiatici, gli Hyksos della tradizione, han la loro documentazione archeologica differenziata anche in terra d'Egitto oltre che nella loro terra d'origine; ma tendono a farsi per quanto possibile egiziani a loro volta, anche se non possono occupare tutto il paese. Di nuovo Delta e Tebaide saran paesi staccati e di diversa tradizione, di nuovo ci sarà il miraggio di una riunione.

La documentazione più abbondante e più significativa, come spesso in Egitto, è anche per quest'epoca quella della statuaria. Cominciamo a considerare una statua che raffigura il secondo sovrano della dinastia, Sesostri I, e che fa parte di un gruppo di dieci statue scolpite — si potrebbe dire — in serie per popolare il cortile del tempio funerario del re presso la sua piramide a Lisht. La stretta affinità fra un così gran numero di sculture mostra da sola che l'opera deve essere valutata anzitutto come l'attuazione di una certa impostazione generale, di fondo accademico. Per rendersi conto del significato, basta accostare una di queste statue con quelle di Mentuhotep, di analoga funzione funeraria e che risalgono a una generazione o poco più prima. La elementarità della statua più antica, che nasconde i particolari entro una impostazione generalmente volumetrica è agli antipodi della accuratezza con la quale qui si seguono le modulazioni delle superfici, il disegno dei muscoli, il gioco dei particolari. Le gambe, i piedi di Mentuhotep eran pesanti simboli di solida geometria; qui si segue l'anatomia del ginocchio, i muscoli dei polpacci; i piedi si appoggiano organicamente al suolo. I particolari affogano nell'insieme in Mentuhotep, qui si stagliano in contorni di precisa opposizione: si guardi la *mappa* che il re tiene nella mano destra, la stoffa della acconciatura.

Il semplice cubo del sedile del primo sovrano qui si arricchisce di un rilievo che ne ravviva la superficie, caricandola di un significato, di una necessità di osservazione precisa e puntuale, così che non può più essere istintivamente sentito come un blocco. È evidente la qualità scolastica della statua di Sesostri: ma proprio questo aspetto ne va sottolineato. La possibilità di una analisi, la sicurezza del disegno, la nitida scansione delle parti alludono a un ambito culturale ben preciso: quello della statuaria menfita dell'Antico Regno, attento al suo soggetto e alle possibilità di tradurlo in un linguaggio di matematici rapporti. È qui che scatta la differenza fra l'età feudale e questo nuovo Egitto unito: in questo conscio e volontario rifarsi dell'arte aulica ai vecchi modelli aulici.

Il ritorno dell'autorità centrale nell'ambito del Medio Egitto, al di fuori delle tradizioni dei principati provinciali, ha come conseguenza figurativa l'abbandono dei moduli di gusto narrativo e la ricerca di una «classicità»

1 LA SCULTURA DELL'INIZIO DELLA DINASTIA



1



2

1, Sesostri I, da Lisht; calcare, alt. m 1,96 (Il Cairo, Museo Egizio, n 411). 2, La signora Senuy da Kerma; granito grigio, alt. m 1,68 (Boston, Museum of Fine Arts, n 14.720).

sentita ovviamente come qualificazione politica. La ricostituzione di un opificio a corte permette di far valere come modelli cui ispirarsi quelli che abbiano un preciso valore ideologico, che facciano valutare la casa regnante come risuscitatrice delle forme tipiche della monarchia unitaria più antica.

La formulazione gelidamente neoclassica delle dieci statue funerarie di Sesostri I ha un peso fondamentale programmatico e culturale: è necessario sottolinearlo per scorgere quale sia il quadro di volontà stilistica in cui van valutate altre opere di quest'epoca, che a questi elementi programmaticamente pregnanti sanno aggiungere ben altra ricchezza di novità di visione.

Consideriamo due statue femminili, di molto diversa provenienza e caratteristiche pratiche. Una è una statua a grandezza naturale in granito grigio, che proviene, in modo assai curioso, da una tomba a Kerma, alla terza catterata in pieno territorio nubiano, dove sarà stata portata da qualche monumento egiziano (tempio o altro) della regione, piuttosto che non dalla lontana Asyût dove lo stesso personaggio ha una celebre tomba. L'altro monumento è una testina lignea che proviene dal cimitero regale di Lisht, presso la piramide di Amenemhat I, il fondatore della dinastia: un piccolo monumento di materiale, provenienza, dimensioni, tecnica diversi. Gli occhi dovevano essere inseriti, la parrucca è lavorata a parte e poteva esser cambiata (forse) con altra acconciatura: è tutta scintillante di piastrine auree mentre il volto non ha che poche tracce di colore.

È facile vedere come certe convenzioni tecniche differenzino le due opere: le sopracciglia rigidamente delineate della statua in pietra (la signora Senuy) in confronto della delicatissima morbidezza di quelle della fanciulla anonima di Lisht. E così i capelli che sono una gran massa striata in Senuy e che lasciano così tutta la possibilità di far valere il profilo, mentre nella fanciulla la massa si addossa e inquadra, con il suo nero e il suo luccichio, il volto chiaro che ne emerge appena. Insieme con queste ovvie differenze, c'è un'ovvia parentela di *ethos* fra le due figure, in quel vago sorriso che ne sfiora il volto aristocraticamente distaccato. Ma dove queste due opere sono veramente e significativamente apparentate è nello sganciarsi dalla scolasticità dei Sesostri in serie: la capacità menfita di equilibrare le figure secondo un canone definito qui è arricchita di un nuovo modo di vedere la concretezza della persona nelle sue strutture di organismo. I delicati volti di queste due donne, la tenerezza con la quale è carezzato il modellarsi della loro epidermide, non sono giochi edonistici che gustino euritmie di superficie: le modulazioni aggraziate alludono a una vitalità dall'interno, ricordano quale sia la costruzione della ossatura, la sua funzione di vero punto di appoggio delle apparenze della superficie.

Per capire quanta nuova ricchezza circoli in questo modo di scolpire basta rifarsi all'età menfita, e porre queste teste in confronto con quelle della No-



Testina femminile, da Lisht; legno dipinto, incrostazioni d'oro sulla parrucca, alt. cm 8,5 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 39390).



fret di Meidum o della moglie del gruppo a Hildesheim per vedere come in quelle gli elementi del volto sono applicati per così dire, su una massa unitaria, e quasi disegnativi sopra, in contrapposto alla logicità dall'interno di questi altri esempi.

Questo diverso modo di occupare lo spazio non come volume da contemplarsi ma come una serie di strutture ha una razionalità di altro tipo da quella menfita: meno matematica, più esperta del concreto e del fisico. Un altro monumento di quest'epoca ne è illustrazione piena. Si tratta di un oggetto assai complesso, e cioè un gruppo di tre piccoli nani nudi in avorio, di pochi centimetri di altezza, montati ognuno su un rocchetto inserito in una base che li contiene tutti e tre. Un filo opportunamente arrotolato doveva sfilandosi, farli girare su se stessi, in presenza di un quarto nano che è invece rappresentato che batte le mani a marcare il ritmo. Questo giocattolo meccanico deriva da una tomba di fanciulla in cui sono stati trovati *in situ*, nella necropoli di Sesostri I a Lisht: è perciò strettamente contemporaneo delle opere fin qui prese in considerazione.

Che esso derivi dalla piccola statuaria dei «servitori» è evidente, anche se la qualità è estremamente più raffinata. Più raffinata è anche la situazione spaziale: in quei modellini si era già notato che una piena comprensione non si poteva avere che girando attorno al complesso, guardandolo dentro, prendendone possesso successivamente. Qui è l'oggetto stesso che si muove e che mette in evidenza, così, una infinità successiva di punti di vista, tutti ritenuti vevoli e significanti. È il contrasto esatto della tradizione di visione frontale, necessaria alla valutazione dei rapporti della figura nell'arte menfita, che privilegia un solo punto di vista a scapito di tutti gli altri; e, insieme, il dinamismo di questo nuovo modo di presentare l'oggetto della visione lo colloca in modo definitivo e inequivocabile nello stesso spazio in cui è lo spettatore. Il movimento è, in questo caso, esplicito: ma l'organicità è, di sua natura, dinamica, e così determina un gusto per un modo di esprimersi attraverso un linguaggio luministico che è il più adatto a suggerire questa nuova esigenza.

Anche per questo, le figurine dei pigmei danzanti sono singolarmente eloquenti: nello slargarsi dei gesti, nell'arcuarsi delle gambe, ma ancor più nella pesantezza dell'ornamentazione, che non è graffita sulla superficie ma ha la sua greve concretezza e sgrana le collane e scava pieghe nelle sciarpe e, insieme, mette in crisi ogni possibilità di lettura «a memoria» delle figure. E ancor più, infine, nei volti dove la struttura intima e organica determina una vivacità che è insieme espressiva e luministica.

Si capisce bene qui cosa sia questo arricchirsi e incrociarsi di due ten-

Tre nani danzanti, da Lisht; avorio, alt. cm 7
(Il Cairo, Museo Egizio, n 63858).

denze che storicamente si sommano, o meglio reagiscono, e si integrano l'una con l'altra: da una parte la capacità menfita di organizzare in forme universali il particolare e dall'altra la valutazione positiva del dinamico, dell'individuale, dell'esperienza dell'età feudale. La tipizzazione delle «Istruzioni» menfite cede alla singolarità dei racconti della narrativa medioegiziana: ma in realtà va tenuto presente un caso come quello della storia dell'«Oasita eloquente», in cui le avventure di un piccolo personaggio che è defraudato dal potente e che ottiene alla fine la debita giustizia è contrappuntata da una serie di ardite e letterarie celebrazioni della giustizia appunto, e che perciò riunisce insieme un racconto con una sua moralità, e una moralità enunciata come «Insegnamento», in un intreccio — anche qui — di singolare e di universale ravvivati dal *pathos* dell'enunciazione del caso specifico e singolo.

Come l'arte menfita si presenta quale una formulazione iniziale di un certo tema stilistico, che viene poi arricchito da un continuo approfondimento e articolarsi di esperienze, così avviene anche per l'età del Regno Medio, in cui una impostazione originaria viene man mano portata avanti per strade non automaticamente deducibili da essa, ma per apporti di nuove personalità.

Alla media XII dinastia si possono attribuire alcune opere che hanno un loro particolare senso. Dalla necropoli di Saqqara (in piena zona menfita) vengono due statue di un «Ispettore dei profeti della piramide di Teti» (un altro titolo di schietto significato menfita) che eran poste in alto, davanti a una piccola scala e a una tavola d'offerte nella parte in vista della tomba. Non più, perciò, una immagine sostitutiva del defunto nascosta nel *serdab* ma una sua rappresentazione in funzione di visitatori. Queste due statue raffigurano lo stesso personaggio seduto, o meglio accoccolato, entro uno di quei sedili ad alta spalliera e ad alti braccioli ma senza piedi che potevano servire per palanchino: l'aspetto ne risulta assai curiosamente compresso, in modo che si ha un cubo su cui si appoggiano la testa e le braccia incrociate, e sul davanti, in questo caso, si disegnano le gambe e sporgono i piedi. È il punto di partenza, probabilmente, di quel che si suole chiamare la statua-cubo, che proprio nel Regno Medio ha i primi esempi classici e che continuerà fino alla più tarda età egiziana a mettere in opposizione un corpo ridotto a un informe fagotto e una testa accuratissimamente scolpita. Qui l'invenzione è essenzialmente tipologica (e ce ne saranno altre, in quest'epoca), ma permette di costruire entro una massa inorganica vigorose allusioni a elementi vitali nelle muscolature eccessive, nei tratti pesanti del volto.

Proprio il rovescio avviene in un altro ambiente. Si consideri una statua frammentaria femminile da Abido, a dimensioni all'incirca al naturale, in cui il calcare bianco è impiegato a rendere un corpo femminile di un elastico profilo, il cui slancio è sottolineato dalla decorazione a righe della stoffa, che — insieme — muove la superficie con la descrizione dei ricami sulla bretella ampia e dell'ampia collana a perline tubolari e a goccia. Questo piglio è ripetuto in uno squisito esempio di arte minore, una statuette femminile in avorio che ha perso testa e piedi, ma in cui la snellezza della vita, il lievitare del profilo dei fianchi valgono in funzione di una ricerca di grazia nello slungarsi della figura, al di fuori delle salde tradizioni della rappresentazione femminile aulica, e attuano in pieno quel che la maggior mole della statua di Abido non permetteva di raggiungere immediatamente.

E infine, proprio verso quest'epoca va collocata una rappresentazione dalla tomba di un monarca, Thuthotep, a el Bersha in Medio Egitto, che testimonia di un'altra curiosità tipologica, per così dire: si tratta della commemorazione del viaggio dalla cava di alabastro nel deserto fino alla tomba del principe di una sua statua colossale (alta 13 cubiti, dice il testo: cioè poco



1



2

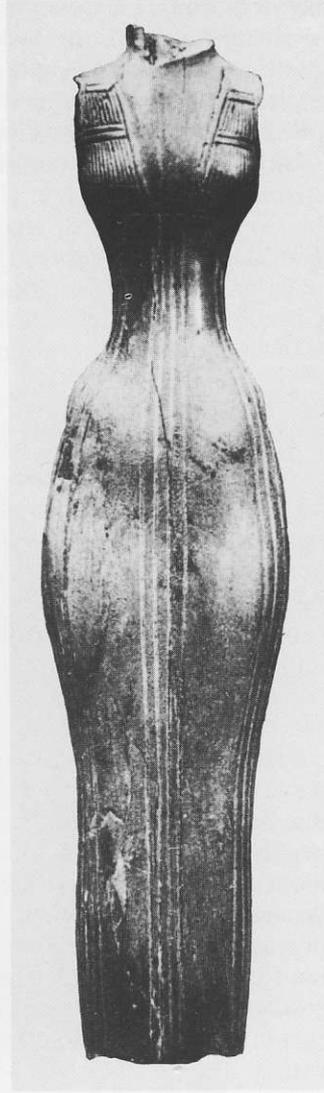


3

1, Statua cubo di Hetep, da Saqqara; calcare, alt. cm 85 (Il Cairo, Museo Egizio, n 48857).
2, Statua cubo di Hetep, da Saqqara; granito grigio, alt. cm 73,7 (Ivi, n 48858). 3, La statua cubo di Hetep al momento della scoperta.

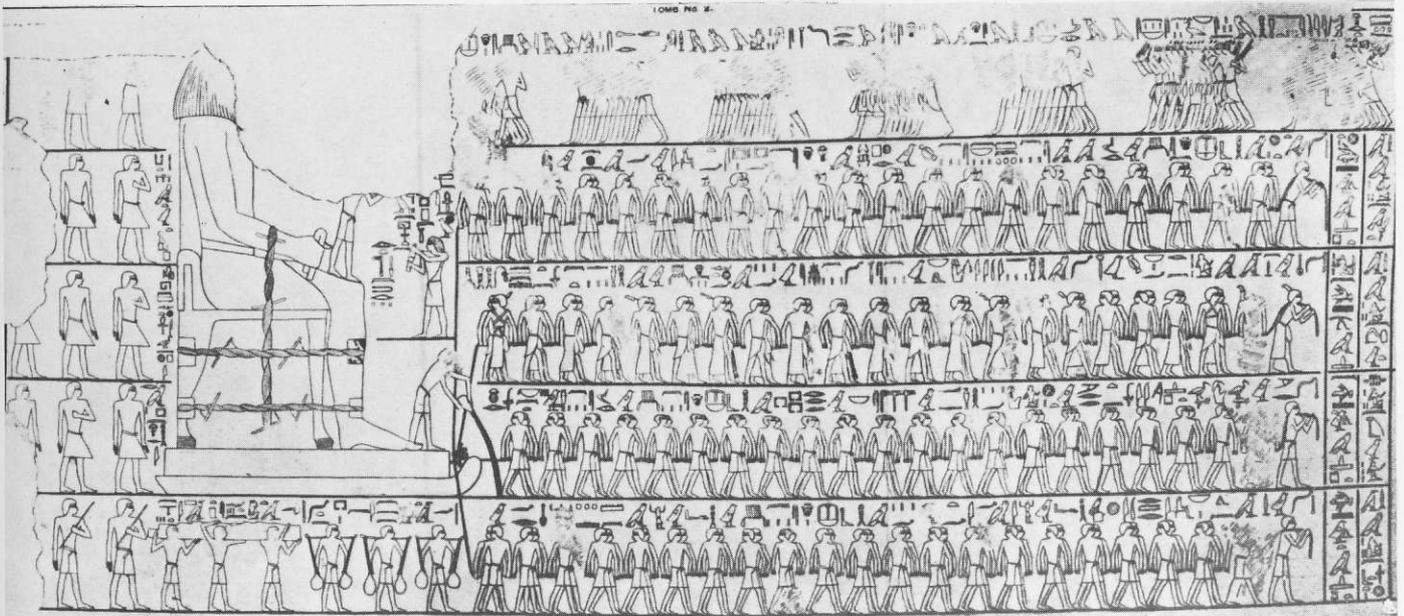


1



2

1, Principessa, da Abido; calcare bianco, alt. cm 86 (Il Cairo, Museo Egizio, n 36359). 2, Figurina femminile, provenienza sconosciuta; avorio, alt. cm 18,5 (Parigi, Louvre, E. 14697). 3, Parete della tomba di Thuthotep II a el Bersha con il trasporto di una statua colossale.



3

meno di 7 m). La statua non ci è pervenuta, ma le sue dimensioni inconsuete si rifanno a quelle di gusto architettonico note per l'età menfita e che, in parte, son state impiegate anche nell'architettura di questi tempi — ma in molto minori proporzioni. Certo non per caso: una delle condizioni perché più facilmente la statua possa essere considerata nello stesso spazio dello spettatore è che essa non si allontani troppo come dimensioni da quelle dello spettatore stesso, che le si può così affratellare. Il colosso, di cui non abbiamo la possibilità di giudicare altro che dalla interessantissima descrizione grafica del suo trasporto, tenta — perciò — anch'esso un esperimento nuovo nella tematica della scultura. Tuttavia, questa vivacità di sperimentazione del periodo centrale della dinastia rappresenta soltanto un fenomeno di aggiustamento delle impostazioni iniziali di quest'epoca.

3

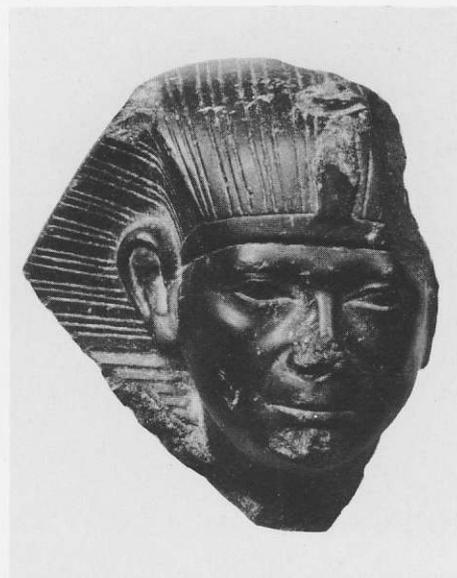
LA STATUARIA DELLA FINE DELLA DINASTIA

È proprio verso l'epoca di Sesostri III e poi del suo successore Amenemhat III che tali impostazioni si accendono di nuovi significati e che portano a una delle più notevoli espressioni della storia dell'arte egiziana. Questa impennata avviene nel momento in cui si modifica la struttura dello stato: il faraone amplia il territorio del suo regno, e insieme i funzionari si moltiplicano, al di fuori delle strutture provinciali. La tematica della statuaria ha così due versanti principali; da una parte il sovrano, ormai oggetto di un interesse che nel modo più esplicito si manifesta in una ricerca di individuazione delle sue caratteristiche addirittura fisiognomiche, dall'altra la folla di piccoli funzionari connessi con la struttura dello stato che vogliono lasciare testimonianza di sé in una folla di piccole statue di rapida e spigliata intonazione. Le due serie di monumenti sono poco comparabili, spesso, per dimensioni, impegno tecnico; ma, in modi e con linguaggi specifici diversi, hanno anche molti punti in comune, tanto da lasciar definire quali siano i punti saldi di un generale intento stilistico. La costruzione del volume dall'interno — la sua organicità — tanto più appare quanto più la superficie divide elementi portanti dalla struttura ed elementi di appoggio; una ricerca luministica diviene, così, essenziale e può portare a un acuto interesse per i tratti dei volti, seguiti così in tutte le loro caratteristiche in quanto ognuna di quelle è pretesto a un variare di luce, a una identificazione di plasticità organica. Si può, per quella via, giungere a immagini così caratterizzate che non c'è ragione di non chiamarle ritratti — ovviamente nell'ambito del modo di rappresentazione egiziana. Oltre ai fatti figurativi, d'altronde, la capacità (o la necessità) di individuare personalità definite è ormai entrata nelle strutture concettuali della civiltà egiziana dalla esperienza dell'età feudale, quando appaiono biografie identificate, così come appaiono le considerazioni storiche (spesso amare) dei sovrani sulla condizione contemporanea, e compare il gusto della narrativa che celebra le capacità di una particolare persona in particolari circostanze (esuli o viaggiatori che affrontano vittoriosamente o successuosamente avventure e rischi).

L'identificazione del «personaggio» nasce perciò da due diverse serie di esperienze, quella figurativa direttamente, e indirettamente quella dello svincolarsi della società egiziana che dalle strutture arcaiche imperniate sulla volontà sovrana passa all'accettazione delle convenzioni sociali fra gli uomini, le leggi e i dettami di una morale socialmente terrena (quale è testimoniata nelle liste di peccati della «Confessione negativa»).

I volti dei sovrani son noti ormai da un assai vasto numero di monumenti, che si è tentato non senza qualche successo di dividere in gruppi con diverse qualità di stile a seconda delle provenienze geografiche: più rudi e aggressivi gli scultori della Tebaide e del Delta, più idealizzanti e lievi quelli della zona dell'Egitto centrale, e in particolare del Fayyûm. Ma non è facile provare fino

in fondo queste ipotesi, che suppongono uno svilupparsi di «scuole», in genere poco afferrabili nella struttura egiziana. Ma che si tratti di scuole regionali o di botteghe, certo c'è in questi decenni una capacità singolare di interpretare in modi diversi temi analoghi e impostazioni stilistiche di eguale segno. La ricchezza delle modulazioni luministiche delle superfici appare in una testina di Sesostri III, forse da Hierakonpolis e oggi in una collezione sviz-

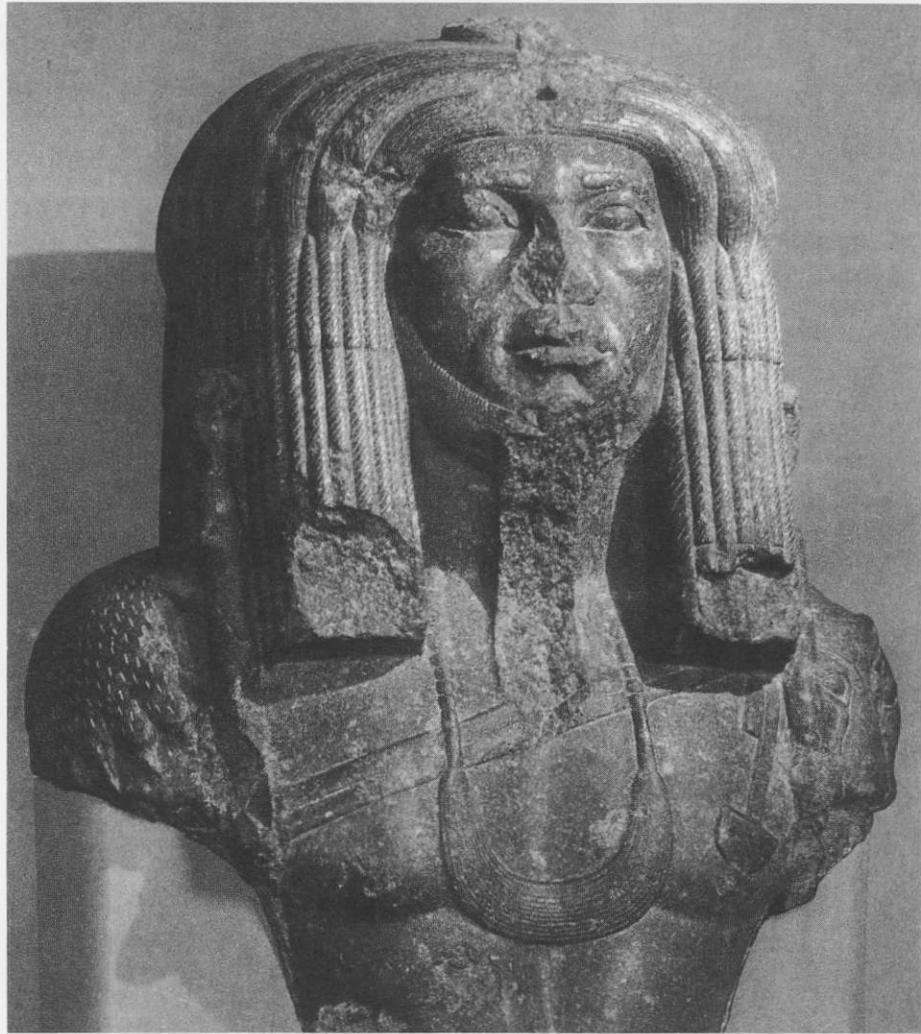


Sesostri III, da Hierakonpolis (?); sienite, alt. cm 11 (Lucerna, collezione Koffer-Truniger).

Sesostri III, da Abido; granito rosso, alt. cm 81 (Londra, British Museum, n 161 [608]).



Amenemhat III, provenienza sconosciuta; ossidiana, alt. cm 11,5 (Lisbona, collezione Calouste Gulbenkian). *A destra:* Amenemhat III, da Mit Fares; granito scuro, alt. m 1 (Il Cairo, Museo Egizio, n 395). *In basso:* Amenemhat III, da Kom el Hisn; basalto nero, alt. cm 35 (Ivi, n 42995).



zera e in una serie di altre statue regali — fra le quali voglio riproporre qui un modello del tutto diverso, quello di una grande testa (anch'essa in granito) proveniente da Abido e alta 80 cm: di ovvia origine architettonica, e perciò poco assimilabile alla precedente per la differenza di funzione che le è attribuita già in partenza. La superficie butterata del granito accentua il gioco della luminosità e pone in più perentoria evidenza di significato gli occhi bulbosi e il taglio severo della bocca, anche se aggiunge in certo modo effetti di risonanza a una valutazione precisa dell'aspetto originale.

Anche per Amenemhat III presentiamo solo esempi della vasta produzione statuaria che lo riguarda. Uno è una testina di incerta origine nella collezione Gulbenkian, più piccola che natura e in un materiale fra i più intrattabili, che mostra già di per sé un impegno singolare dell'artista a esprimersi in un medio dove non c'è posto per l'approssimazione. Il profilo, il sofferto volume, l'*ethos* della figura cooperano a creare un personaggio stilisticamente voluto, nella sua distaccata perfezione tecnica, nella sua altrettanto distaccata espressione di quieta insoddisfazione. Più caldamente drammatiche altre opere: così una testa in basalto nero da Kom el Hisn (nel Delta Occidentale) dove l'intenso gioco delle luci sul volto è tanto più drammatico sotto lo svilupparsi elastico e luministicamente fermo della alta tiara del «Re della Valle». Ancor più un singolarissimo pezzo in granito scuro, che proviene dal Fayyûm (Mit Fares), a compromettere la definizione che della statuaria del re di tale provenienza abbiamo dato poco più su. Il volto scavato ed energico ha alcuni elementi stilizzati in modo elementare, come le soprac-



ciglia e la barba; ma assume un carattere barbaricamente aggressivo preso così com'è in una acconciatura senza paralleli, di folte treccioline, mentre il torso dai muscoli possenti è rivestito di insegne di vario genere, coperto da una pelle di pantera di cui gli unghioni appaiono, energici e selvatici, sulla spalla mentre insegne con teste di falco (da immaginarsi tenute nelle mani aderenti al corpo) oltrepassano le spalle e hanno la loro autonomia descrittiva. La singolarità del complesso è un ottimo pretesto per le ricerche luministiche care a quest'epoca; e insieme testimonia di un gusto per una tipologia nuova e suggestiva, come quella che è testimoniata nelle famose sfingi di quest'epoca, in cui il volto del sovrano appare chiuso entro una criniera leonina anziché nel consueto copricapo regale.

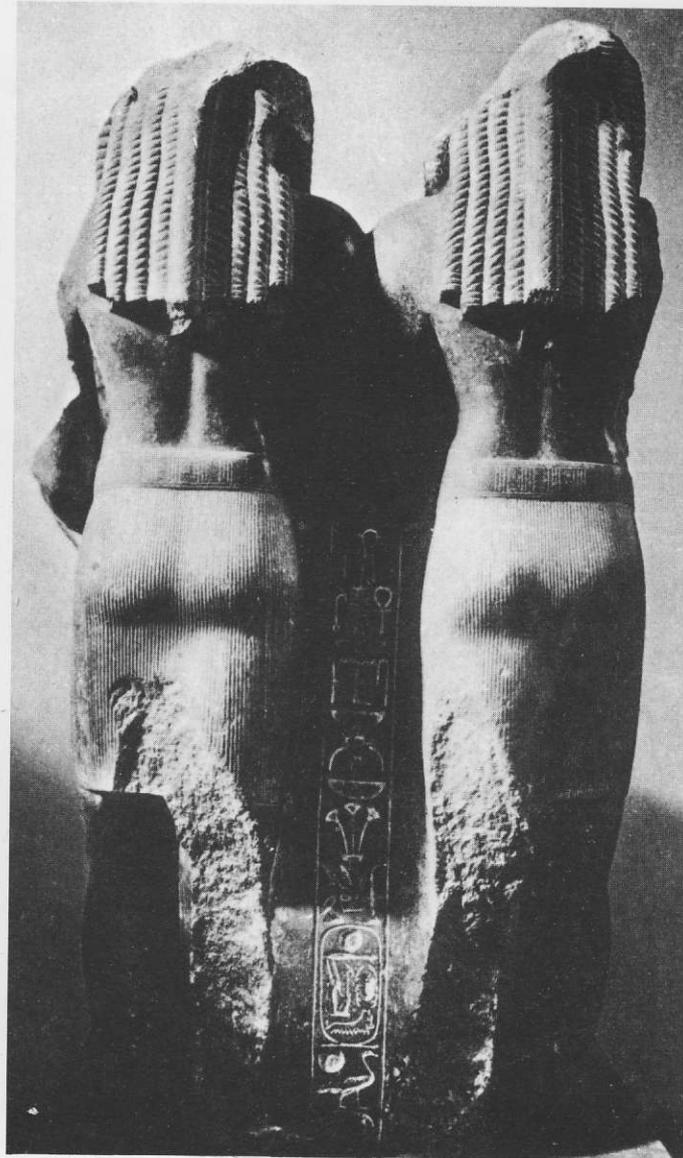
Questa opulenza di fantasia tipologica si riscontra in altre opere dell'epoca: così nel gruppo di granito grigio da Tanis che rappresenta due (mitologici: saranno i due Nili) portatori di offerte fluviali. Capelluti, barbati, con la stessa muscolatura possente dell'Amenemhat III di Mit Fares, allungano in avanti il passo: ma è più nuovo il gesto in cui avanzano le braccia a sostenere un pomposo trofeo di pesci e di ninfee. Il complesso figurativo ha così una struttura del tutto nuova, sia nella aggregazione di esseri umani (o almeno di aspetto umano) e di un complesso di cose d'altro genere, così come avviene nella piccola statuaria dei «servitori» — sia nella struttura dell'insieme del blocco, che ha un così evidente carico verso il basso, e una parte inferiore in così marcato aggetto, al di fuori dei personaggi rappresentati. Ma ogni schematicismo è evitato dall'intenso sfruttamento del blocco aggettante come sup-

Sfinge col volto di Amenemhat III, da Tanis; granito scuro, base m 2,20 (Il Cairo, Museo Egizio, n 393).

1



2



1, 2, Portatori di offerte, da Tanis; granito grigio, alt. m 1,60 (Il Cairo, Museo Egizio, n 392). 3, Testa virile, provenienza sconosciuta; granito scuro, alt. cm 14 (Lisbona, collezione Calouste Gulbenkian). 4, Ghebu, da Karnak; granito nero, alt. cm 93 (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, AEIN n 27). 5, Personaggio seduto, provenienza sconosciuta; quarzite, alt. cm 69,8 (Brooklyn Museum, n 62.77.1).

4



5

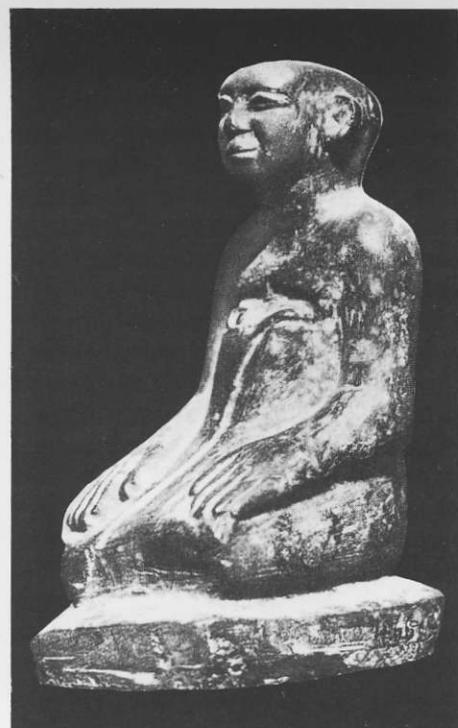


3





1



2

porto figurativo alle attente e corpose raffigurazioni di piante e pesci, che fanno di tuttata la massa una viva unità luministica.

Un analogo gusto per un raccontar colorito si trova in una testina in granito scuro nella collezione Gulbenkian, a due terzi del vero, che rappresenta, nel linguaggio stilistico di questi tempi, risentito e severo, un tipo fisico così singolare che è stato considerato non egiziano, forse nubiano — senza ragioni veramente convincenti se non quella di una certa riluttanza a riconoscere come egiziano un certo tipo di volto.

Ma si tratta in realtà di un personaggio che ha i suoi parenti stretti in statue come il Ghebu di Copenaghen o il personaggio (anonimo) di Brooklyn. Han simili volti, carichi di una austera espressività, fondata sull'esame di caratteristiche fisionomiche riscontrate nei volti come luogo privilegiato della osservazione, in contrapposto con le larghe e nascoste interpretazioni dei corpi, avvolti in mantelli, e rattrappiti nella loro posizione accucciata, e perfino con l'acconciatura che, nel caso di Ghebu, è assolutamente liscia.

Questa tendenza ad annullare il corpo come elemento caratterizzante è ancor più esplicito nel singolare gruppo, originariamente di tre personaggi e ora ridotto a due, di tre sacerdoti di Ptah da Menfi, da datarsi alla fine della dinastia. Le vesti scompaiono in un unico piano che le assomma tutte, la-

1, Gruppo scultoreo, da Menfi; arenaria dura, alt. cm 83 (Parigi, Louvre, A. 47). 2, Personaggio seduto, da Abido; calcare giallo, alt. cm 10 (Il Cairo, Museo Egizio, n 466).

1, Personaggio accucciato, da Abido; granito scuro, alt. cm 20,5 (Il Cairo, Museo Egizio, n 480). 2, La balia Sat-Sneferu, da Adana (Asia Minore); diorite, alt. cm 38,5 (New York, Metropolitan Museum, n 18.2.2).

sciando solo in vista gli ornamenti attaccati alla cintura dei singoli. Sotto questo piano obliquo spuntano i piedi, sopra vi si scolpiscono in alto rilievo le mani con la palma in basso, in un gesto noto nella statuaria regale a partire da Sesostri III. Le teste sono anche qui prese in acconciature plastiche e prive di particolari, cui si appoggiano le grandi orecchie perpendicolari alle tempie. Su questo complesso di volume dai complicati moduli compositivi con aggetti, definizioni rettilinee, elementi sferici, compenetrazione di elementi diversi, le teste — ancora una volta — mantengono la loro realtà «verità» organica. Si potrebbero aggiungere altri esempi, anche assai belli e nuovi, a questo modo statuaria di alti personaggi che deriva da tombe o da templi. Ma varrà la pena di chiudere questa rassegna con il ricordo di una statuaria votiva minima che in gran parte deriva dalla necropoli di Abido. Una statuetta in calcare giallo misura appena 10 cm, un'altra poco più di 20. La prima è di una rapidissima fattura, e riprende la posizione del Ghebu di Copenaghen ridotto a una miniatura e sprovvisto della nobile acconciatura. Eppure, in questo schizzo plastico, tutta la capacità di sentire la struttura intima del corpo, della testa del minuscolo personaggio è evidente, al di fuori della ovvia approssimatezza del rendimento. Nell'altra statuetta, quella in granito scuro di Kheti, l'opposizione fra il volto vivo e vitale e l'eleganza astrattamente fluida del corpo ammantellato e acquattato è una trascrizione della statua di Brooklyn.

La più estrosa nel mescolare novità tipologiche, opposizione fra corpo ammantato e capo, eleganza ed espressività, è forse una statuetta femminile in granito nero, un po' più grande delle precedenti (38,5 cm), che proviene da Adana in Siria a testimoniare l'espansione delle opere dell'artigianato egi-



1



2

ziano dai confini, e insieme la presenza di questa «nutrice» (tale è il suo titolo) egiziana in terra d'Asia.

Il gruppo di queste statue private mostra, nelle sue differenze, un comune senso: rispecchia la scoperta delle qualità vitali e del realismo attraverso l'impiego della luce come elemento dinamico che abbiamo visto nella grande statuaria regale. A due livelli diversi il mondo formale di questi artisti è lo stesso nella corte e nelle botteghe che operano per soddisfare le esigenze dei sudditi.

Con la fine della XII dinastia si conclude, nella nostra periodizzazione, il vero e proprio Regno Medio: ma in realtà notizie e monumenti dell'età seguente non sono rari, ed è chiaro che la impostazione figurativa continua a valere. Le piccole figurine abidene divengono un po' più pesanti e rustiche sì — ma forse in molti casi son proprio le minori doti figurative che ci spingono ad assegnar loro una datazione più tarda. Tuttavia un certo numero di opere sicuramente datate mostra un certo farsi meccanico della tradizione. Piuttosto

4

ALCUNE STATUE DELLA XIII DINASTIA



2

1, Testa regale, da Medamud; calcare, alt. cm 75 (Parigi, Louvre, E 12924). 2, Sebekemsauf, da Tebe (?); granito nero, alt. m 1,50 (Vienna, Kunsthistorisches Museum, n 5801).



5

L'ARCHITETTURA

Il re Neferhotep (?), dalla *cachette* di Karnak; granito grigio, alt. cm 55 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42025).

che quelle, prenderemo qui in considerazione un paio di opere non solo culturalmente, ma anche artisticamente significative. L'una è una piccola statua di un certo Sebekemsauf, probabilmente da Tebe e ora a Vienna (i piedi a Dublino). Si tratta del fratello di una regina sposa di un re della XIII dinastia — e perciò si ha qui un sicuro elemento cronologico. L'interesse della rappresentazione è nel gran ventre coperto e sottolineato dalla lunga veste annodata sotto le ascelle: si ottiene quella rappresentazione a elementi aggettanti e violentemente opposti ad altri su un piano arretrato che è nota in altri monumenti e che, in certo modo, abbiamo visto nel gruppo dei due offerenti di Tani — anche se là il peso massimo era nella parte inferiore, mentre qui si gioca — con vivo senso della rappresentazione dinamica — sull'equilibrio instabile della massa del corpo, appena sostenuto dalla esile base.

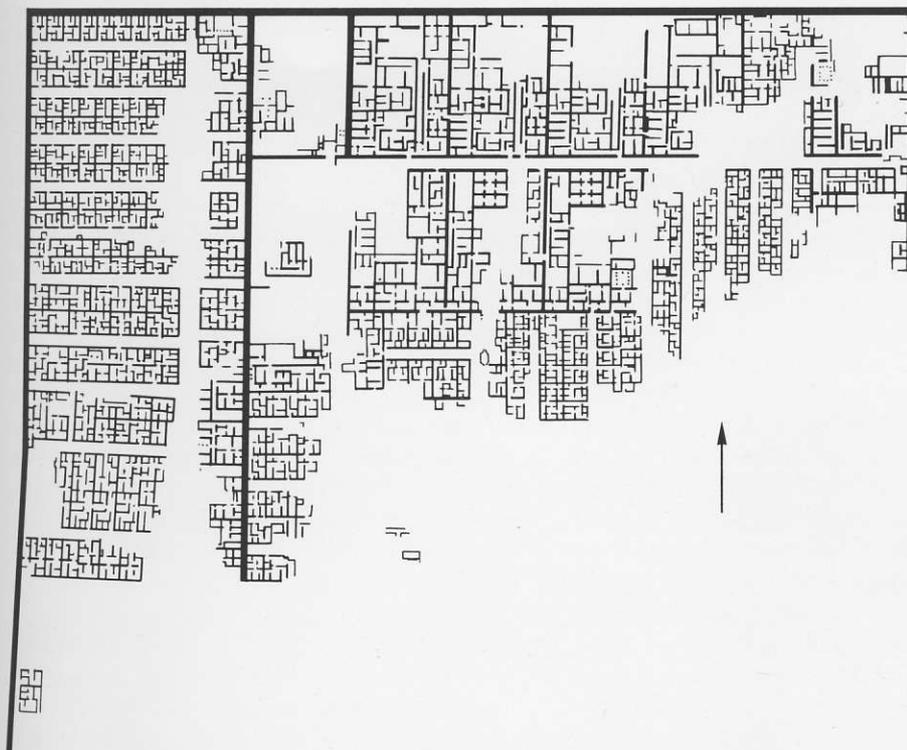
Il secondo esempio è una testa colossale regale, in calcare, con la corona bianca, alta 75 cm e proveniente da Medamud. Quella che qui si rappresenta è conservata al Louvre; una molto affine per materiale, dimensioni e provenienza è invece conservata al Cairo. Il fatto di essere in coppia, nonché le dimensioni inconsuete mostrano che siamo in presenza di resti di due statue architettoniche, di quei colossi che, più che ricordare una specifica presenza regale, debbono ornare il tempio. L'abitudine al colossale si riscontra alla fine della XII dinastia; ma questo volto non è quello né di Sesostri III né di Amenemhat III. C'è dunque da considerare come più che verosimile l'assegnazione della scultura alla XIII dinastia. Resta la capacità di costruire organicamente la testa, il gusto nel sottolineare la globosità degli occhi, il gioco delle ombre agli angoli della bocca. Si aggiunge una ruga verticale in mezzo alla fronte, che è una chiara allusione a una caratteristica fisiognomica specifica. È un pezzo di scultura notevolissimo per sicurezza di costruzione, per energia di modellato. Eppure (forse per la funzione architettonica) è facile vedere che l'impiego dei morfemi sculturali della statuaria regale del Medio Regno non basta da sola a raggiungere quella drammaticità rapida che fa la grandezza di quella. Belle qualità di struttura appaiono, a prima vista, in un torso attribuito a Neferhotep (XIII dinastia) da Karnak, anch'esso di carattere architettonico: ma anche qui è facile scorgere un certo irrigidirsi di una più antica esperienza.

In questo inaridirsi del gusto dell'osservazione in pro' di una ripetizione di schemi ormai perfettamente padroneggiati e previsti è la fine della esperienza di questa epoca cruciale della storia della scultura egiziana.

Se abbiamo cominciato l'analisi delle testimonianze di quest'epoca dalle opere della scultura è perché esse sono probabilmente le più tipiche e le più eloquenti. E anche perché le testimonianze dell'architettura non sono così abbondanti da poter immediatamente mostrare uno sviluppo sufficientemente modulato né — nella maggior parte dei casi — da poter essere pienamente valutate. Il materiale a disposizione è di vario carattere: ma quello più ambizioso ed importante, quello templare, è in massima parte andato distrutto nelle riedificazioni e negli ampliamenti successivi, mentre quello funerario e civile ha subito le non evitabili e consuete vicende di consunzione. Tuttavia, un certo numero di monumenti si è miracolosamente salvato.

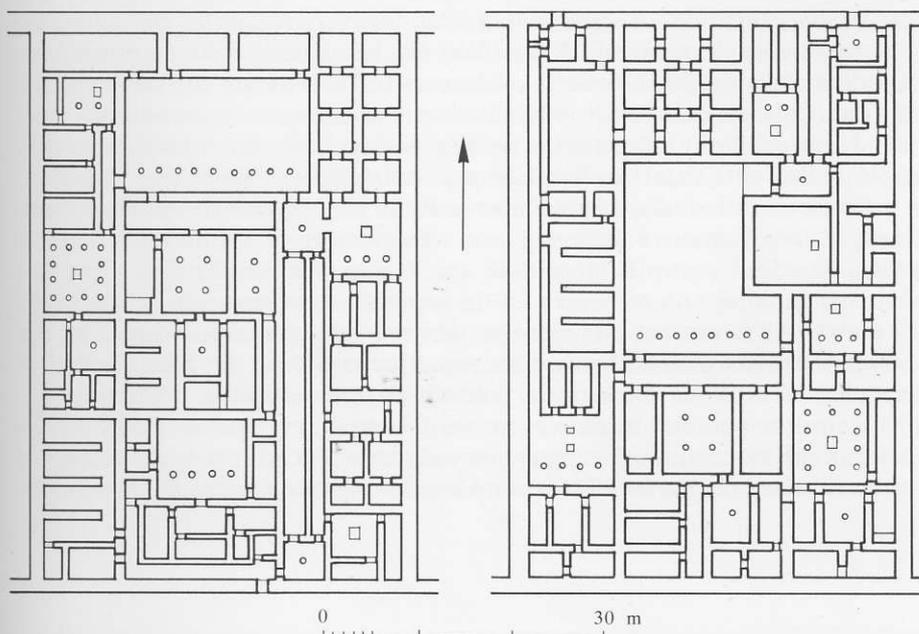
Nella architettura civile, si ha uno degli esempi classici di insediamento operaio che ci ha lasciato l'Egitto: quello di «Kahun» come fu chiamato dallo scopritore Petrie nel 1889, che corrisponde a quel che più correttamente nei dati della topografia ufficiale odierna è detto Illahun. Esso rappresenta gli acquartieramenti degli operai addetti alla costruzione della piramide di Sesostri II. Come nel campo operaio di Tell el Amarna o quello di Deir el Medina rispettivamente alla fine della XVIII dinastia e nell'età ra-

Il villaggio operaio di Illahun.

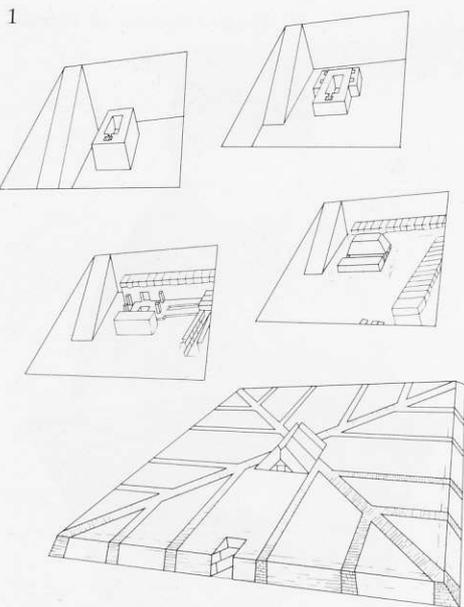


messide, si è qui in presenza di un complesso assai tipico per una funzione che non è solo di abitazione ma anche di controllo degli abitanti e che fornisce dimore differenziate ai dirigenti ed agli esecutori ma non si cura di servizi sociali o comunque collettivi. Non si tratta, perciò, di una esperienza urbanistica, se non come soluzione del problema di un razionale allogamento di una vasta e varia quantità di persone per uno scopo comune.

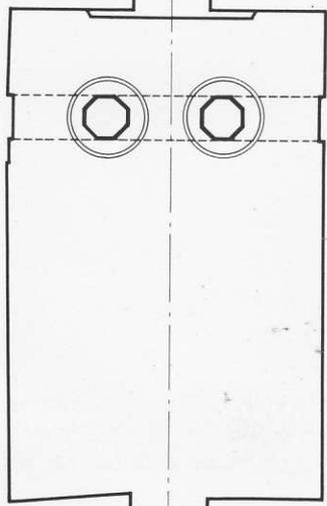
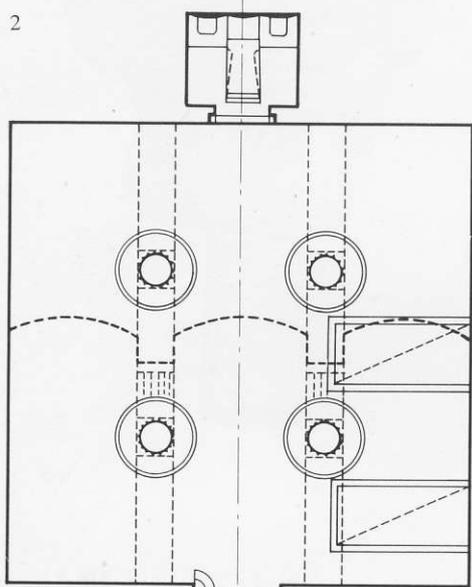
Il campo di rovine non è stato completamente scavato, cosicché non si possono constatare tutti i particolari dell'insieme: tuttavia se ne possono enumerare alcune caratteristiche. Il complesso, all'incirca quadrato, è circondato da un muro nel quale si aprono le porte di ingresso. L'insieme si divide in tre grandi settori, uno dei quali è completamente diviso dagli altri da un grosso muro. Una lunga strada longitudinale dà adito a una serie di chiassi perpendicolari, su cui si aprono file di case di pianta fondamentale uguale, che han facciata e muri perimetrali in comune con quelle vicine. Gli altri due settori non sono così energicamente divisi fra loro: uno consta di



Casa di Illahun (da Badawy).



2



0 5 10 m

una serie di residenze allineate ai due lati di una strada, anch'esse con muri in comune e che in un caso adoperano come muro di appoggio lo stesso muro di cinta, l'altro di edifici di minori pretese sistemati su un reticolo stradale non molto chiaramente definito dallo scavo incompiuto. La qualità delle case residenziali (una dozzina) si oppone a quella delle centinaia di case di alloggio operaio: nelle prime cortili di disimpegno smistano settori di rappresentanza da quelli di vita familiare e dai magazzini e servizi su superfici assai ampie (circa 400 metri quadrati); nelle seconde è solo garantito un minimo di riserbo (le porte di ingresso non sono mai l'una davanti all'altra, ma sono sfalsate) e di differenziazione delle funzioni dei vani: nelle grandi e nelle misere, comunque, c'è un piano di impiego dello spazio a disposizione che deriva da una pianificazione globale attenta a esigenze economiche, funzionali, gerarchiche. Più che alla città, ovviamente, questo esempio di Illahun fa riferimento a quella istituzione della *kheneret*, l'«ergastolum» che nelle titolature di funzionari di quest'epoca appare così spesso, e che conosciamo dai documenti amministrativi che ce ne mostrano il funzionamento. La stratificazione della società da una parte, e insieme il suo centralismo sono testimoniati chiaramente dalla differenza delle dimore, e insieme dal loro essere iscritte entro la stessa cinta di muro. E la condizione di poco meno che deportazione in campi di lavoro di una parte dei residenti appare chiaro dietro la struttura di un «ghetto» nell'ambito dello stesso giro della cinta muraria (quello serrato da un muro speciale). Questo colpo d'occhio sulle strutture architettoniche della vita collettiva potrebbe essere integrato da qualche altro dato; vi sono resti di edifici di abitazione nelle fortezze, per soldati e ufficiali, e nei templi, per sacerdoti e inservienti, e ne avremo da riparlare. Vanno intanto ricordati quei monumenti in funzione dei quali i campi di lavoro come quello di Illahun sono stati organizzati: le tombe regali.

Si torna qui francamente alla forma classica della piramide, con una evidente volontà di ripresa di tradizioni regali menfite: la XI dinastia era restata a Tebe e aveva adoperato la tomba a *saff* locale — la XII si trasferisce nel Nord e riprende la tomba regale classica. I campi di piramidi, però, non sono altro che in un caso quelli antichi: se a Dahshur (dove erano le antiche piramidi di Snofru) sorgono ora le piramidi di Amenemhat II e di Sesosti III e una delle due che si è elevato Amenemhat III, i campi di Lisht (Amenemhat I e Sesosti I), di Illahun (Sesosti II), di Hawwara (Amenemhat III) di Mazghuna (Amenemhat IV) sono nuovi. A Saqqara si trova una piramide della XIII dinastia.

Il carattere complessivo di questi insediamenti funerari è abbastanza evidente se si collocano su una carta geografica: si tratta di una serie di località tutte assai vicine fra loro, e tutte verisimilmente vicine a quella Ict-tawy la cui esatta ubicazione è incerta, ma che deve essere quella che determina questo sistema di necropoli. Il parallelo con lo snodarsi della necropoli menfita da Dahshur a Abu Roash è evidente — ed è evidente che qui insieme ci si vuol richiamare alla tradizione antica, e a un tempo differenziarsene, innestando su quella una esperienza politica nuova, lontana dai condizionamenti della antica città capitale, Menfi, e del suo sobborgo teologico, Eliopoli.

Le piramidi così disperse nella zona sono assai diverse da quelle più antiche per le soluzioni tecniche che sono state trovate alla loro costruzione. Si tratta di edifici costruiti in mattoni crudi o in una struttura di pietra che ferma riempitici non coerenti, il tutto coperto originariamente da una crosta di pietra. All'interno vi è la camera del sarcofago, preparata in anticipo con blocchi di dimensioni colossali e fornita di un corridoio di accesso munito di complessi sistemi di chiusura da mettere in opera dopo la deposizione.

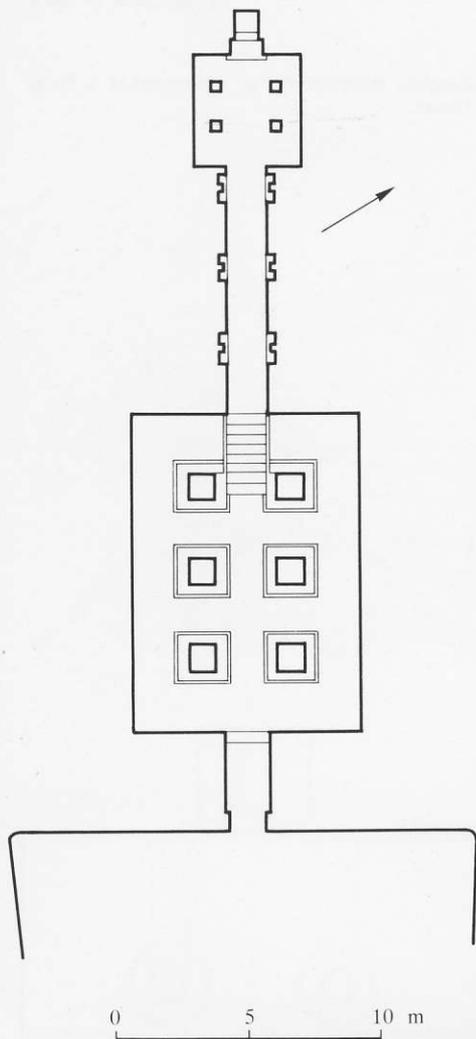
Mentre le piramidi menfite rappresentavano il centro di un complesso funerario che raccoglieva fundamentalmente tutta la corte, cosicché attorno al re morto si raccoglievano tutti coloro che lo avevano servito da vivo, perpe-



Facciata della tomba di Amenemhat a Beni Hasan.

tuando come organizzazione in necropoli quel che era una definita organizzazione sociale, le piramidi dei re del Medio Regno non sono centro di un analogo sistema. Vi sono tombe che le affiancano, ma son di personaggi della famiglia regale, e manca una chiara enunciazione della realtà della «Corte»: il decentramento amministrativo (erede di quello politico dell'età feudale) dà particolare valore alle necropoli principesche provinciali. Queste hanno perciò spesso una contiguità spaziale con quelle dell'età feudale, e in taluni casi le soluzioni sono affini. Ma si può dire che diverso è spesso lo spirito. Così, a Beni Hasan, due tombe come quelle contigue di Amenemhat (N. 2, età di Sesostri I) e di Khnumhotep (N. 3, età di Sesostri II) presentano una pianta eguale all'interno, con una sala divisa in tre navate da due colonne, da cui si giunge a una cappella sul fondo, con la statua del titolare. La vera novità rispetto a quelle più antiche è nella apertura verso l'esterno, che qui è concepita come un cortile aperto al fondo del quale, nella roccia, è ritagliata la facciata del monumento, alleggerita e ravvivata dalle due colonne ottagonali con abaco quadrato che si oppongono agli ingressi quasi clandestini delle vicine tombe della dinastia precedente. La praticabilità è qui connessa con l'in-

Nella pagina precedente: 1, Strutture di piramidi regali della XII dinastia (da Badawy). 2, Pianta della tomba di Amenemhat a Beni Hasan.

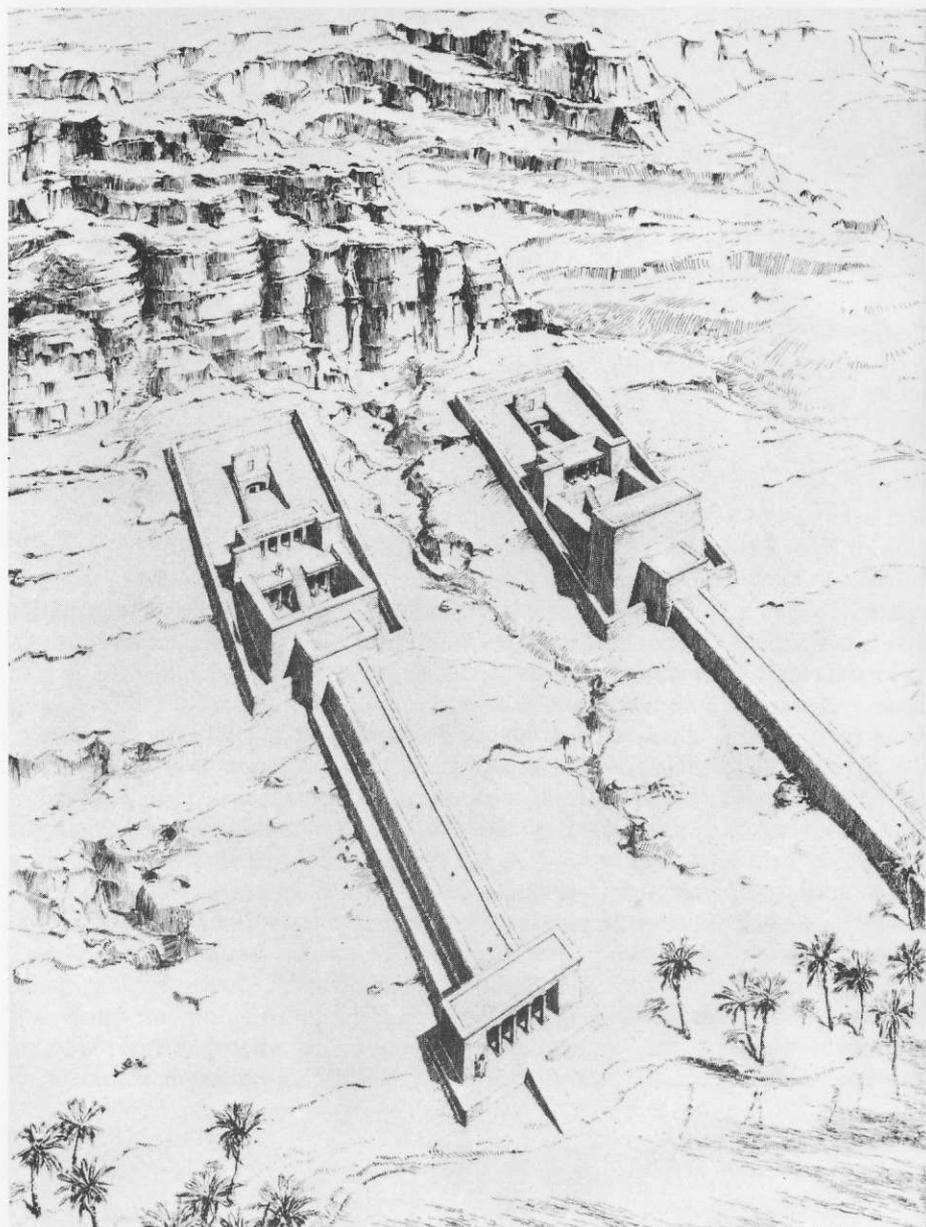


Pianta della tomba di Sarenput II ad Aswân.

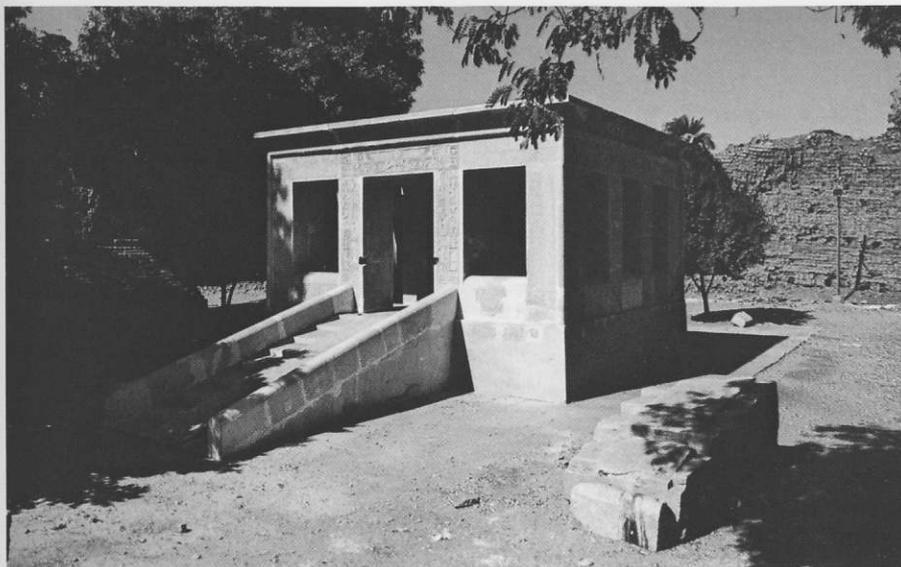
vito a sperimentarla, si direbbe, rappresentato dal portico, esso stesso praticabile.

Così anche ad Aswân, invece delle immense sale a colonne abbiamo uno spazio meglio (nel senso di «più articolatamente») diviso: si veda la tomba di Sarenput II, dell'età di Amenemhat II. Un cortile precede l'ingresso, che si sprofonda nella roccia con un breve corridoio, dal quale si passa in una camera allargata, divisa anch'essa in tre navate da due file di tre pilastri. La navata centrale è un po' più ampia (2,50 m) di quelle laterali (2 m) e porta per una scalinata a un lungo corridoio che comporta tre e tre nicchie con statue e che distanzia la sala di riunione dalla cappella di culto (a Beni Hasan eran contigue). Questo così analizzabile complesso si spinge per circa 40 m e più dentro la montagna, sempre a disposizione di un visitatore che lo voglia percorrere.

Più complesso ed ambizioso il sistema delle tombe dei nomarchi di Antepoli a Qau el Kebir, ricostruiti da resti assai danneggiati (Steindorff e Steckeweh) su un piano che comporta un portico a valle, un corridoio di raccordo con il vero complesso funerario, che consta a sua volta di un blocco di ingresso e di un sistema di cortili con colonnati prima della cappella, scavata nella roccia. È probabile che qui si sia in presenza di molte e illustri sugge-



Ricostruzione delle tombe di Wahka e di Ibu a Qau (da Steckeweh).



Il «chiosco bianco» a Karnak; lato del quadrato di base m 6,50 circa.

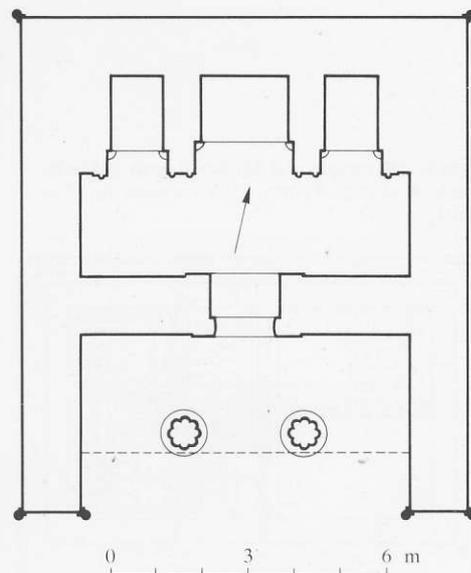
stioni: il porticato a valle e il corridoio di raccordo son certo memoria del sistema di accesso delle piramidi menfite, e così anche il blocco dell'ingresso e i cortili successivi — ma qui il loro disporsi su vari livelli e lo sviluppo delle rampe non può ignorare il monumento di Mentuhotep a Deir el Bahari. Non conosciamo la data esatta di quelle tombe, forse della metà della XII dinastia: c'è insieme un gusto di costituire blocchi compatti all'esterno, di origine menfita e di renderli praticabili per intero, che è di qualità tebana.

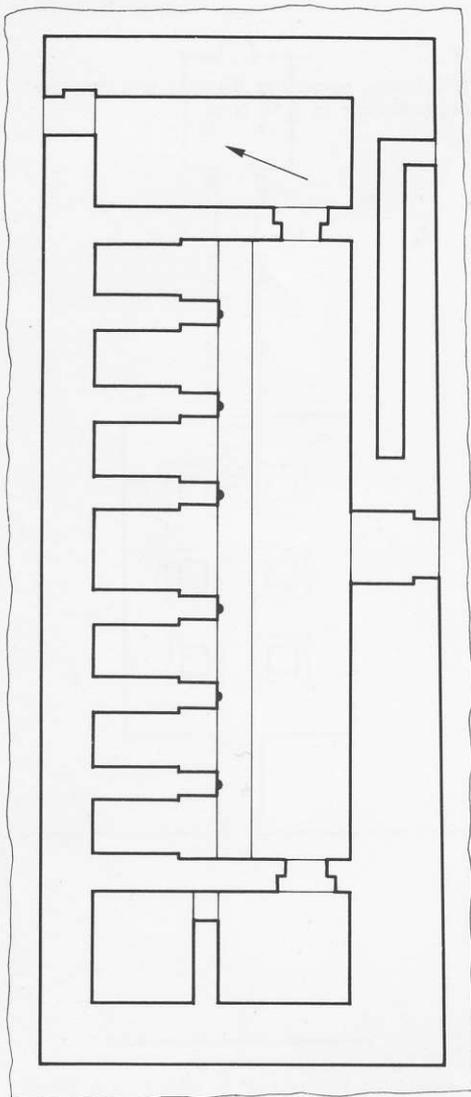
Ci sono altre necropoli, e ci son tombe non principesche; ma possiamo trascurarle, poiché non tendiamo certo alla completezza. Vanno invece ricordati alcuni edifici religiosi di particolare significato.

Prima di tutto, la «Cappella bianca» di Sesostri I a Karnak. È quanto resta di quel che deve essere stato un complesso importante di edifici in onore di quel dio tebano che comincia ora la sua carriera politica, Ammone — e nella sede che diventerà il santuario più illustre e grandioso dell'Egitto. E questo resto ci è pervenuto perché, smontato in antico, i suoi blocchi furono adoperati come fondazioni del III pilone di Karnak sotto Amenofi III. Solo i lavori di restauro dell'insieme, che obbligarono a smontare la costruzione, li han riportati alla luce e lo Chevrier nel 1938 li ricompose per intero. Lo stesso modo della preservazione ne ha conservato la freschezza di lavorazione più che se avesse dovuto tollerare l'esposizione all'aperto per i millenni. Si tratta di un chiosco originariamente sulla via processionale, eretto per le soste del trasporto della barca sacra del dio. In bel calcare bianco, con lunghe iscrizioni in sicurissimi geroglifici, sostituisce i più antichi ripari provvisori di frasche e canne con una limpida nobiltà di disegno. Il fatto che la barca sacra debba restare in vista fa sì che due rampe permettano di salire e sostare a un livello più alto di quello circostante, e soprattutto determinino l'ariosa accessibilità alla vista della costruzione, tutta traforata da grandi aperture. Le dimensioni modeste, la levità e insieme il rigore delle proporzioni fanno di questo un monumento paradigmatico di un gusto nuovo, non fatto per una astratta contemplazione, ma per una immediatezza di rapporti spaziali con uno spettatore che lo trova a sua misura e a sua disposizione — e che insieme lo può gustare in tutta la precisa articolazione della sua struttura. La sicurezza della delimitazione di masse misurabili nell'età menfita si arricchisce delle scoperte spaziali dell'età seguente in questa sintesi perfetta.

Un altro monumento che ha caratteristiche simili, anche se non di tale squillante esemplarità, è un piccolo tempio in una piccola città del Fayyûm meridionale, Madinet Madi-Narmouthis, scoperto dal Vogliano nel 1936, e inserito in un più ampio complesso tolemaico. Il vecchio santuario non era

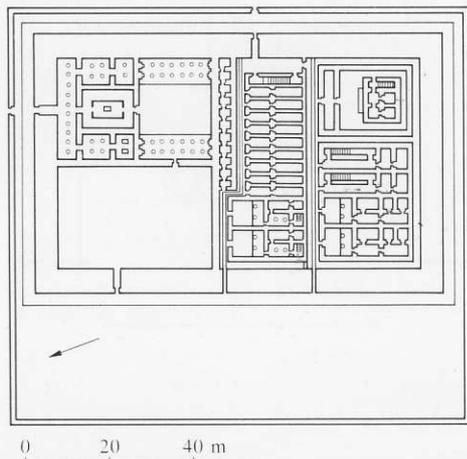
Pianta del tempio di Amenemhat III e IV a Medinet Madi.





Pianta del tempio di Qasr el Sagha.

Pianta del tempio del Medio Regno a Medamud. A destra: Pianta della fortezza di Uro-narti.

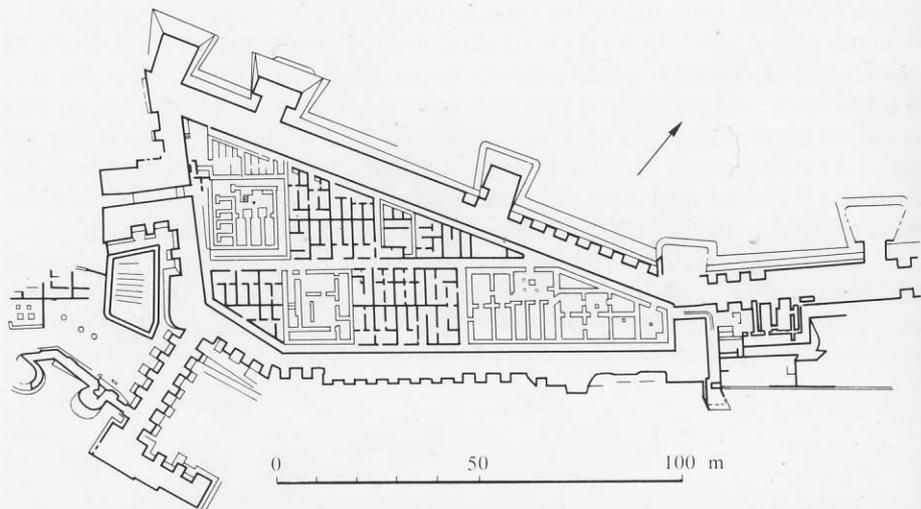


stato in questo caso distrutto per la ricostruzione, ma come incastonato nel nuovo complesso architettonico. La pianta mostra l'estrema semplicità della concezione; le due colonne di invito in fondo al breve cortile aperto richiamano la soluzione di Beni Hasan; la piena utilizzazione dello spazio incluso per gli usi del culto fa coincidere pianta ed alzato, non senza l'eleganza della bipartizione dello spazio fra la zona a cielo scoperto e quella chiusa da un soffitto — nella quale, inoltre, le nicchie per le statue divine sono a un livello più alto che non il pavimento.

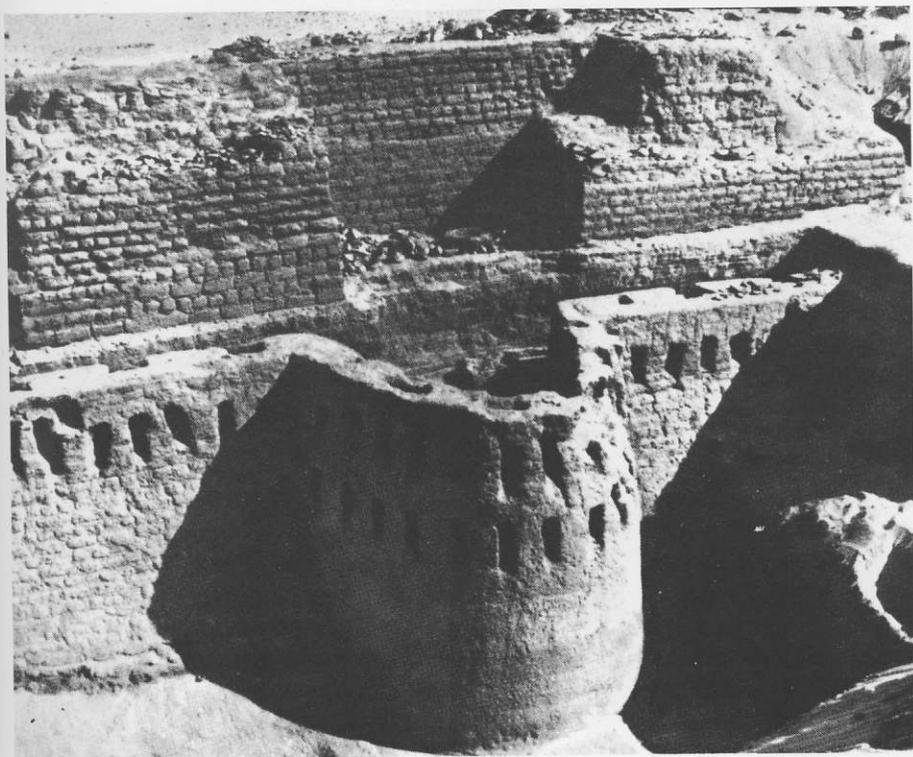
L'edificio, nella sua elegante ariosità, è costruito con blocchi megalitici di calcare locale, secondo un gusto di tipo arcaico, benché sia attribuito dalle iscrizioni ad Amenemhat III e ad Amenemhat IV, e perciò proprio alla fine della dinastia. Un simile modo di costruire a grandi blocchi, con una porta che immette in un corridoio trasversale sul quale si affacciano le nicchie delle statue divine si ritrova in un altro tempio nel deserto a nord ovest del Fayyûm, a Qasr el Sagha — probabilmente incompiuto. Anch'esso andrà datato più o meno a questa epoca.

Un altro caso va ricordato, ed è il tempio di Sesostri III a Medamud, presso Tebe. In realtà esso è stato completamente distrutto dalle edificazioni successive — ma Robichon e Varille ne han potuto rintracciare la pianta su resti di fondazioni e su tracce. La zona esaminata si divide in due parti: a nord il tempio, a sud il complesso dei servizi annessi. Si han qui case di abitazione costruite in serie, con piante analoghe e con muri in comune (come abbiamo visto a Illahun), servizi vari, file di magazzini di vari tipi. Il tempio vero e proprio comporta un ingresso che dà su una sala trasversale a colonne che alle due estremità est e ovest avvia a due coppie di piccole stanze, mentre la porta centrale immette nel vano al cui centro è collocato il *naòs*. Da qui si passa a un cortile che conclude il complesso e che è porticato con due file di colonne nei lati est e ovest. Quello ovest è fornito, al centro, di un accesso. È interessante notare la serie degli ambienti e delle parti di questo complesso: esse infatti saran tipiche del tempio classico egiziano (cortile, sala a colonne, sale secondarie, camera del *naòs*), ma secondo un sistema del tutto diverso, che qui ancora non è costituito. È evidente che qui i vari livelli di accessibilità delle parti specifiche non sono posti in serie ascendente: al cortile, dove l'accesso è consentito alla folla, si entra da una porta specifica — ma all'ipostila, che è riserbata a un gruppo assai più ristretto di persone, non si accede dal cortile come avverrà in seguito, ma da un'altra porta specifica. Tutti e due i gruppi di fedeli sono, in sostanza, alla stessa distanza dal *naòs* dove solo i sacerdoti hanno il diritto di entrare — ma diverso è il loro modo di penetrare nel tempio. Se è lecito trarre conclusioni da questi fatti, e solo da una pianta (e — in più — ricostruita) si avrebbe qui una ulteriore allusione al preciso stratificarsi della società di questo tempo.

Particolare importanza ha, nell'Egitto di questo periodo, l'architettura militare: connessa fundamentalmente con l'occupazione della Nubia, essa ne



La fortezza del medio regno a Buhen.



costella di monumenti le sponde del Nilo e si installa sulle sue isole, specialmente nelle regioni attorno alle cateratte o alle rapide. Essa costituisce un sistema di edifici a non grande distanza gli uni dagli altri, talvolta (Semna e Kumma) posti sulle due sponde del fiume per controllarne la navigazione. Le fortezze rivierasche hanno un andamento parallelo al fiume, e han le fortificazioni più importanti verso terra; quelle sulle isole si adeguano con molta adattabilità a quelle che sono le varie situazioni topografiche.

Esse comportano in genere un fossato, un terrapieno a scarpa, un avancorpo a bastioni, quindi un sistema di torri unite da una cortina. La porta ha particolari sistemi di fortificazione, diversi ed autonomi. Il camminamento per i rifornimenti d'acqua è protetto completamente dalla muratura.

La fortezza di Buhen, alla Seconda Cateratta ha dimensioni di 147×90 m; quella di Mirgissa — poco lontano — di 175×100 ; quella di Uronarti (su un'isola) di 1100×800 . Tali grandezze mostrano una varietà di funzioni a

6

RILIEVI E PITTURE

La stele di Abkau, da Abido; calcare dipinto, alt. m 1,35 (Torino, Museo Egizio, n 1534).



seconda del numero di persone che debbono essere albergate nel forte, e a seconda delle eventuali esigenze di magazzinaggio di merci di vario genere. Così, diverso può essere l'impiego dello spazio incluso nella cinta, che può avere larghe zone libere o esser del tutto occupato da alloggiamenti (costruiti, anche in questo caso, su pianta standardizzata). Si tratta, in ogni caso, di costruzioni che mostrano una precisa e lunga esperienza militare, la quale si traduce in un lavoro di chiara e analitica valutazione delle esigenze tettoniche dei singoli elementi della fortificazione.

Necropoli e templi ci han conservato, in vari modi e in varie condizioni di preservazione, un certo numero di rilievi e di pitture di questi secoli. Consideriamo innanzi tutto una stele funeraria di un certo Abkau al Museo di Torino. La provenienza abidena è garantita dal testo autobiografico che vi è iscritto, e la data è assicurata dai nomi di molti dei personaggi che vi son rappresentati come figli del titolare e che alludono a quelli del fondatore della XII dinastia, Amenemhat e del suo figlio Sesostri. Per il resto, vi sono affinità tipologiche con altre stele datate alla XI dinastia — e proprio alla sua fine — che mostrano questo ambito di cultura figurativa. In confronto con il disordine delle stele dell'età feudale, qui la sagoma del monumento, la disposizione delle linee di testo, la divisione in registri, il nitore del disegno, la sicurezza dell'attuazione ci mostrano in modi diversi il piacere di un ordine che per molto era stato dimenticato. Il cumulo delle offerte davanti ai defunti accosta frutta, carni, pani accuratamente variati. Il bue sacrificato sul suolo tende una zampa nervosa verso l'alto rinnovando uno schema troppo sconosciuto.

La cosa più singolare è la serie dei personaggi minori, che, nella fila di portatori e portatrici di oggetti disparati, riprende motivi della più antica pittura e rilievo parietale, trasferiti qui come una citazione (e la più curiosa è la figura del manipolatore di birra, al centro del registro inferiore, che interrompe la fila dei portatori con la sua incongrua attività da esercitarsi da fermo). La composizione accuratissima, completa di una lista di offerte come quella che appariva sui muri delle mastabe, è in realtà un centone che trova la sua unità nella qualità della tecnica — a tutti i livelli.

Di non molto posteriori sono alcuni rilievi regali che derivano da un edificio di Sesostri I adoperato come riempimento di un cortile a Karnak da Thutmose III nella XVIII dinastia. Son rappresentate divinità che accolgono nel loro abbraccio il sovrano, e testi augurali completano la scena.

In questo esempio il re e Atum in abbigliamenti eguali si affrontano in un perfetto equilibrio quasi araldico. Il rilievo ha un baldanzoso aggetto sul fondo, così come certi rilievi dell'inizio dell'età menfita, mentre i particolari sono appena graffiti. Le spirali che completano le corone si sviluppano filiformi e nitide, i geroglifici di perfetto disegno emergono dal fondo con la stessa autorità delle figure principali. La composizione vale in quanto tale, come puro rapporto di elementi, al di fuori di ogni intento realmente rappresentativo.

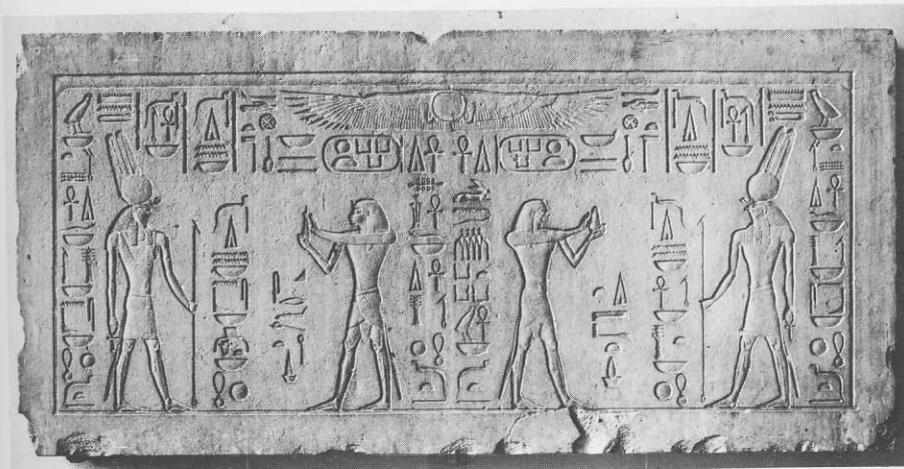
Lo stesso si può dire, in certo modo, di un architrave recuperato dal tempio di Medamud di cui abbiamo già parlato. Esso probabilmente era parte del portale del magazzino delle offerte; nei rifacimenti posteriori è stato impiegato nelle fondazioni, con la parte scolpita appoggiata su un letto di sabbia. Si son potute così preservare le squisitezze del rilievo che mostra il volto di Sesostri III con la sofferta espressione che gli conosciamo dai suoi ritratti a tutto tondo. Pure, malgrado questa mirabile capacità di far vivere i particolari, anche questo architrave è più un «impaginato» che una vera composi-

zione: frasi, titoli, simboli, personaggi si compongono senza una gerarchia precisa di valori figurativi e la specularità dell'insieme ne diviene il simbolo compositivo.

Altri architravi di quest'epoca o di epoca poco posteriore mostrano soluzioni analoghe, che addirittura possono fare a meno della persona umana, e — anzi — arrivano così a una più franca svalutazione degli elementi singoli entro un quadro epigrafico ridotto all'essenziale di segni grafici e di simboli.

In una parola, questi esempi che abbiamo fin qui considerati testimoniano una ripresa della fermezza tecnica menfita — ma, insieme, un compiacimento un po' scolastico di questa raggiunta abilità.

Altrimenti stanno le cose in un'altra serie di figurazioni, quelle delle tombe. In alcuni casi son rilievi, ma molto più spesso son pitture senza il supporto della scultura. Gli esempi di questa tecnica sbrigativa e un po' povera risalgono già all'età menfita — ma sempre come una scorciatoia rispetto al complesso modo della decorazione a rilievo che abbiamo a suo luogo descritta. Naturalmente essa era diventata frequente nell'età feudale, connaturale com'essa era con quel rifiuto al rigore che è tipico di quei tempi. Se continua ora, è che in verità la pittura assai più che il rilievo permette di perseguire certe esigenze della cultura figurativa del tempo, il gusto del movimento, della luce, del colore. Sono le eredità positive dell'età feudale, che



1

3



2

1, Architrave di Sesostris III, da Medamud; calcare, alt. m. 1,95, largh. m. 2,25 (Parigi, Louvre). 2, Rilievo su pilastro di Sesostris I, da Karnak; calcare, alt. m. 3,35 (Il Cairo, Museo Egizio, n 265). 3, 4, Pitture nella tomba n 60 di Antefoker a Sheikh abd el Qurna.

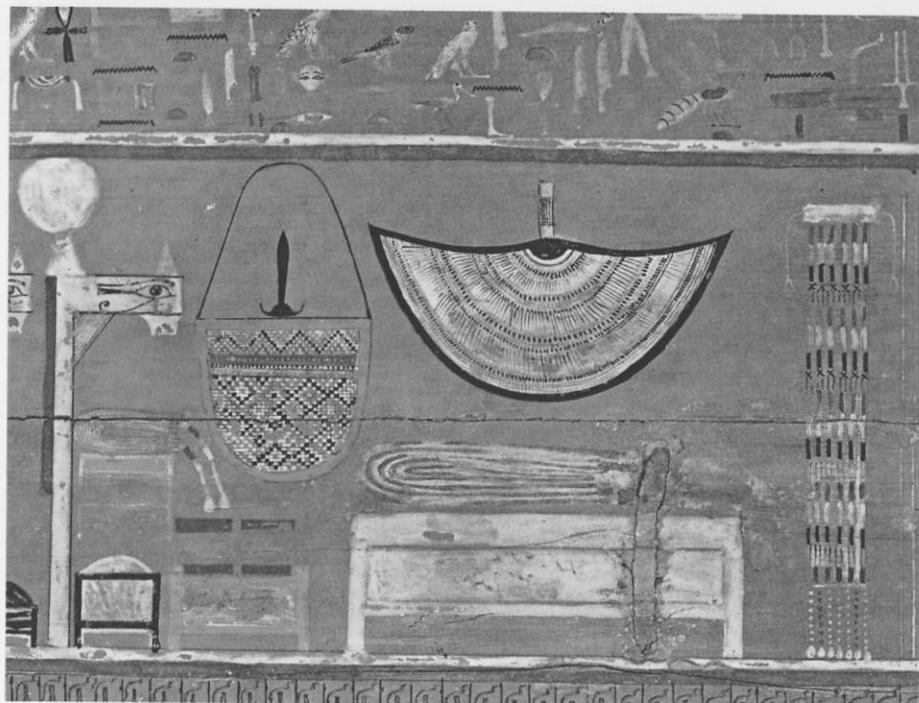
4



Nomade asiatico con l'asino, dalla tomba n 3 di Khnumhotep a Beni Hasan.



Upupa, dalla stessa tomba.



Decorazione di sarcofago di Thutnakht; cedro del Libano dipinto (Chicago, Oriental Institute, n 21.816).

san scivolare e sopravvivere attraverso la ricostituzione dell'accademia assai più nella pittura che non nel rilievo.

Nella necropoli di Tebe, a Sheikh Abd el Qurna, la tomba N. 60 è quella del visir di Sesostri II, Antefoqer. Un ampio complesso, con grandi pitture parietali fra le quali alcune di particolare importanza per la storia del rituale

funerario. Ne mostriamo qui alcuni particolari, in fotografia dove possibile, altrimenti in disegni: sommano esperienze di assai diversa origine e tematiche assai varie. Più che gli ascendenti menfiti dei quadri agrari, va sottolineata la tecnica espressiva del registro centrale dove i piedi non toccan terra, il moto bloccato in un istante della sua rappresentazione richiamano le soluzioni affini che poco prima si eran trovate a Beni Hasan con una spregiudicatezza assoluta nei riguardi della tipologia tradizionale.

E proprio a Beni Hasan, nella già citata tomba di Khnumhotep (N. 3), sotto Sesostri II è rappresentata una scena famosa di arrivo di Asiatici in Egitto. Mostriamo qui uno di quei nomadi, che arriva con il suo asino carico, con l'otre a tracolla, un perizoma a vivaci colori, i sandali, e la cetra il cui suono accompagna il suo andare. La tematica è quella che abbiamo già visto in una tomba un po' più antica proprio qui a Beni Hasan: ma mentre là le indicazioni etnografiche non riuscivano a costruire una realtà figurativa, qui la composizione è sicura, e gli scarti dalle convenzioni (il modo in cui son raffigurate le due braccia) non si scorgono quasi nella chiarezza dell'enunciato generale. Il quale è occasione per una festa di cromatismi delicati e nuovi, giustificati appunto dal tema inconsueto.

Questo amore per il colore che crea lo troviamo, nella stessa tomba, anche in altre forme. Da una rappresentazione di albero di acacia fittamente popolato di uccelli defalchiamo una rappresentazione di upupa: il variegarsi di colore della cresta, del capo, delle ali è il segno di un'amorosa osservazione che, più che in disegno, si esprime in luce. E il rendimento del ramo e — più — delle foglie come tocchi leggeri di pennello, senza linea di contorno, dà un'ariosità chiara al fondo: e così appare che siam qui in una esperienza figurativa completamente al di fuori dal razionalismo menfita, a vantaggio di una immediatezza di rapporti con le cose. Se ciò presuppone una rivalutazione del caso particolare, senza la necessità di una sua *reductio ad exemplum*, questo è il frutto della rivoluzione spirituale dell'età feudale.

In questo gusto ricade anche una serie di «nature morte» che, sui sarcofagi di questo tempo, rappresentano ciò di cui il morto può avere bisogno. «Fregi di oggetti» (come son chiamati) preziosi per la conoscenza tipologica e lessicografica: e insieme accurati frutti di un compiacimento per tutto ciò che c'è, per ogni opera della attività umana. L'esempio che ne diamo viene da un sarcofago fra i più compiaciuti del bel disegno, del bel colore. Sono oggetti di acconciatura vari (uno specchio in un astuccio, un ventaglio, una cintura con pendagli come quelle dei sommi sacerdoti di Ptah della nostra fig. a p. 97). La pazienza con cui sono trattati i particolari, la distesa capacità descrittiva son prova di una tecnica di assoluta maturità, capace di dire tutto quel che l'artista sa osservare e gustare.

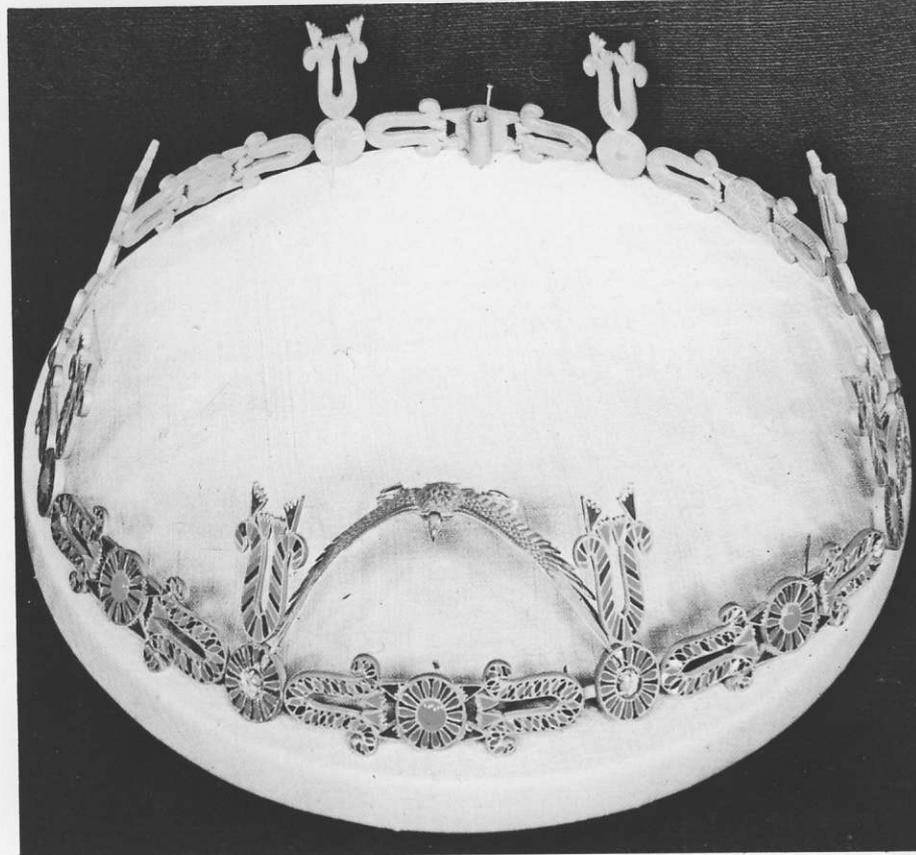
Come puntuale rispondenza al gusto di queste «nature morte» si ha, nella realtà dei trovamenti archeologici, una serie di oggetti di uso quotidiano o meno dei quali non si può non parlare in una storia dell'arte dell'Egitto.

I più celebri gruppi di oggetti son quelli preziosissimi che derivano da tombe principesche presso le piramidi di Dahshur e di Illahun.

I più ambiziosi sono i pettorali che celebrano nomi e fasti sovrani, e che erano usati come pendagli di collane di grani di pietre semipreziose. Un esempio, dalla tomba della regina Mereret a Dahshur, mostra Amenemhat III entro una specie di *nads* in atto di massacrare i Beduini. La composizione strettamente speculare ripete due volte la stessa scena. Simboli di ogni genere riempiono gli spazi vuoti, e geroglifici ripetono in parole elementari quel che elementarmente è il tema della composizione. C'è lo stesso modo di mescolare figure e parole che abbiam visto nel rilievo regale, la stessa composizione



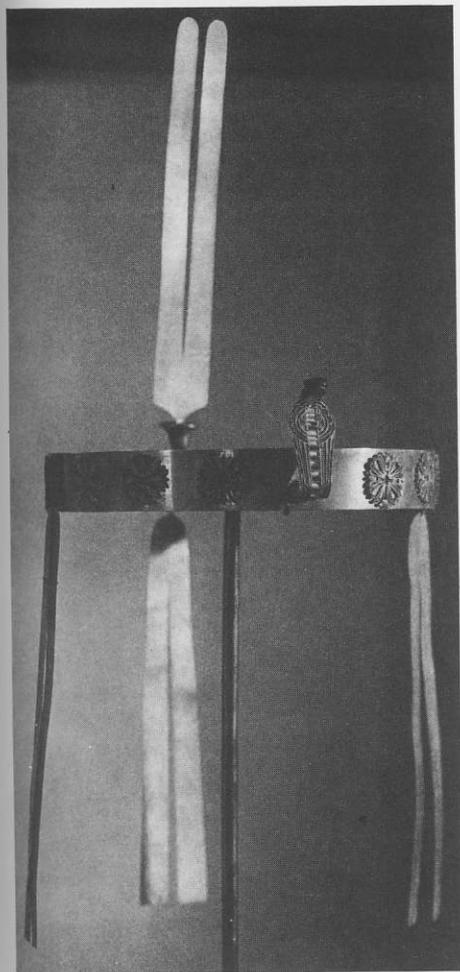
Pettorale della regina Mereret, da Dahshur; oro e pietre dure, alt. cm 7,9 (Il Cairo, Museo Egizio, n 52003).



Corone della principessa Khnumit, da Dahshur; oro e pietre dure, circonferenze cm 57 e cm 64 (Il Cairo, Museo Egizio, n 52859 e n 52860).

chiusa e meccanica: qui c'è in più la festa dei colori e l'abilità tecnica dell'orefice.

Anche da Dahshur, dalla tomba della principessa Khnumit, derivano fra l'altro due diademi: uno a motivi floreali un po' rigidi impiegati in modo alternato verticalmente e orizzontalmente; l'altro una delle più belle testimonianze



nianze dell'arte egizia. È una matassa di fili d'oro, divisa in sei punti da rosee in *cloisonné*, e che è tempestata di fiorellini, del diametro massimo di sette millimetri e da chicchi (diametro 1 mm). Per l'esattezza i fiorellini (d'oro, corniola, turchese, lapislazzuli, pasta vitrea) son 156, i grani 128: ma tutto il diadema vive della sua ariosa e imprevedibile libertà, del suo festoso

3



1, Corona della principessa Sat-Hathor-Iunyt, da Illahun; oro e pietre dure, alt. della banda d'oro mm 27, spessore mm 0,4, diametro cm 19 (Il Cairo, Museo Egizio, n 52641). 2, Specchio di Sat-Hathor-Iunyt, da Illahun; oro, lapislazzuli, argento (specchio), quarzo, ossidiana (manico), alt. cm 28 (Ivi, n 52663). 3. Vaso, provenienza sconosciuta; anidrite, alt. cm 3,5, largh. cm 9,5 (New York, collezione Norbert Schimmel, n 88).



Vaso, da Girga; anidrite, alt. cm 17 (New York, Metropolitan Museum, n. 10.130.1269).

intrico di luminosi colori. La capacità di chiudere entro un ritmo preciso una fantasia singolare è anche in questa opera di oreficeria il marchio delle più alte esigenze della cultura figurativa di quest'epoca.

Un'altra corona deriva invece da Illahun, dalla tomba della principessa Sat-Hathor-Iunyt, una figlia di Sesostri II (presso la piramide del quale è sepolta) che è vissuta fino all'epoca di Amenemhat III. Un ricchissimo tesoro le era stato collocato nella tomba: fra l'altro questo diadema di un gusto semplice e sicuro, che riprende vecchie acconciature (come quella della Nofret di Meidum) traducendole in oro, in pietre dure. E, inoltre, vi si aggiungono i particolari delle imitazioni di nastri ai lati del volto e dietro la nuca e di due alte penne dietro il capo: elementi che dovevano vibrare e ondeggiare a ogni movimento, così sottili come erano e ravvivare l'acconciatura con un continuo modificarne l'equilibrio.

Il gusto del materiale prezioso come mezzo in cui pienamente si attua una preziosa abilità artigiana appare pienamente in un altro pezzo del tesoro di Sat-Hathor-Iunyt: lo specchio che era contenuto in una cassetta insieme con due rasoï dal manico d'oro e quattro vasetti di ossidiana nera con coperchi d'oro. Lo specchio è alto 28 cm, e consta di un piatto di argento fissato su un manico di ossidiana che rappresenta una colonna hathorica. La tecnica raffinatissima comporterebbe una lunga descrizione, ma ci permetterebbe di capire davvero come esso sia la sintesi di vari desideri di perfezione nell'impiego di materiali difficili o trattati in modo difficile. Preziosità e virtuosismo non appesantiscono comunque il risultato: l'oggetto non esorbita da una funzionalità precisa, non dimentica di essere, alla fine dell'opera, uno specchio. Non c'è ostentazione — che presuppone un interesse per chi è spettatore del lusso più che non per chi ne fruisca. In confronto della oreficeria di un Tutankhamon o di Ramesse II, che è immaginata per un pubblico, questa così riserbata mostra la chiusura in se stessa della classe per cui essa è stata pensata ed eseguita.

Un altro gusto — anche se in analoghe implicazioni sociali — mostra un altro gruppo di oggetti, come certe figurine di pesci, di pochi centimetri, che sono ornamenti d'oro per le chiome femminili, e che presentano un gusto del movimento che non si ritroverà più nelle tante figurazioni plastiche di pesci delle età seguenti.

Un'altra serie di oggetti di alta preziosità e fantasia è costituita da un gruppo di vasi in «marmo azzurro», una azzurrite che è stata adoperata solo in questi tempi. Chi ha lavorato questa materia ha legato al «vaso» una divertita serie di travestimenti della sua forma funzionale, come pretesto ad avventure tecniche raffinate. Un esempio è quello di un vaso chiuso fra due anatre spennate, di quelle che si vedono fra le offerte. Ma il più nuovo è quello in una collezione privata in cui il vaso è plasticamente collegato con una figura di bertuccia che gli si abbraccia in una allegra contrapposizione della vivacità animalesca alla forma un po' greve del vaso; che, insieme, è compromesso nella elementarità del suo profilo dalla esuberanza plastica della bestiola rappresentata di sbieco. In un ambiente francamente artigianale si possono raggiungere così, senza solennità di formulazioni, i risultati più impegnati della scultura di questa età: quella che tende a creare nello spettatore il sentimento che lo spazio in cui l'opera è posta è lo spazio reale in cui anche lo spettatore si trova.

Su questa via, il punto forse più alto è stato raggiunto da una statuetta di ignota provenienza, ora a Berlino. Si tratta di un bronzetto a cera perduta che non è stato fuso tutto insieme ma nei suoi singoli elementi. Questo già mostra una genesi attenta non solo all'insieme, ma anche — naturalisticamente, si direbbe — alle unità. Una madre allatta un giovanissimo infante accoccolato per terra in modo che la veste si tende fra le ginocchia. Le dimensioni della statuetta (13 cm) giustificano forse la rapidità della modella-



Isi che allatta Arpocrate, provenienza sconosciuta; bronzo, alt. cm 13 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 14078).

zione, poco attenta ai particolari e volta invece a dare un immediato senso di vita, che giunge a sfiorare il sentimento, nel volto chinato sul figlio, e nell'abbandonato rilassarsi di questo. Ma più è carico di vita il gioco delle luci e delle ombre di questa composizione così poco schematica, e il vibrare della superficie.

Anche questo piccolo *ex voto* (o quel che esso sia: vi si nomina comunque Isi, la madre per eccellenza) sa contenere in sé un *pathos* non pensabile prima dell'esperienza della scultura di questi secoli.



La stessa apertura oltre le frontiere tradizionali che caratterizza l'Egitto del Regno Medio è quella che determina casi del tutto nuovi nella sua storia: è la cosiddetta invasione degli Hyksos, nota molto più da tarde fonti (Manetone citato da Flavio Giuseppe) che non da testi egiziani antichi. Ma il fatto stesso che a più di un millennio di distanza se ne mantenesse precisa e dolorosa memoria mostra quanto quel caso fosse restato cocentemente impresso nella memoria popolare: e, similmente, proprio un racconto popolareggiante è il testo che più diffusamente ricorda gli avvenimenti in egiziano (la relazione delle imprese di Kamose, di cui diremo, è cosa d'altra natura).

Ci è avvenuto di ricordare, fra i temi delle pitture murali di questi tempi, quella che ricorda l'arrivo in Egitto di beduini asiatici. La presenza di mercenari nubiani, stabilitisi entro il territorio egiziano, è — similmente — ben nota. E testi e registri documentari della fine del Regno Medio testimoniano ampie masse di Asiatici impiegate come mano d'opera servile in strutture egiziane. L'Egitto accoglie gente dal di fuori, e probabilmente la assimila, così poco attenta com'è la società egiziana ai miti del sangue e della stirpe: un Nubiano che sia in pari con le tasse equivale a un Egiziano — nella formulazione ufficiale.

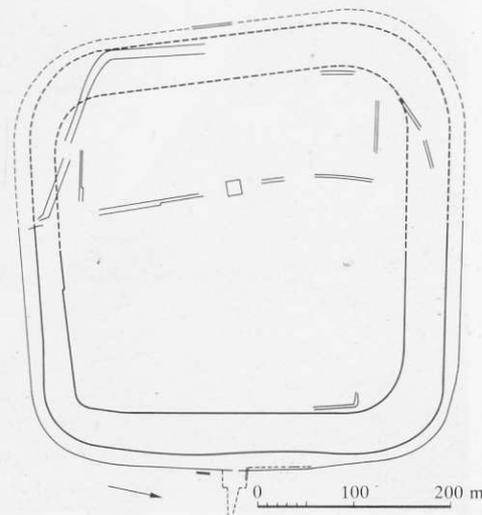
Perché in questa cornice gli Hyksos abbiano un peso diverso vuol dire, detto all'egiziana, che non siano solo diversi per sangue, ma per cultura. E questo sembra il caso se, lasciando i testi, passiamo alla eloquenza della documentazione materiale.

Era già avvenuto che, scavando a Tani nel Delta orientale, si fossero trovate una serie di sfingi, usurpate successivamente da molti sovrani, e che fossero state attribuite agli Hyksos per il loro aspetto inconsueto: ma si è visto poi che queste «sfingi hyksos» eran da attribuire ad Amenemhat III. Tani, tuttavia era restata la città da identificare con quella «Avari» che Manetone indicava come città hyksos in Egitto, a malgrado di alcune voci di dubbio. Con gli Hyksos restava connessa una grande fortezza, anch'essa nel Delta a Tell el Yahudîya che consiste in un grande quadrato circondato da un possente terrapieno: un tipo di fortificazione che è noto in ambiente siro-palestinese per questi tempi, e che è profondamente diverso dal complesso e raffinato articolarsi delle fortificazioni egiziane come le vediamo testimoniate in Nubia. Così anche nomi di sovrani hyksos appaiono su scarabei diffusi in Egitto e in Siria, e caratterizzati o dal ricorrere di certi segni geroglifici o dal presentarsi di motivi a spirale, non tipici del gusto egiziano.

A questa documentazione piuttosto sfuggente è venuta di recente ad aggiungersene una assai più vivace ed interessante. Una missione austriaca, scavando nel Delta presso Qantir a Tell Dab'a ha portato conferma alla ipotesi che là si trovasse la leggendaria Avari, e vi ha identificato una stratigrafia assai significativa. Essa mostra che un modesto centro abitato del Medio Regno ospita, nel suo periodo più tardo, un nucleo di Asiatici, che adoperano i loro manufatti, analoghi a quelli del Medio Bronzo siriano. Il centro viene successivamente distrutto con violenza e sulle ceneri si installa un nuovo abitato caratterizzato dall'uso di seppellimenti entro le dimore, e da tombe situate attorno a una specie di cappella

1
GLI HYKSOS

Pianta del campo di Tell el Yahudîya. Nella pagina precedente: Testa di Amenofi III; granito nero, alt. cm 33 (Parigi, Louvre, N. 25).





comune in necropoli i cui corredi son tipicamente siriani, e dove sono anche deposte ossa di equidi (molto probabilmente cavalli). In questa zona critica c'è dunque la violenta sostituzione di una cultura asiatica a una cultura egiziana già in anticipo permeata di elementi asiatici: è facile ipotizzare l'arrivo in forza di un gruppo che tanto più facilmente si impone in quanto sul posto trova già un primo nucleo della sua stessa cultura, e conscio della sua differenza dalla popolazione di base. Sul livello «hyksos» se ne trova un altro in cui le qualifiche asiatiche son di nuovo scarse, e tendono a scomparire: è quello che corrisponde probabilmente alla rioccupazione egiziana con l'inizio della XVIII dinastia.

Questa linearità di interpretazione non va certo ipotizzata per tutta la storia dell'occupazione hyksos in tutto l'Egitto. Una parte del paese — quella meridionale, la «Tebaide» — è restata indenne da una occupazione immediata, sotto principi locali; e, per la parte settentrionale, la cultura egiziana si è certo imposta anche ai conquistatori, i quali hanno adottato la scrittura, gli usi, la civiltà quotidiana del paese, e si sono considerati re all'egiziana. La frattura nel paese e la non grande autorità del potere centrale han certo favorito una situazione propizia ai principi locali, che possono giocare sul potenziale antagonismo dei due centri di potere per mantenere rapporti con entrambi e ottenere favori da entrambi (i proprietari terrieri dell'Alto Egitto possono allevare i loro buoi nelle paludi del Delta).

Come già altre due volte, tuttavia, dalla Tebaide parte una nuova unità egiziana: un certo potenziale economico della regione ha — evidentemente — bisogno di beni e vantaggi dell'Egitto settentrionale, il quale — invece — non ha a sua volta necessità di integrarsi a sud. Se gli Hyksos si fermano in Medio Egitto, i Tebani cercano di oltrepassare verso nord la frontiera.

Scarabei hyksos. *In basso*: Gli scavi austriaci ad Avari; l'edificio misura m 16 × 11.



LA LIBERAZIONE E L'IMPIANTO DELLA XVIII DINASTIA

Di questo «allargamento delle frontiere» il principe di Tebe, Kamose, dà una versione con toni chiaramente propagandistici in un testo che è stato diffuso ai suoi tempi e che è notevole per la cattiva luce in cui è messa la nobiltà, per il linguaggio popolareggiante in cui è redatto, per le connotazioni chiaramente patriottiche (la «liberazione dell'Egitto») che comporta. Il re è l'eroe di un mito che viene creato su sua misura; per tutta la dinastia questo atteggiamento continuerà, e le imprese sovrane saranno tema obbligato della storiografia aulica, quasi come lo era stato il ritratto sovrano per gli scultori del Regno Medio, con una funzione celebrativa che passa dall'immagine alla parola.

La riconquista dell'Egitto da parte dei principi della XVIII dinastia, verso il 1550 a. C. dà alla società egiziana un gusto delle armi che in parte è certo mutuato dagli stessi stranieri contro i quali si combatte. I grandi del tempo (e anche i meno grandi) raccontano imprese militari di valore personale, che son cose fuori della tradizione più antica. E, subito, questo gusto militare porta il piacere delle spedizioni di conquista, l'organizzazione di un vero e proprio impero.

Già il Regno Medio conosce l'allargamento delle frontiere: la Nubia era stata in parte sottoposta a un preciso e rigido controllo, fino ad essere in certo modo incorporata nei domini del re; in Siria si era avviata una penetrazione a lunga scadenza. Ma ora le cose sono diverse: l'Egitto, seguendo i suoi invasori, straripa in Asia — e vi costituisce un suo impero, non tanto occupando quanto controllando (in modo ora più rigido ora più lasco) le regioni della costa e del retroterra siro-palestinese. È un impero con pochissime strutture organizzative: le città restano sotto i loro principi, continuano la loro vita e fino le loro risse intestine sotto un controllo egiziano che si limita a verificare che chi è al potere fornisca all'Egitto quel tanto di tributi e di aiuti che gli vengono volta a volta fissati. Piccole guarnigioni egiziane collaborano (e, ovviamente, sorvegliano) con i principi e le loro scorte; messaggeri egiziani salgono e scendono portando ordini e facendo ispezioni. Ma il re d'Egitto non interviene a modificare la struttura del paese che controlla, a curarne l'economia, a dirigerne lo sviluppo culturale. Perfino linguisticamente, l'Egitto non si impone e la lingua ufficiale delle cancellerie resta l'accadico, e gli Egiziani in Siria imparano le parole locali. Perfino la Nubia, riconquistata in questi tempi dopo il distacco che ne era avvenuto durante il periodo degli Hyksos, non è più incorporata nel regno, ma gli è aggregata come una realtà formalmente autonoma. È, insomma, una forma estremamente efficace di imperialismo, che dà agli Egiziani i vantaggi di una situazione di privilegio in un sistema nel quale non intendono però di assumere responsabilità derivanti dalle posizioni di guida. È, insomma, uno sfruttamento che non offre che assai blande contropartite agli sfruttati.

I contraccolpi in Egitto non potevano non essere notevoli. Negli abitanti, già consci della loro autonomia culturale, i nuovi rapporti con l'estero intrecciano motivi di aperta curiosità e di esperienza diretta di altri mondi. Questo vorrà dire la valutazione precisa di certe forme figurative che finora eran state rare in Egitto, un più sereno impiego di schemi puramente decorativi (e questo avrà poche restituzioni nelle esperienze artistiche delle zone di influenza, dove si è diffusa sì la tipologia egittizzante ma non se ne è colta la qualità e il ritmo del linguaggio). Ma più importante è la modificazione della struttura della società egiziana: le ricchezze che affluiscono nella Valle del Nilo debbono in un modo o nell'altro scendere a pioggia su tutta la popolazione, che vede alzarsi il tenore di vita e aumentare quindi la funzione sociale dell'artigianato a tutti i livelli. Inoltre, si costituisce una classe di funzionari più articolata e più ampia di quanto non fosse prima, in quanto oltre quella direttamente statale se ne costituisce una legata al tempio e un'altra legata all'esercito. L'esercito stesso, con i suoi soldati di mestiere che hanno l'appannaggio di piccoli appezzamenti di terra con un po' di mano d'opera servile, aggiunge personaggi nuovi alla società egiziana, la quale si era fin qui divisa molto energicamente fra una classe alta connessa con la gestione del potere e relativamente poco numerosa e una massa di provveditori ai bisogni

La regina Tetisheri, da Tebe; calcare alt. cm 37 (Londra, British Museum, n 187).

3

LA SCULTURA



di base, con una esile classe intermedia. Questa cresce ora in numero, significato, potenziale autorità. Se arriverà a manifestarsi in pieno nel periodo successivo (quello ramesside), essa comunque fin da ora condiziona la vita pubblica da una parte, il gusto e la cultura dall'altra.

Questo quadro spiega alcune caratteristiche che vedremo tipiche per quest'epoca: una diffusa abilità tecnica; un piacere delle belle forme in quanto tali; un fiorire di vere e proprie mode; un moltiplicarsi di destinatari delle opere d'arte e, con ciò, una produzione in serie dell'artigianato; un farsi scrupolo di soluzioni troppo impegnative, di ricerche troppo problematiche a vantaggio di una *koiné* figurativa intesa a rallegrare la vista; una istintiva repugnanza a ciò che incrina la serenità di un equilibrio che non deve mostrare a quale prezzo sia stato raggiunto ma ha come primo obbligo quello di apparire inevitabile e facile. Questa che per molto tempo è stata considerata l'*akmé* della civiltà e dell'arte egiziana è un'epoca che, per noi, è appannata dall'eccesso della sua felicità.

Da quanto abbiamo detto, appare chiaro che a questo tempo risale una grande quantità di opere, e può essere difficile operare una scelta che dia una idea completa di questa ricchezza, dei suoi aspetti universalmente validi, di quelli che ne indichino le ricerche — o le ascendenze — culturali. Ci limiteremo qui a una scelta che tralascerà talvolta pezzi famosi e che avrà carattere esemplificativo più che metodico. Le generalità che abbiamo enunciato, d'altro canto, divengono in questo caso facilmente generalizzazioni, se si considera la lunghezza del periodo considerato (più di due secoli) e la varietà ed ampiezza della documentazione.

Se vogliamo cominciare a entrar nel concreto volgendo alla serie più ricca di documenti, la scultura, possiamo già là identificare momenti e tendenze diversi, che si possono poi ritrovare negli altri campi delle arti figurative.

È facile dividere la XVIII dinastia in vari momenti. Il primo è quello in cui la dinastia è ancora quella di principi tebani, con resti di tradizioni del Regno Medio e dell'epoca seguente. Verso l'epoca di Amenofi I e poi in quella dei suoi successori thutmosidi (Thutmose I, II, III, Hatshepsut, Amenofi II) si configura un nuovo ideale di più raffinata eleganza, che con Thutmose IV si arricchisce di una problematica nuova e sfocia nella fioritura dell'arte del successore, Amenofi III, in cui l'edonismo formale raggiunge il massimo e che corona così lo sviluppo ideale di questa concezione. Dopo Amenofi III, il figlio Amenofi IV-Akhenaten capovolgerà il modo di guardare, e alla ricerca dell'armonia — ormai giunta al suo traguardo — opporrà la ricerca dell'inarmonica vitalità: e sarà una rivoluzione che uscirà dal quadro della XVIII dinastia e costituirà un drammatico esperimento a sé.

Come esempio di cosa sia un nuovo gusto, mostriamo qui una statuina in calcare, proveniente da Tebe, e che raffigura una regina dei tempi eroici della guerra con gli Hyksos, la regina Tetisheri. La figurina è minuta di tratti e di proporzioni, e tali caratteristiche appaiono sottolineate dal trono, che risalta particolarmente largo, e soprattutto dalla spoglia di avvoltoio (il copricapo regale che connette la regina con la dea dinastica del Sud) che le inquadra il capo lasciando vuoti numerosi attraverso cui può passare lo sguardo. Questo modo di trattare la pietra con energici sottosquadri non è comune in Egitto, e appare anche nelle poche altre statue di questo tempo. Alleggerisce le masse, le tonifica con contorni nervosi, impedisce loro di chiudersi in se stesse, riprendendo la grande lezione della scultura del Medio Regno, ma senza per questo continuare l'impegno morale di riscatto delle qualità formali di una osservazione realista. Nella arguzia di questa statuina si prefigura quel che sarà la costante di tutta la statuaria dell'età tebana — una irrefrenabile letizia del raffigurare cose ed esser piacevoli.

L'aggraziata vivacità che si manifesta nei compiacimenti disegnativi di una



Testa di Amenofi I (?), da Karnak; pietra vulcanica grigia, alt. cm 21 (Il Cairo, Museo Egizio, n 52364).

testa reale al Cairo, proveniente da Karnak e che è stata con probabilità attribuita ad Amenofi I continua anche in opere di maggior mole quella impostazione; ed essa trionfa nelle generazioni seguenti e in particolare in quella della regina Hatshepsut. Questa occupò per circa venti anni il trono, e rappresentò un periodo di assestamento nella costituzione della società imperiale, sospendendo le attività militari (e favorendo perciò un certo ritorno alle tradizioni più antiche). Della regina, la cui memoria fu in seguito dannata, i monumenti sono stati spesso volontariamente distrutti, nascosti o almeno usurpati. Il suo monumento più illustre — il tempio funerario di Deir el Bahari — è stato rimanipolato dal suo successore Thutmose III, le statue che lo ornavano son state ritrovate tutte a pezzi entro un deposito non lontano, e gran parte è stata ricostruita da minuti frammenti da una missione del Metropolitan di Nuova York da scavi attorno al primo quarto di questo secolo.

L'occupazione del trono da parte di una donna non è cosa che non abbia precedenti in Egitto: era avvenuto alla fine del Regno Antico e alla fine della XII dinastia. Ma questa volta la cosa è accompagnata da toni propagandistici, come nei casi precedenti non sappiamo se ci siano stati e certo non ne conosciamo. Gli argomenti che vengono offerti son di carattere dinastico, e tali cioè da non interessare la maggior parte dei sudditi: tuttavia il fatto che di tali argomenti venga data la prova sia in testi narrativi (il discorso di investitura del padre della regina) che in serie di scene figurative (la rappresentazione della concezione e della nascita divina della sovrana) mostra un intento di giustificazione davanti a un pubblico, che ricorda come — all'inizio della dinastia — Kamose avesse similmente cercato di coinvolgere tutto il popolo d'Egitto nella sua impresa principesca di riunificazione del paese. La presenza di una popolazione non solo spettatrice passiva, ma ormai cointeressata alla conduzione di una certa politica, i cui vantaggi ricadono, sia pure in modo assai ineguale, su tutti, è un dato da cui non si può più prescindere.

C'è una intima contraddizione fra la qualità arcaica delle ragioni dinastiche

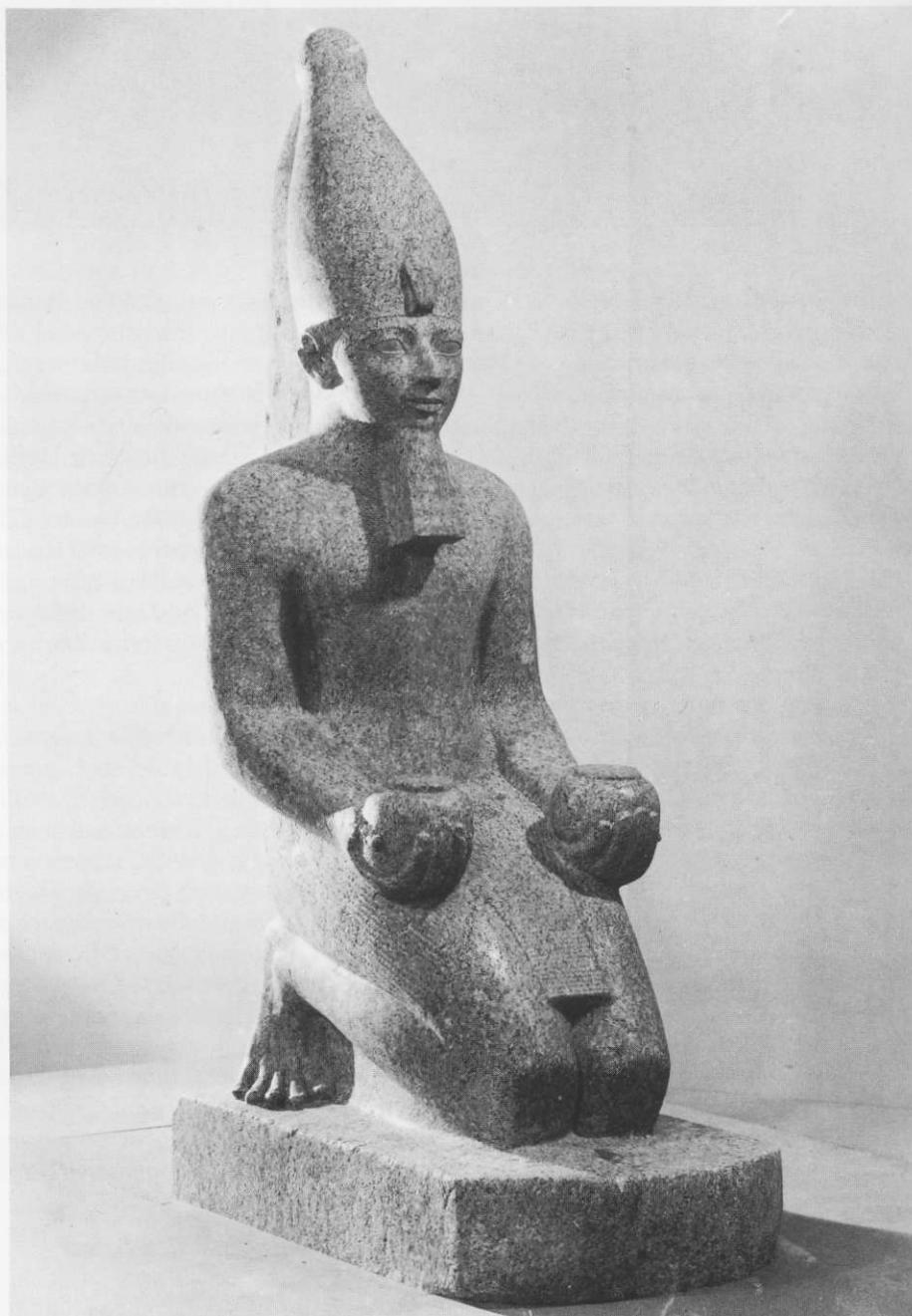


La regina Hatshepsut, da Deir el Bahari; granito rosso, alt. m 2,80 (New York, Metropolitan Museum, n 30.3.1). *In alto*: La regina Hatshepsut, da Deir el Bahari; calcare marmoreo bianco, alt. m 1,95 (Ivi, n 29.3.2).

invocate per i diritti al trono e l'implicito riconoscimento degli interessi pubblici dell'opera del sovrano. E c'è un vantaggio dato alle classi tradizionalmente detentrici di potere (diciamo «aristocratiche») rispetto a quelle «borghesi», a quelle classi medie che nell'impero prosperano e che debbono esser convinte della ragione della nuova politica di pausa riorganizzativa.

Tali tendenze si riscontrano puntualmente anche nella tensione fra le allusioni culturali e le attuazioni nei monumenti figurativi del tempo. La squisita statua di calcare marmoreo che è stata ricomposta da frammenti trovati dagli Americani e altri scoperti quasi un secolo prima, deriva probabilmente dalla cappella funeraria. La raffinata eleganza, la spiritosa grazia ne fanno la prosecutrice di quelle qualità che avevamo scorto nella statuetta di Tetisheru.

Ma il «neoclassicismo» da restaurazione (che constateremo anche in alcuni rilievi del tempo) appare invece in opere come la statua colossale in granito rosso, alta quasi tre metri, che, in coppia con un'altra, stava nel cortile superiore del tempio, fuori dal santuario con una chiara impronta architettonica che ricorda subito le grandi statue del Regno Medio in analogia funzione. Il modulo tipolo-





Sfinge della regina Hatshepsut, da Deir el Bahari; calcare, alt. cm 60 (New York, Metropolitan Museum, n. 31.3.94).

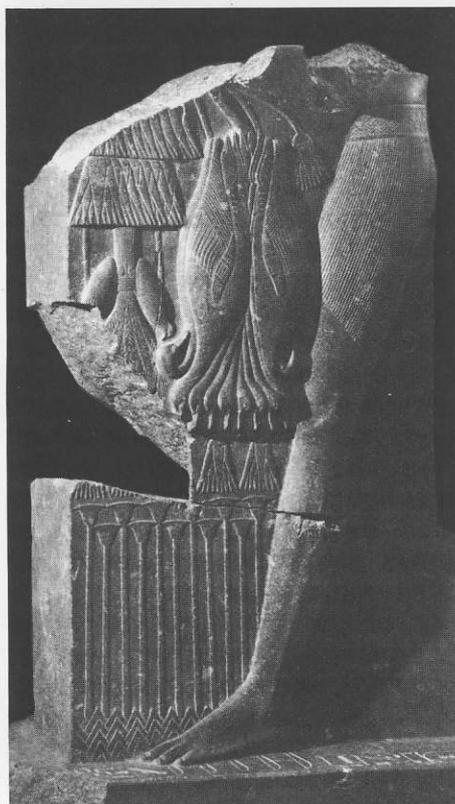
gico, sobrio e mosso nella sua compattezza, risale alla fine dell'età menfita e il suo impiego è decisamente programmatico: tuttavia, la leggerezza del trattamento, la serenità dell'*ethos* non son più né dell'Antico né del Medio Regno, ma manifestano le morbidezze di questi tempi. E ancor più esplicito il caso di una coppia di sfingi che stavano all'ingresso della corte mediana, e che rappresentano la regina nella rara tipologia che abbiamo indicato nelle cosiddette «sfingi hyksos» di Amenemhat III. Il contrasto fra l'accentuato tono belluino del corpo della fiera, stilizzato in modo da metterne in mostra la vigoria, irto di pelame a ciocche, e il viso arguto ed esile della regina mostra, con un gustoso gioco di virtuosistiche opposizioni brillantemente assaporate, proprio le due esigenze di quest'epoca: il recupero delle tipologie antiche rinnovate nella loro espressione, adoperate come voluta allusione a tradizioni che si vogliono riprendere a guida, pur sapendo che la società ha ormai altre esigenze e altri credi. Le intime contraddizioni della società che si impersona in Hatshepsut — quelle di chi vuole insieme fruire delle vecchie condizioni privilegiate e delle nuove strutture — giustificano queste esperienze figurative. Ma è chiaro che, negli artisti, la piacevolezza (e cioè il tono «borghese») è quella che di continuo è veramente perseguita come giustificazione della loro opera.

L'età di Thutmose III, il vero fondatore dell'impero egiziano ecumenico, continua per molti riguardi certe caratteristiche dell'età della regina cui succede. Si guardi una statua del re, di recente scoperta dagli scavi polacchi a Deir el Bahari, così simile a quello di Hatshepsut; si guardi una «Statua di Menkheperà (uno dei nomi del re) che offre le primizie ad Ammone in Karnak» come è il titolo di cui essa è adornata esplicitamente e la si ponga in confronto con l'analoga rappresentazione di offerte da Tani e si coglierà subito quanto di esile eleganza è penetrato nel modo di disegnare filiforme e arricciato in confronto di quel massiccio descrivere fiori e animali nel monumento tanita. Si ha lo stesso rapporto che abbiamo indicato fra le sfingi della regina e quelle hyksos. E così, in un gruppo

1, Thutmose III, da Deir el Bahari; granito, alt. m 1,98 (scavi polacchi, 1964). 2, Frammento di statua di Thutmose III, da Karnak; granito nero, alt. m 1,52 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42056).



1



2

che rappresenta il visir Amenuser e la moglie (che fu in carica dopo l'anno 21 del re), la semplicità di trattamento dell'uomo nel suo abito caratteristico, con il volto severamente inespressivo e la parrucca che lo incornicia come una massa liscia e fluida, serve a far spiccare la nervosa agilità dello scattante corpo femminile che gli è al fianco, accarezzato con compiacimento dall'artista nella sua perfezione insieme fisica e formale.

E ancora nella generazione seguente, sotto Amenofi II, una statuetta come quella del secondo sacerdote di Onuri, Peninhor, capo dei magazzini e soprastante alla misurazione dei campi affronta insieme la responsabilità della ricca espressività iconografica data dall'affastellarsi delle insegne, e la festosità della grazia del volto dai grandi occhi e del gioco di luci della picchiettatura della pelle di pantera di cui il sacerdote è vestito, che oppone superfici lisce e altre di diverso valore luministico.

Un'opera come questa viene da Abido, in provincia, ed è consacrata da un piccolo funzionario. In un altro ambiente ci porta un'opera di singolare qualità, il sarcofago della regina Meritamon, figlia di Thutmose III e sposa di Amenofi II. Si tratta di una scultura in legno di cedro con coloritura e doratura, che è stato restaurato in antico dipingendo in azzurro quel che doveva

essere una originaria incrostazione di lapislazzuli. Si tratta di un monumento colossale, alto più di tre metri, che riproduce le fattezze della regina come un volto severo e palpitante entro uno scintillare di oro e di azzurro. Le dimensioni inconsuete non han dissuaso l'artista da una osservazione precisa delle strutture del volto in un continuo passaggio di piani. La ricerca della bellezza fisica vale qui al di fuori di ogni desiderio di identificare una precisa persona: l'esame della mummia ha mostrato che la regina aveva una diversa struttura del volto. Bellezze, abilità tecnica, pregio di materiali, singolarità di mole si sommano a produrre un oggetto emblematico del gusto di un'epoca. Le stesse dimensioni e la stessa ieraticità del sarcofago della regina danno a questo pezzo qualcosa di più austero e impegnato che non le altre statue

1, Amenuser e la moglie, dalla *cachette* di Karnak; granito nero, alt. cm 88 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42118). 2, Statua di Peninhor, da Abido; granito grigio, alt. cm 43 (Ivi, n 711).



1



2

Particolare del sarcofago della regina Meritamon, da Deir el Bahari; legno di cedro con coloritura e doratura, alt. totale m 3,14 (Il Cairo, Museo Egizio, n 53140). *In basso*: Thutmose IV, dalla *cache* di Karnak; granito nero, alt. cm 34 (Ivi, n 42082).



prima viste. E si ha forse qui un presentimento di una scelta di gusto che sarà tipica nella generazione seguente, quella di Thutmose IV.

Nella storia della dinastia questo re ha una posizione a parte, e il racconto che egli stesso fa della sua predestinazione al trono da parte del dio impersonato nella sfinge di Giza ha un tono da favola, che tornerà in testi regali di età ramesside, ma che qui fa spicco nella aulica epigrafia del tempo. Novità si han nel campo religioso: l'introduzione di un culto del sole, «Aten», il disco fisicamente inteso, che avrà in futuro clamorosi sviluppi. Novità si hanno nel campo della tipologia: il re è raffigurato con acconciature fin qui non usate e che poi resteranno nella tradizione.

Cosa significhi davvero questo complesso di elementi di stacco non è facile dire, tanto più che l'epoca immediatamente seguente, quella di Amenofi III, non sviluppa queste premesse. Non è inverosimile, tuttavia, che ci troviamo qui davanti a un primo esempio di quella tendenza a rinnovare una società accentuando l'importanza e l'autorità della figura del re, sempre più prigioniero della struttura amministrativa, religiosa, militare dello stato quanto più l'impero si fa sfondo normale delle istituzioni. La casa reale cerca di trovare il suo spazio e la sua autonomia fra i tanti «corpi separati» che la condizionano, anche se tutti a quella si rifanno come a fonte della loro autorità.

Si avrebbe qui un primo tentativo, cui segue quello della divina eudaimonia di Amenofi III e, infine, quello del dio in terra Akhenaten. Non mi sentirei di puntualizzare troppo questo processo ideale, né di specular troppo sulle rispondenze fra certi programmi che si intuiscono e certe soluzioni formali: ma certo che i tre ultimi regni della dinastia hanno ciascuno una precisa connotazione nel campo della storia dell'arte. Per questo di Thutmose IV, alle innovazioni tipologiche si aggiunge — assai più intimo e grave — un gusto della forma chiusa e pesante, una mancanza di arguzia a pro' di un impegno rinnovato nella identificazione di precise volumetrie.

Un frammento di statuetta del sovrano da Karnak lo mostra nel classico abito chiuso della festa giubilare: il granito nero è trattato con una voluta pastosità che ne fa valere la qualità pietrosa, e il volto semplificato nella sua rotondità si incastra entro l'altra sfera dell'acconciatura in un sicuro sistema di masse. Ma più istruttiva la rappresentazione della famiglia del principe di Tebe, Sennefer. È anche essa una scultura di granito nero, ed è un pezzo di un così solido impegno che, contro le abitudini, è firmato — sembra — da due artisti tebani, due sacerdoti di Ammone addetti alla «Casa dell'oro», l'opificio del tempio. Il gruppo è stato trovato subito fuori del tempio di Karnak, su un plinto di terra cruda, e forse originariamente entro un'edicola: di là si volgeva al santuario. I due coniugi siedono in tutta la pompa del loro stato: il marito con la collana e le decorazioni che provano la gratitudine regale per i suoi servigi e le pieghe di grasso che mostrano la sua posizione sociale, la moglie col volto incorniciato dalla massa delle treccioline della sua parrucca. Fra loro, non meno severa, la figlia. La lastra dorsale chiude con fermezza il gruppo, intrecciato per le braccia. I volti sono senza sorriso, i corpi senza fremiti: si ripensi alla coppia del visir Amenuser e della sposa,



Sennefer e la moglie, da Karnak; granito nero, alt. m 1,20 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42126).

pochi lustri prima, come frizzava di vivacità e grazia. Qui ci si compiace di adoperare una tecnica sicurissima, una capacità compositiva infallibile, un'attenzione ai particolari capace di segnarli tutti senza farli divenire protagonisti — e tutto questo per una figurazione che ostenta la sua mancanza di grazia. È proprio l'enunciazione di un programma non meno figurativo che morale.

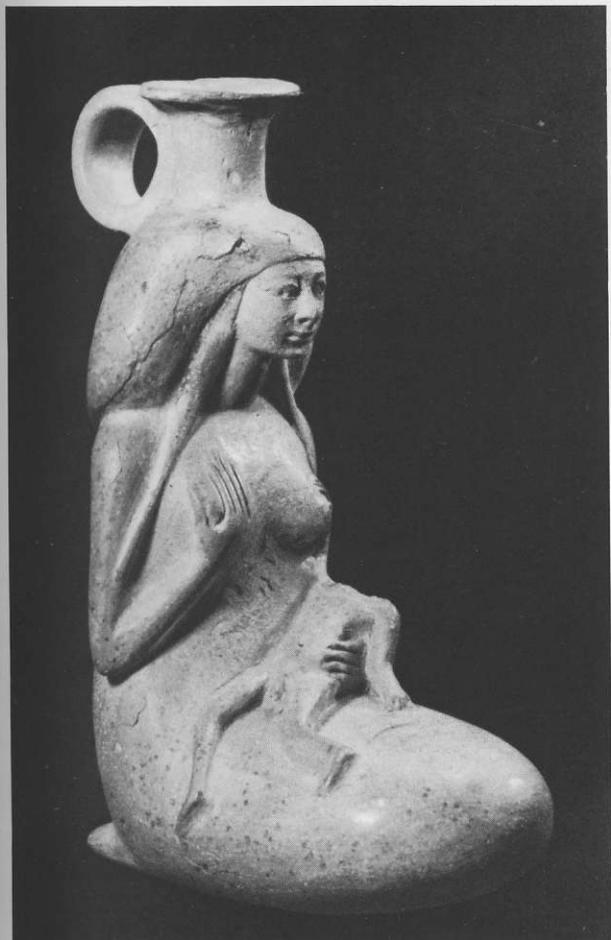
4

L'ARTE INDUSTRIALE

Alla serie di statue che abbiamo fin qui preso in considerazione è forse a questo punto opportuno aggiungere una serie di monumenti che, in altro ambiente e in altro momento, andrebbero sotto categorie diverse. Si tratta di minuti oggetti artigianali, o meglio di una scultura applicata a un uso quoti-

Vaso in forma di madre col bambino, provenienza sconosciuta; steatite con resti di smalto, alt. cm 11,3 (Brooklyn Museum, n 61.9). *A destra*: Specchio di bronzo, provenienza sconosciuta; alt. cm 30 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 13.187).



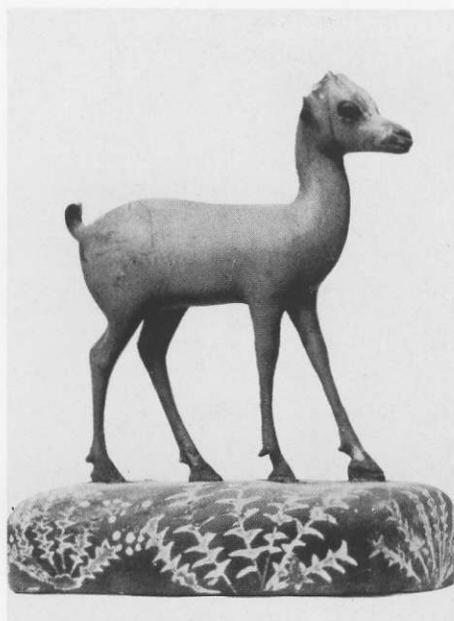


1 3

2 4



1, Vaso in forma di madre col bambino, provenienza sconosciuta; terracotta (Mosca, Museo Puškin, n 3632). 2, Cucchiaio da belletto, provenienza sconosciuta; legno, alt. cm 18 (Parigi, Louvre, N. 1750). 3, Vaso da *kohl*, provenienza sconosciuta; legno, alt. cm 8,5 (Ivi, E. 7985). 4, Figurina di negra con scimmia, da Tebe; legno, alt. cm 15,7 (Londra, University College, n 14210).



Figurina di gazzella, da Tebe (?); avorio, alt. cm 12 (New York, Metropolitan Museum, n 26.7.1292).

diano che li inserisce nel gusto figurativo della «gente». Un manico di specchio, ad esempio, sostituisce alla preziosità astratta ma solida che avevamo visto in un altro esempio della XII dinastia la divertita rappresentazione di una figurina femminile, che originariamente alzava le braccia a toccare il fiore che si slarga e si ripiega con molle grazia. L'aria circola nel gesto largo, nella acconciatura che non tocca il volto (come nella statua di Tetisheru); il corpo snello e slungato è quello contemplato con spiritosa sensualità dall'artista che ha scolpito il corpo femminile del gruppo di Amenuser e della moglie.

La madre con il figliolletto neonato che si abbandona nel suo grembo è il tema di un bronzetto del Medio Regno di cui abbiamo notato l'impegno stilistico a suo luogo. Qui diamo due esempi che riprendono quel soggetto, adoperandolo per recipienti (che forse dovevano per l'appunto contenere il latte di donna, usato in ricette mediche varie).

Una è in steatite con tracce di invetriatura, ed è oggettino di poco più che un decimetro di altezza, che rappresenta una madre — un po' squadrata nella morbida pietra — che ha in grembo un infante straordinario nella sua così immediata naturalezza di postura e, si direbbe, di consistenza. L'altra è in terracotta, e si compiace di mettere in evidenza la funzione di contenitore dell'oggetto: la bocca del vaso, l'ansa sono sottolineate, e il corpo si gonfia morbidamente come un vaso appunto, e sopra con lievi accenni vi si tracciano i seni, le braccia, le mani, lo stesso infante così privo di energia. Ma su questo fluire di tenere curve si colloca, presa anch'essa da una parrucca liscia e tonda, una vivace testina femminile, gli occhi un po' sporgenti, il naso piccolo e appuntito, il mento esile, le labbra tese come in un sorriso — un volto, insomma, che abbiamo già incontrato in Hatshepsut.

Il trionfo di una grazia che è insieme del tema (spiritoso e fantasioso), della attuazione tecnica (sicurissima e limpida), della impostazione formale (di sciolto agio nello snodarsi dei profili e nel fluire delle superfici e delle masse) si può indicare in una serie di oggetti da *toilette* che in questo momento sono particolarmente diffusi in una larga fascia della popolazione. Così un cucchiaio da belletto al Louvre, che raffigura una fanciulla che coglie fiori, o un recipiente destinato a contenere il *kohl* e che raffigura un cercopiteco accucciato ai piedi di una colonna palmiforme, o le volutamente macchinose composizioni di una piccola negra che porta un pesante vassoio davanti a sé, e lo appoggia sul capo di un cinocefalo spaurito.

Tutti oggetti squisiti, in cui si manifesta un edonismo un po' troppo scoperto, e che può arrivare alla dolcezza un po' melliflua della — forse un po' più tarda — immagine di gazzella in prezioso avorio, le cui corna (in materiale forse ancor più prezioso) son perse, e che trepida nel suo liquido profilo.

L'adozione di questo linguaggio significa, in fondo, la volgarizzazione di quanto in periodi più antichi era stato l'equilibrio ogni volta conquistato fra volontà di rappresentare e volontà di chiudere entro forme assolute la rappresentazione. L'aver escluso dal gioco l'espressione della fatica e della serietà della ricerca a vantaggio di una ostentata felicità, che dà per ovviamente risolti tutti i problemi, deriva dalla importanza che assume la produzione se non proprio di serie, almeno di massa: essa trova soluzioni e accorgimenti che si fanno comuni, e tiene conto di un pubblico di gusti tipizzati e più interessato ai temi (compresa fra questi anche la «bellezza») che alla forma.

L'ispezione complessiva di un materiale omogeneo, quale può essere quello che deriva da una tomba trovata intatta come quella dell'architetto Kha a Torino mostra cosa sia la civiltà artigiana del tempo, nella sicura ricerca di soluzioni ottime per una piccola folla di oggetti che aiutano a vivere (mobili, vasellame, attrezzi, vesti) — e il tutto nell'ambito di una situazione socialmente tutt'altro che elevata, anche se l'architetto può vantarsi di un dono del sovrano.

Nella pagina seguente: 1, Sfinge di Amenofi III, dalla *cache* di Karnak; «faïence», alt. cm 29,5 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42088). 2, Torso di Amenofi III, dalla *cache* di Karnak; «matière blanche en lamelles», alt. cm 25 (Ivi, n 42084). 3, Gruppo di Amenofi III e Sobek, da el Mahamia; calcite, alt. cm 2,56 (Luqsor, Museo, n 107).



1 2



3



1



2

5

L'ETÀ DI AMENOFI III

1, Testa di Amenofi III; granito nero, alt. cm 33 (Parigi, Louvre, N. 25). 2, Gruppo di Amenofi III e Teye, da Medinet Habu; calcare, alt. m 7 (Il Cairo, Museo Egizio, cat. Maspero n 380).

L'importanza di questa arte «industriale» nel tessuto della cultura egiziana del tempo non può essere sottovalutata in nessun momento di questo sviluppo, e in modo particolarissimo quando si consideri l'età di Amenofi III. Dopo la breve parentesi di austerità formale di Thutmose IV si direbbe che programmaticamente le vecchie tendenze alla piacevolezza siano assunte a modo ufficiale di espressione di un'epoca. L'arte «industriale» fornisce i moduli del linguaggio a opere che, tecnicamente, possono esserne lontanissime ma che, nel riecheggiarli, intendono riconoscere — o di fatto riconoscono — come anche l'ambiente più aulico abbia accolto la realtà di un certo gusto, se ne faccia anzi l'interprete più convinto. La parentela con l'arte minore appare chiara, anche esternamente, in opere in cui la preziosità tipologica, la singolarità del materiale, la modestia delle dimensioni sono tutti elementi tipici. Così una sfinge in maiolica («faïence») blu violaceo con parti in bianco, alta circa 30 cm, con occhi originariamente incastonati e una rara tipologia fornita d'ali in cui la delicatezza delle fattezze del volto sono il punto focale dell'interesse.

Così il fantasioso sovrapporsi di ornamenti, nastri, collane, ricami in una

statuetta frammentaria, da Karnak come la precedente, si avventura in una piacevolezza di ricerche luministiche attraverso la descrizione di un vestiario che è solo in parte quello tradizionale del monarca, e che è goduto in tutto il suo fasto.

In altre dimensioni — la statua è più grande che natura — si ripete il piacere del prezioso e dell'inconsueto nel gruppo in alabastro del re accompagnato dal dio cocodrillo Sobk che è stato recentemente scoperto non lontano da Tebe, a el Mahamid (1967). Ma perfino in statue colossali, come il gruppo alto 7 m che Daressy ha recuperato pezzo a pezzo a Medinet Habu nel 1906-8 e che è ora ricomposto nel salone centrale del Museo del Cairo. Esso è da una parte spia di un gusto dell'inconsueto, del meraviglioso, che arriva alle prove strepitose dei Colossi di Memnone (alti circa 18 m), ma dall'altra non sfrutta certo le qualità di monumentalità architettonica che si aspetterebbero da una tale mole: le grazie dei sorrisi, l'eleganza dell'acconciatura della regina, la attenta precisione dell'indicazione dei particolari ritagliati e incisi sono, tutto sommato, ancora nella struttura della piccola statuaria, e la mole è solo un elemento di pregio di quel che si potrebbe quasi dire una statuetta trasformata in colosso. Un altro vistoso aspetto di questa scultura è il culto della bellezza fisica, maturata in un tipo che tien conto della statuaria precedente, sempre attenta a non far torto alla figura umana — ma che ne soffonde i tratti di una dolcezza un po' ambigua, fatta di delicatissime modulazioni di superficie, di profili mollemente sinuosi: memori, anch'essi, di quella piacevolezza che è essenziale componente della piccola produzione di oggetti quotidiani. Questo è il caso per alcune teste del re, come quella in



3

1, Amenofi figlio di Hapu, dal tempio di Ptah a Karnak; granito grigio, alt. m 1,71 (Il Cairo, Museo Egizio, n 551). 2, Amenofi figlio di Hapu, da Karnak; granito grigio, alt. m 1,42 (Ivi, n 42.127). 3, Statua di Isi, da Copto; granito grigio, alt. m 2,10 (Torino, Museo Egizio, n 694).

granito nero al Louvre, o per tutta una serie di statue di divinità connesse, probabilmente (Vandier), con la festa giubilare del re (anno 30 = circa 1378 a. C.) come omaggio del sovrano per quel fausto evento a tutti gli Dei del regno. Un esempio da Coptos, che raffigura la Isi di quella città e ora a Torino, mostra malgrado la sua frammentarietà tutto il delicato impiantarsi di rispondenze e di preziose armonie che son proprie di questi tempi. Tali qualità si possono indicare anche in statue non formalmente regali, anche se certo prodotte in opifici regali, come quella dal tempio di Khonsu a Karnak che rappresenta un famoso favorito del re, Amenofi figlio di Hapu (Amenot-hes Paapis nella tradizione greca che ancora lo ricorda come uomo fattosi dio salvatore, venerato a Deir el Bahari, dopo aver avuto ai suoi tempi l'incon-sueto onore di un tempio funerario fra quelli dei re presso Medinet Habu e di esser ricordato fra re e regine divinizzate in una tomba ramesside [359]). Qui la posizione ricorda un atteggiamento frequente nel Medio Regno, così come allusivi a una tipologia più antica son le pieghe di grasso sul ventre, le quali però vi son solo disegnate e non rese plasticamente, in modo che il profilo della figura resti quello snello ed elegante cui non si vuol certo rinunciare. Così anche la parrucca, che riprende anch'essa esempi del Medio Regno, ha un più elastico profilo, ed è striata di sottili e mosse ondulazioni. La piacevolezza formale qui, insomma, si arricchisce di culte allusioni che sono elementi di raffinata piacevolezza intellettuale.

Ma, dello stesso Amenofi Paapi, abbiamo un'altra e più celebre statua, che proviene dalla faccia Nord del VII pilone di Karnak (la quale — chi sa? — potrebbe essere il punto di appoggio per la «interpretatio» ramesside di cui abbiám detto, anche se questa non è strettamente in attitudine scribale). È una figurazione a grandezza naturale, in granito grigio. La tipologia ne è ostentatamente derivata da quella del Regno Medio: si pensi al Ghebu di Copenaghen per cogliere subito quante siano le parentele sia di costume che di struttura, e per vedere anche quale altro impegno sia nella statua più recente, in cui la plasticità dei pettorali cadenti e del ventre lievemente appesantito



Testa della regina Teye (?); granito grigio, alt. cm 50 (Il Cairo, Museo Egizio, n 609).

verso il basso, il ravvivare l'acconciatura con ondulazioni e ciocche servono a riprendere quell'ideale di rappresentazione dei volumi attraverso una organicità che era la più intima essenza dell'arte del Regno Medio. E, su questa via, anche il volto perde la consueta bellezza, e, se si guarda di nuovo Ghebu, si vede quanto più complessa ne sia la struttura, e come ricordi assai più la grande scultura dei ritratti regali che non la approssimativa frettolosità di quella del francamente severo volto della statua di Copenaghen. È un capolavoro di assai complesse origini, di molto ambizioso significato, che mostra come possa fermentare in questo tempo una certa sazietà dell'edonismo fine a se stesso.

Un simile riscatto, per due opposte vie, si può indicare in due opere di assai diversa funzione e qualità, ma che raffigurano entrambe la sposa del re, la regina Teye: un personaggio di primo piano nella società di questo tempo e ancora importante alla corte del figlio Amenofi IV a Tell el Amarna. L'abbiamo già vista, seduta in coppia con il re e di pari dimensioni, nel colosso da Medinet Habu — e ne abbiamo constatato là il generico sorriso sotto la fastosa acconciatura. Ne prendiamo qui in considerazione un'altra testa, anch'essa colossale, in granito grigio. Il materiale, e le condizioni di lieve degradazione in cui la testa ci è giunta, contribuiscono forse a portare a completa capacità di significato quel molle sfumare di piani, quella sapiente alternanza di ombre lievi e di macchie di oscurità, quell'opporsi di parti psicologicamente espressive e di pesanti cornici di acconciature e ornamenti che rendono così gustosa l'esplorazione dello sguardo su questa scultura: ma mi sembra che qui ogni scoria di compiacimento sia bruciata e le possibilità di espressione sian tutte adoperate per una coerente realizzazione di un ideale di forma che si disfa in una palpazione luminosa.

Dalle valli desertiche del Sinai deriva, invece, una piccola testa (9 cm.) in una facile materia (una steatite verde) da una statuetta dedicata dalla regina (o per lei) alla dea di quella lontana contrada, identificata con l'egiziana Hathor. Queste piccole statue di questi sovrani sono note anche in altri esem-



1

2



3



1, Testina della regina Teye, da Serabit el-Khadim (Sinai); steatite verde, alt. cm 9 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 38257). 2, Portatore di vaso, dai dintorni di el-Amarna (?); alabastro, alt. cm 19,5 (New York, Metropolitan Museum). 3, Statuetta femminile, da Kôm Medinet Ghurab (Fayyum); ebano, alt. cm 24,10 (Ivi, n 41.2.10).

plari, e forse connessi con un culto privato reso loro a simiglianza e precorrimo di quanto succederà poco dopo a Tell el Amarna: certo non sono auliche. E qui cogliamo quasi un gusto di adoperare per «altro» tutte le esperienze figurative del tempo: il modio su cui si disegna un motivo di serpenti che proteggono il nome sovrasta una acconciatura a pesanti gocce, sulla cui parte anteriore si applicano due urei che aggettano su un viso aggrondato, dalla bocca imbronciata. Trattati seguiti con divertita curiosità, resi con sicurezza, e pieni di una nuova vitalità, dopo tanto mellifluo sorridere.

Proprio due opere dello scorcio di questo periodo ci potranno dire cosa sia questa crisi della «grazia»: sono di nuovo — e significativamente — due opere d'arte minore, industriale. Di quell'ambiente cioè, in cui aveva avuto peso particolare l'assaporazione di quanto è piacevole allo sguardo e al tatto. Una rappresenta un nano che regge sulle spalle un vaso: sarà un contenitore per profumi, come altri ne abbiamo visti, ma qui piuttosto che alla piacevolezza ci si affida alla curiosità dell'abbandono di un rigido asse di composizione, al variare di carichi, al rapido alludere ai tratti del volto annegati nella luminosità dell'alabastro. Le grosse gambe storte tracciano una fluida curva, ma scindono la piacevolezza della forma da quella della rappresentazione in sé, e si esce così dalle regole del linguaggio fin qui consueto, introducendovi un elemento di tensione, che, nei prossimi sviluppi, saprà diventare drammatico nella Tebe di Akhenaten e a Tell el Amarna (e da quest'ultima località si dice derivi per l'appunto questo forzuto nanerottolo).

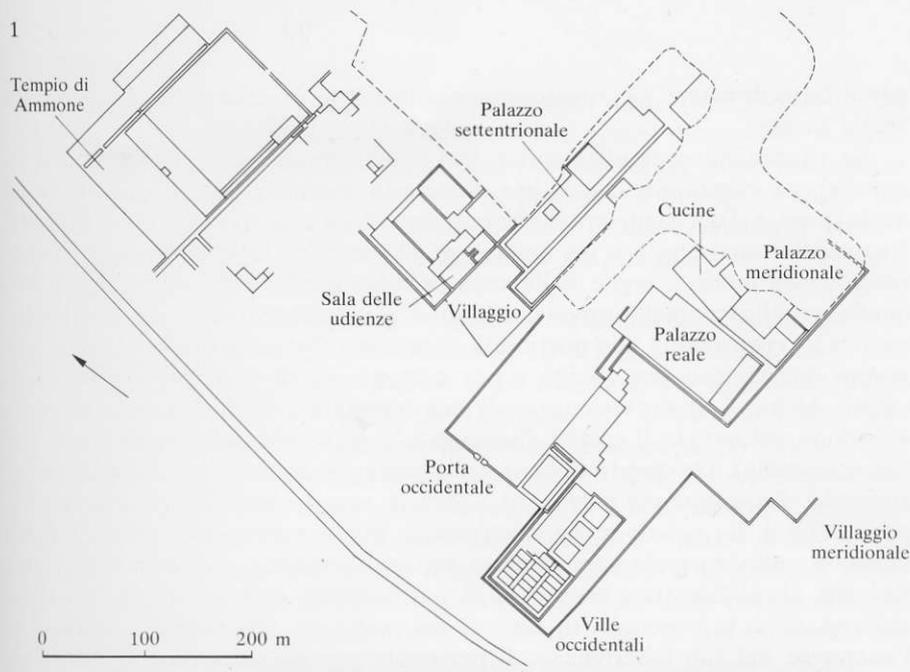
L'altro esempio è una statuette in ebano, alta quasi 25 cm che deriva da una scoperta casuale nel Fayyûm, datata coi nomi di Amenofi III, della regina Teye e Amenofi IV: è dunque proprio della estrema fine del regno. Il nome della figurina è anch'esso dato, Tuty, e la raffigurazione è piena di *verve*, puntigliosamente attenta ai particolari (si guardi la cura tagliente con cui sono osservati i riccioli e le trecce), spiritosa più che formosa, lietamente sbilanciata fuori della verticale. Anche qui la perizia tecnica e la sicurezza formale che han raggiunto in questa età del primo impero la loro piena maturità son messe a frutto istintivamente, ma per ottenere effetti ben lontani da quelli fin qui usuali. Si sente che sta ormai per finire la lunga bonaccia, che una nuova problematica sta per imporsi prepotentemente agli artisti.

6

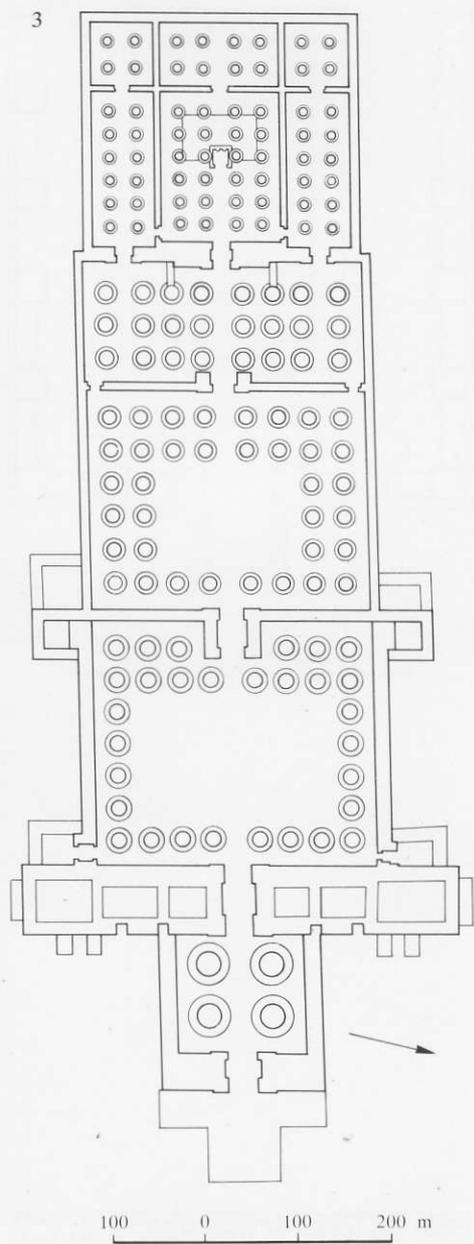
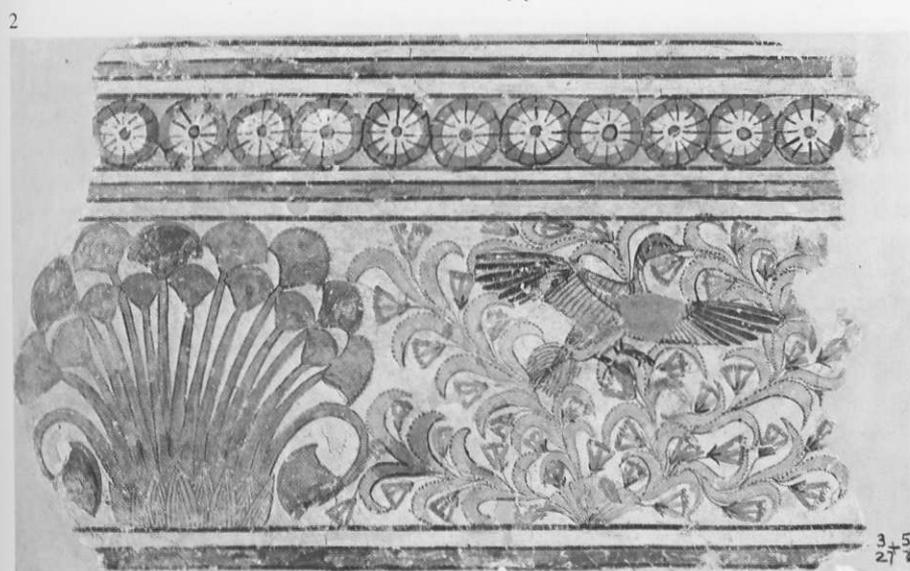
L'ARCHITETTURA

La stessa opulenza imperiale comporta una redistribuzione di ricchezze attraverso l'attività edilizia; e in realtà alla XVIII dinastia risale una notevole serie di templi di vario genere e in varie località dell'Egitto e della Nubia che in parte ci è direttamente nota, in parte è andata distrutta nel tempo, in parte è stata soggetta a ingrandimenti o manipolazioni in età più tarde.

In questo ultimo caso ricade quasi per intero l'attività civile, che deve aver riplasmato in quest'epoca vari centri urbani e soprattutto Tebe e Menfi: la vitalità di questi centri ha coperto le antiche con nuove costruzioni, al prezzo di demolizioni degli edifici, in genere in terra cruda. Eccezione parziale può essere il «Palazzo» che Amenofi III si costruì sulla riva occidentale, in certo modo vicino al suo tempio funerario, nella odierna Malqata. Si tratta in realtà di un complesso più simile a una città, con quartieri differenziati per i vari tipi di abitanti previsti: dalla corte agli operai ai servi. Lo scavo si è particolarmente fermato sul palazzo vero e proprio, che comporta un vestibolo a colonne, da cui si può passare sia nella sala del trono che in parti private della dimora, riservate al re e al suo *harem*. Che il complesso palaziale sia assai più che una sede del sovrano, ma una vera e propria città, analoga alle città che eran state costruite come sedi di sovrani in altri tempi (a cominciare da Menfi a Ictet-tawy) lo mostra, *a posteriori*, la edificazione di un'altra città in medio Egitto da parte del figlio di Amenofi III, Akhenaten,



1, Pianta del complesso di Malqata (da Badawy). 2, Pittura del palazzo reale di Malqata. 3, Pianta del tempio di Soleb.

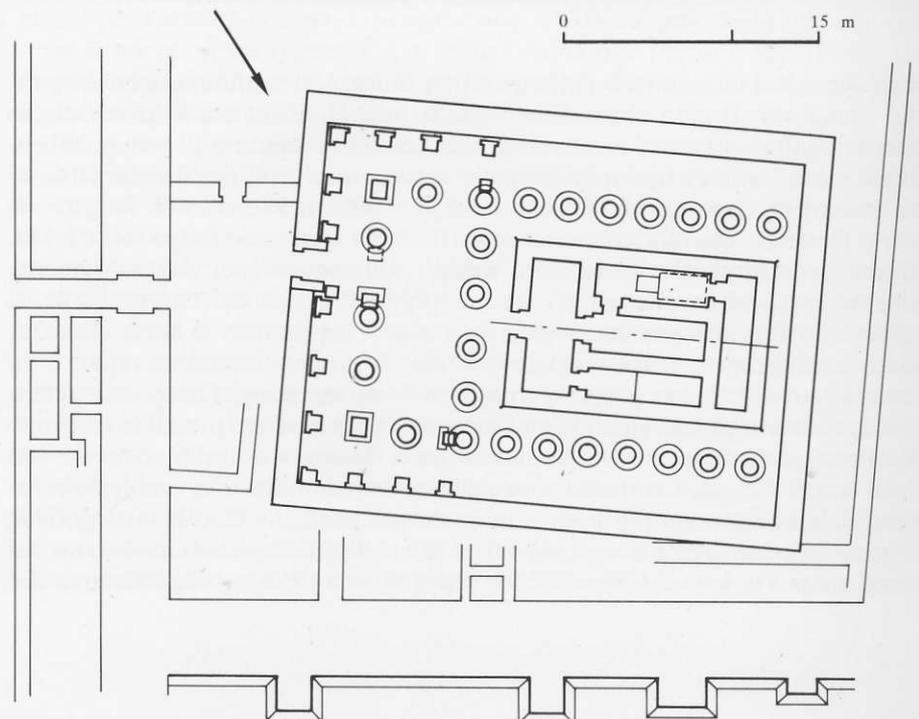


che riprenderà e amplierà l'idea paterna, mutuando perfino i nomi di parti del complesso. Il peso che a questa fondazione si attribuisce è forse (meglio che da ogni altra cosa e in attesa di uno scavo più ampio e di una pubblicazione più completa) testimoniato dallo scavo, proprio ai limiti della città, di un bacino di circa un chilometro su due e mezzo, che doveva fungere da porto fluviale e che era connesso con il Nilo da un canale lungo circa 3 km. Questo lago artificiale ha funzioni sacrali: sulle sue acque, che miticamente alludono alle acque primordiali da cui sorge all'origine del tempo il sole, si celebra la festa del giubileo regale. Ma esso è soprattutto il porto che connette la città regale con il resto del mondo, di un impero che ha rapporti fin con l'Egeo e il Sudan proprio attraverso la navigazione. Gusto di ostentazione, necessità pratiche, ambizioni urbanistiche, esigenze culturali si scoprono in questa particolare attuazione del sovrano. Malqata è anche connessa con quei templi funerari e quella vita, della necropoli sulla riva occidentale tebana di cui parleremo più in là e in modo più generale. Con la città dei vivi sono invece connessi i templi urbani; son quelli gli elementi che durano nei secoli sia per la loro funzione sociale e per la loro struttura organizzativa che

per il fatto di essere più spesso costruiti in modo diverso dalle abitazioni, in solida pietra.

Se rifacimenti e ampliamenti li han spesso modificati, tuttavia si può in quest'epoca constatare che si van formando alcune regole di distribuzione degli spazii e degli elementi che serviranno di base per tutti i futuri sviluppi. Ricordando quel che era già nei templi più antichi, la struttura dell'edificio religioso differenzia, come nella casa privata, fondamentalmente due parti: quella pubblica e quella privata, alle quali si aggiungono i servizi ove necessario. Ciò corrisponde alle possibilità di accesso alle varie parti del tempio di gruppi differenziati per qualità e per numero, sia di visitatori che di inser-vienti. Ai locali di ricevimento e di rappresentanza della casa privata corrispondono nel tempio il cortile d'accesso e la successiva sala sostenuta da colonne (ipostila). Da questa si passa nella parte riservata al servizio e all'abitazione del dio, e cioè nei magazzini, sacrestie, tesori e nel sacrario vero e proprio, dove il dio risiede in un tabernacolo, talvolta posto esso stesso su una barca. Il culto normale comporta un servizio perpetuo, che comincia da un risveglio al mattino, con cerimonie di purificazione e di vestizione, per concludersi, dopo le varie offerte alle ore dei pasti, con una chiusura serale dell'immagine nel suo tabernacolo. Il personale per questo servizio è diviso in gruppi, perchè non c'è mai un momento d'ozio. Spesso è albergato nel recinto sacro, e in quello stanno anche opifici di vario genere, secondo un ideale di autosufficienza che appare anche nelle case nobili egiziane e che si attua pienamente nel Palazzo regale. L'edificio templare, col suo portale («pilone»), cortile, ipostila, vestibolo, sacrario è collocato in un giardino, la cui presenza va sempre ricordata quando ci si trova in cospetto di resti architettonici egiziani; nel giardino v'è un lago artificiale, come nei giardini privati, che può servire a particolari riti e purificazioni.

Oltre il culto quotidiano vi son le feste straordinarie, che comportano processioni, ascensioni sul tetto del tempio, navigazioni sul Nilo e che coinvolgono in genere tutta la città e, nei casi più clamorosi, richiamano pellegrini da altri centri. Tali feste possono comportare attrezzature particolari, come chioschi per le fermate, o banchine per gli imbarchi o podii per mettere in evidenza il tabernacolo del dio. Non solo, ma nella struttura della città va considerata la necessità di un *dromos* (come vien chiamato in epoca greca), di un «corso», come tipico luogo della vita associata in contrapposizione alla piazza delle società d'altro tipo.

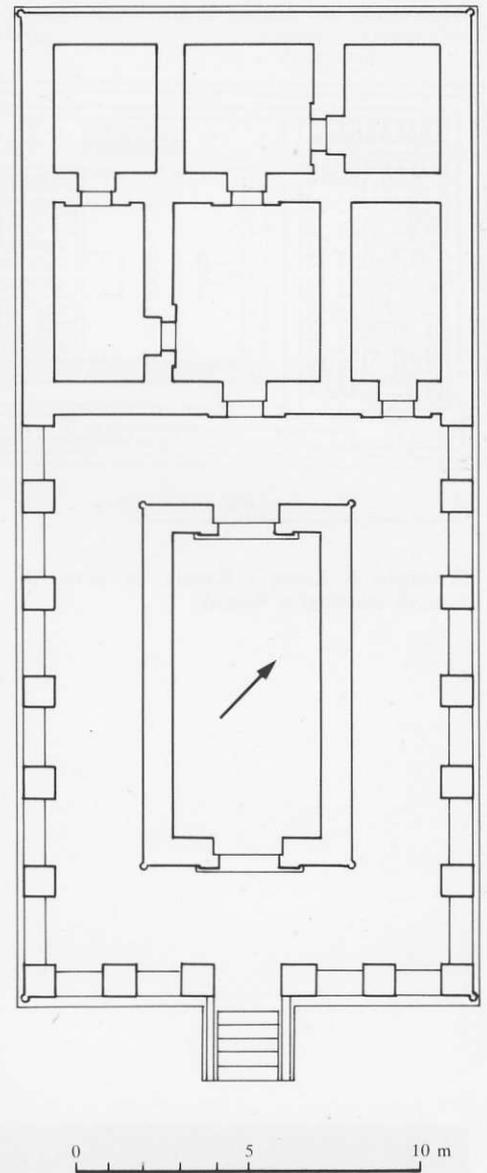


Pianta del tempio di Wadi Halfa.

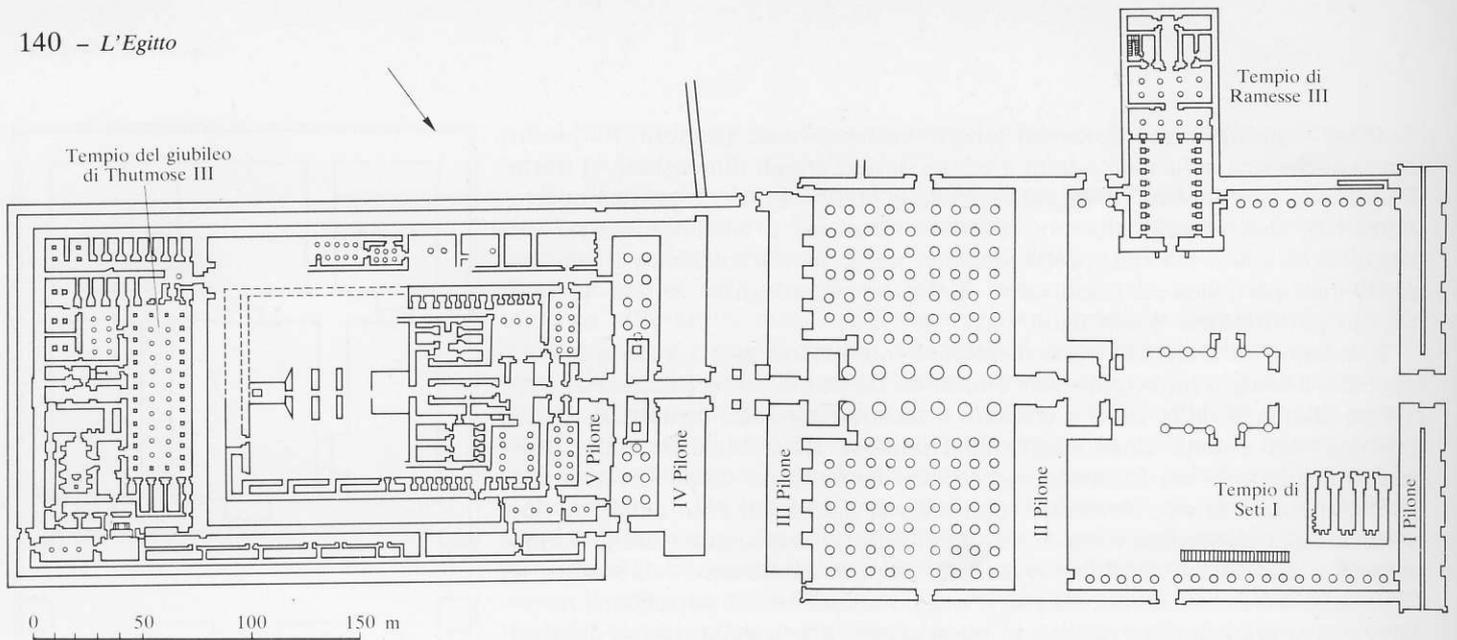
Oltre a questa forma tipica del tempio egiziano nasce (sembra) in questo tempo anche una soluzione adatta a edifici di non grandi dimensioni: si tratta di una cella con un minimo di vani sussidiari preceduta da un portico aperto su tre lati, che, eccezionalmente, a Buhen prosegue il colonnato anche sui fianchi della cella. Da qui, probabilmente, nasce in età tolemaica il «mami», quel particolare edificio sacro destinato ad accogliere le dee quando nel rito partoriscono il dio figlio.

L'esempio di Buhen è particolarmente interessante per i successivi sviluppi che il tempio ha avuto, sotto Thutmose III prima, sotto Ramesse II poi, con un allargarsi della zona a colonne e un arricchirsi del complesso architettonico; ma esempi come quello di Thutmose III a Medinet Habu (anch'esso ampliato in età tolemaica) mostrano una struttura un po' diversa, con una bipartizione in due elementi e una cella davanti a cui è un ambiente per la barca sacra circondato torno torno da pilastri, in una architettura di forme semplici e precise che ereditano il modello del «chiosco bianco» di Sesosti I. Della serie altri monumenti, meglio o peggio conservati, si potrebbero ricordare, e tutti praticamente raccolti in quest'epoca, prima della ripresa del tipo nell'età tarda. Ma varrà meglio ricordare alcuni grandi templi di particolare significato.

Alcuni sono i cosiddetti «templi funerari», connessi con il culto del sovrano defunto in compagnia con il dio tebano e dinastico di questo periodo, Ammone. Tali templi rientrano in una problematica particolare, connessa con la rifondazione della necropoli. Nella città vera e propria, i templi per eccellenza sono riuniti in due complessi di ineguale mole ed importanza: Karnak e Luqsor. I due nomi sono moderni e significano ambedue, in vario modo, «castello», indicando quale ne è stata la ragione della sopravvivenza, e come sian serviti dall'età cristiana in poi alla popolazione per annidarvisi dentro: ancor oggi una piccola moschea è installata in uno dei due templi, quello di Luqsor, perpetuando nel presente la antica funzione culturale del monumento. I nomi antichi sono rispettivamente Ipet-sut «colei che conta le sedi» e Ipet, «l'harem». Questo ne mostra la fondamentale differenza di valore: il primo è un centro di culto che già dal Medio Regno nel nome ambizioso intende di rivendicare al dio titolare una posizione di dio preminente, il secondo è semplicemente il luogo in cui si ricordano in particolari occasioni di festa l'unione del dio con la sua sposa divina. Fra i due complessi, un viale di raccordo fiancheggiato da sfingi con la testa di ariete o di statue di arieti (immagine del dio Ammone) costituisce una connessione particolarmente sontuosa ed



Pianta e veduta del tempio thutmoseide di Medinet Habu.



Il tempio di Amon a Karnak. *In basso*: il viale di criosfini a Karnak.

eloquente. Fra i due santuari complementari si trova un terzo edificio, sacro alla sposa di Ammone, Mut «Signora di Isheru» (e cioè un laghetto a forma lunata che è là presso).

Karnak è, in realtà, una immensa zona sacra, in cui su una superficie di quasi un chilometro quadrato, circondata da un muro di mattoni che ne definisce il *temenos* si colloca il tempio nazionale di Ammone, e una quantità di templi minori di varia importanza e di varia epoca, dal Regno Medio fino all'Età Greca: vi è il tempio del dio-figlio della triade tebana, Khonsu, vi sono templi a grandi divinità ospiti presso il santuario tebano (così Ptah o Osiri) vi sono templi dinastici (come la «Sala delle Feste» di Thutmose III o di Amenofi II) vi sono elementi necessari al culto, come il lago sacro, e magazzini e dimore di sacerdoti. È, insomma, una città divina.

Possiamo qui cogliere l'occasione per descrivere un monumento così fondamentale, riseguendone rapidamente la storia e i successivi momenti nella interpretazione che ne è stata data da Barguet. Il I pilone è l'ultima grande opera dell'insieme, e va datata alla XXX dinastia e non fu mai completata. Il



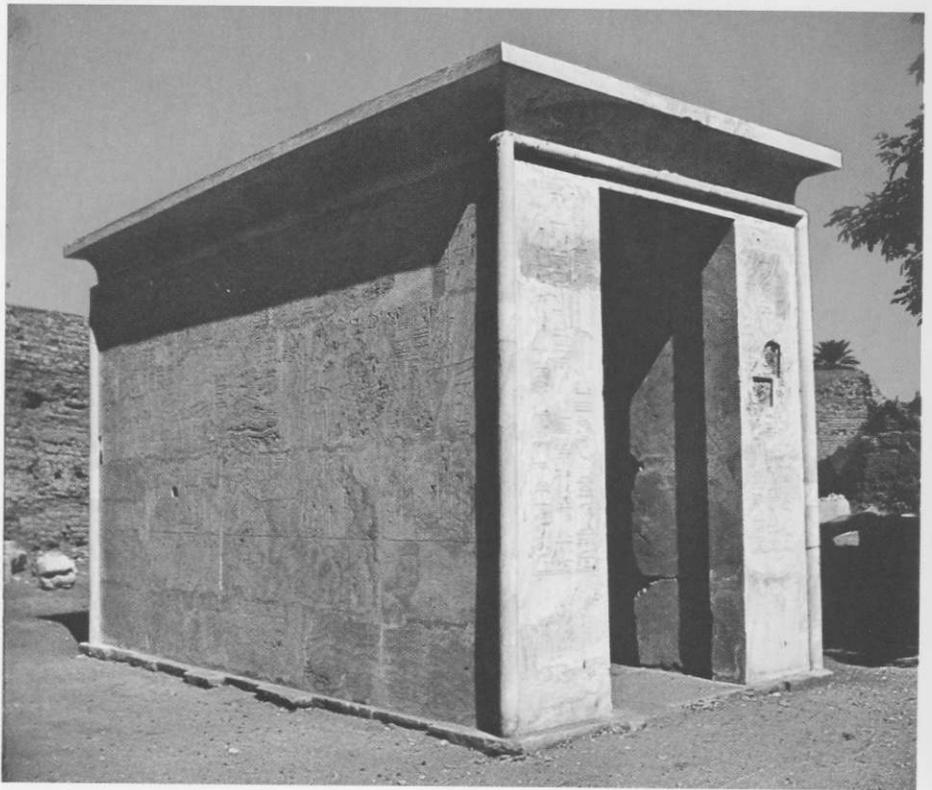


Pilastri thutmosidi di Karnak con rilievi araldici.

I cortile è opera di Sheshonq I (924), e ne conosciamo il nome dell'architetto, Hor-emsai. Esso sostituisce una più antica zona con un viale di criosfini che giungeva al Nilo, e che datava dalla sistemazione del II pilone ad opera di Harmais e di Ramesse I. Anche prima qui doveva essere il molo con due sfingi che fiancheggiavano la rampa di accesso da cui si perveniva al III pilone, opera di Amenofi III, per mezzo di un *dromos* che aveva la sua origine nella colonnata centrale della grande sala ipostila, colonnata che risale ad Amenofi III, ma che è stata poi incorporata nella fastosa selva di colonne («grande ipostila») ad opera di Seti I e di Ramesse II. La decorazione di questa sala ne mostra una certa autonomia, in quanto la metà settentrionale ha, a rilievo, scene di offerta — e cioè decorazioni da santuario — mentre la metà meridionale porta decorazioni con tematica da pilone. Si ha così quasi un «tempio» inserito fra il pilone di Amenofi III (III pilone) e quello di Harmais e Ramesse I (II pilone). Il III pilone adopera molto materiale di precedenti costruzioni di Thutmose I e III e di Amenofi II, che sembra possa essere riordinato in una specie di originario ingresso costituito forse da un cortile a peristilio interno con pilastri quadrati e ben tre coppie di obelischi.

Qui ha inizio il vero e proprio tempio, con il pilone IV, che durante la XVIII dinastia era quello d'ingresso e che fu costruito da Thutmose I come risulta dai dati forniti dalla tomba di Ineni, l'architetto del re. Dietro questo pilone era situata l'ipostila originaria, attorno alla quale erano statue (forse giubilari) di Thutmose I. La sala è stata profondamente mutata nella sua struttura da due obelischi che Hatshepsut vi fece erigere, e dalla costruzione di nuove colonne da parte di Thutmose III e poi di Amenofi II. Il V pilone (di Thutmose I ma con rimaneggiamenti più tardi) portava a un cortile interno, ornato di statue osiriache del re, che fu brutalmente tagliato da Thutmose III con la erezione del VI pilone come conseguenza del suo rimaneg-

Il santuario della barca a Karnak (Amenofi I);
alabastro; ricostruito nel 1946 da Chevrier.



Rilievi del «giardino botanico» di Thutmose
III a Karnak.



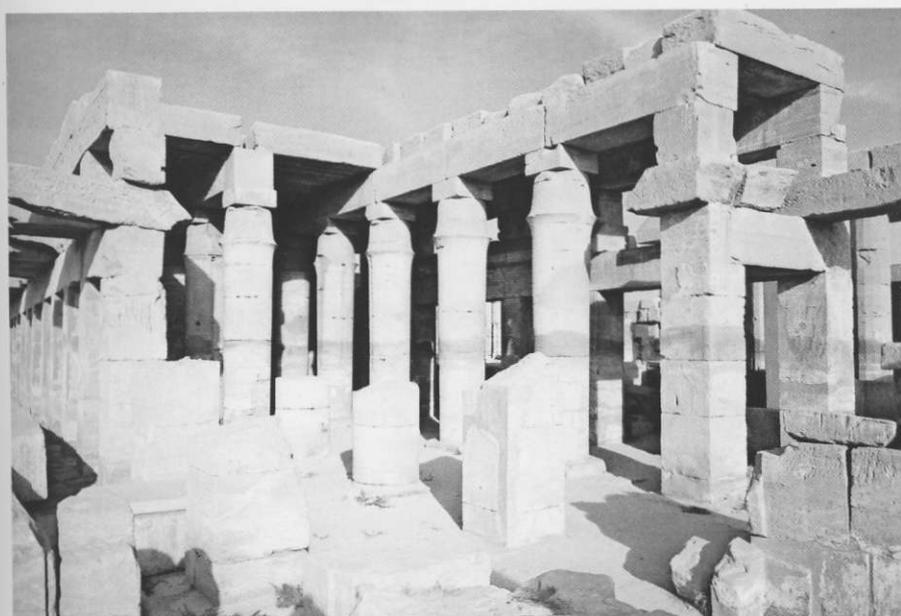
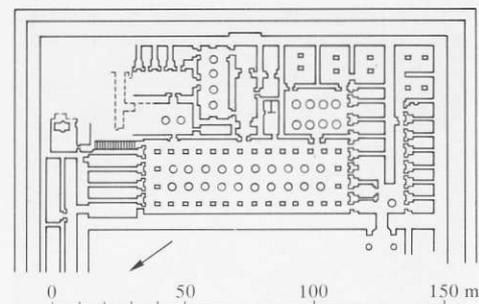
giamento del sacrario vero e proprio. Il pilone originario portava a un nuovo peristilio, in fondo al quale era il santuario della barca, cui si affiancavano le sacrestie di Hatshepsut; ma in un secondo momento due muri divisero in tre elementi lo spazio, in modo da ottenere due piccoli cortili a destra e a sinistra di una sala centrale, quella sostenuta dai due famosi pilastri con la rappresentazione delle piante araldiche della Valle e del Delta, forse connessi qui con qualche cerimonia della «Riunione delle Due Terre» che aveva luogo al momento della presa di potere da parte del sovrano. Da qui si aveva accesso al sacrario della barca, dove Filippo Arrideo ha rifatto l'opera di Thutmose III. Dietro di esso c'è il vuoto cui è ridotto l'originario santuario del Regno Medio, il cuore del tempio, dove ormai solo alcuni pochi elementi di pianta suggeriscono la disposizione del sacrario con cui si concludeva il tempio intero.

È evidente, dalla descrizione, che questo santuario principe non può essere valutato come una unità architettonica, ma come una somma di esperienze di assai diversa origine, determinate da esigenze del tutto diverse da quelle della costruzione in quanto tale, e solo legate alla necessità di rendere sempre più grandiosa la nuova aggiunta per non rompere il ritmo di *crescendo* che il complesso era venuto ad assumere nella sua vita secolare. Oggi se ne godono e se ne intendono alcune parti, come l'ipostila (di cui riparleremo a proposito dell'età ramesside) o come certi particolari (così i pilastri di Thutmose III o il nitido sacrario per la barca, opera di Amenofi I, in prezioso alabastro, recuperato dal riempimento di strutture più tarde [II, III pilone] analogamente a quel che era successo per il chiosco bianco di Sesostri I).

Diverso è il caso per altri monumenti del complesso, e in particolare per un singolare edificio, compreso entro il recinto del maggior tempio, e che ha il nome di *akh menu* in egiziano e che spesso è chiamato nel linguaggio archeologico «Sala delle feste di Thutmose III». Il carattere probabilmente giubilare lo caratterizza come tempio di funzione regia, anche se è difficile stabilire con esattezza di che funzioni si tratti. Qui si hanno elementi che uniscono il re ai suoi predecessori: da qui deriva la «Sala degli antenati» in

cui Thutmose III appare in atto di fare offerta a 57 faraoni vissuti prima (un monumento che è stato prezioso nella storiografia egiziana e che ora è al Louvre) — ma qui si trova anche una rappresentazione connessa con le imprese imperiali del re, e cioè una raffigurazione di animali e piante esotiche che identificano con l'immagine concreti tributi di cose rare e lontane, ammirate nella loro singolarità e amorosamente riscoperte dagli artisti che han scolpito i delicati rilievi della cosiddetta «Sala del Giardino Botanico». Ma quel che è più interessante è la struttura della costruzione, che si allunga su tre navate il cui tetto è sostenuto da colonne a capitello campaniforme, e cioè dalla traduzione in pietra dei picchetti lignei che sorreggono le tende. Il profilo della sezione dell'edificio, inoltre, riprende il segno che serve a indicare la festa giubilare, , con un aggetto laterale che è qui ripreso in pietra. In

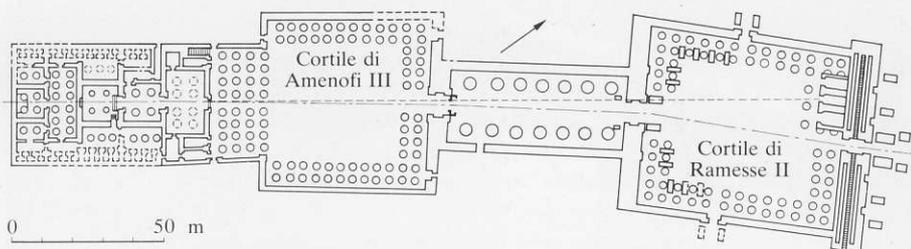
realtà il segno geroglifico rappresenta, accostati, due *naiskoi* a tettoia, sotto cui sono due troni; nel rendimento non prospettico egiziano essi sono rappresentati affiancati dorso a dorso anzichè lato a lato — e qui, quando questo elemento deve essere ricordato, ci si riferisce non alla reale situazione, ma al segno che le corrisponde. C'è, evidente, una volontà di allusione, di significato, che è quella che agli Egiziani importa in questo edificio; ma, come è ovvio che avvenga, i modi in cui questo significato si esprime son quelli del linguaggio formale del tempo: la precisa scansione della serie di pilastri, i larghi spazi lasciati vuoti, la semplicità delle strutture sono le stesse che abbiamo visto nel tempio del re a Medinet Habu, e che vedremo quando par-



Pianta e vedute del tempio del giubileo di Thutmose III a Karnak.



Pianta, rilievi della «teogamia», colonnato del cortile del tempio di Luqsor.



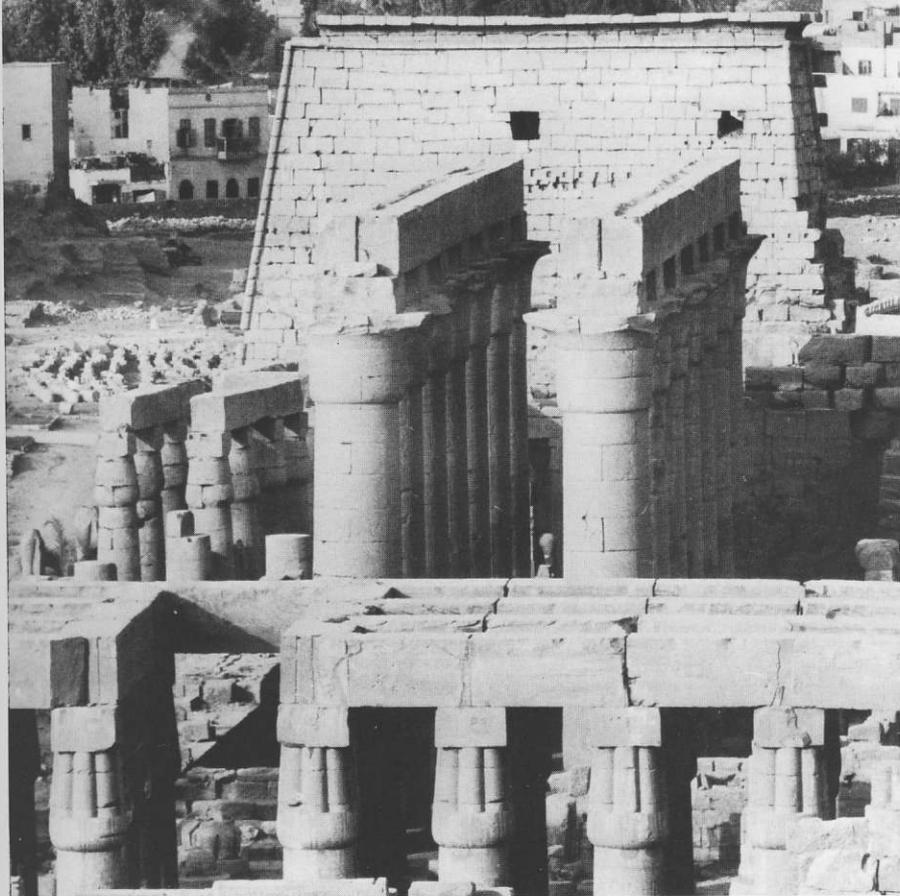
leremo dell'appena più antico complesso di Hatshepsut a Deir el Bahari.

Questo disteso seguirsi di lineari geometrie, di bianchi e di neri entro proporzioni facilmente umane, non colossali, non anguste, corrisponde alla serena vocazione neoclassica che abbiamo indicato nella scultura del tempo, e riprende atteggiamenti che avevamo già segnalato al Medio Regno nel «Chiosco bianco».

Completamente diverso è il quadro che ci appare tre generazioni dopo, se consideriamo l'altro grande tempio tebano, quello di Luqsor. Quanto Karnak è un composito ammasso di edifici che son concresciuti in un variegato amalgama, tanto Luqsor è identificabile nella sua lineare storia: un complesso unitario dovuto ad Amenofi III, che ha un santuario, una ipostila, una corte colonnata e una colonnata assiale d'accesso cui Ramesse II ha in seguito anteposto un'altra corte a colonne e un pilone preceduto da colossi e obelischi. I rimaneggiamenti della parte più antica ne hanno in parte modificato la sistemazione originaria, ma nell'insieme il monumento ha la persuasiva eloquenza di un'opera concepita in modo unitario e attuata in un getto unico. Nella parte del sacrario sono rilievi che celebrano la nascita divina del sovrano, in relazione col nome di «harem» (Ipet) che è del tempio; e dal sacrario si sviluppa in successivi elementi di sempre maggiori dimensioni il resto della costruzione.

La parte più giustamente celebre è la colonnata che congiunge l'ipostila con il cortile che si svolge tutto attorno ad esso sui due lati attigui a quello di fondo. È un ordinato ergersi di colonne di disegno nitido e slanciato in cui le fascicolature profonde sottolineano il disegno verticale, al di fuori di ogni





I colonnati di Amenofi III nel tempio di Luqсор visti dall'alto.

elemento di rappresentazione figurativa. L'ampio cortile è concluso da questo ripetersi dello stesso motivo architettonico semplicissimo, e sul fondo le colonne si affiancano in più file, come un riecheggiamento della connessione fra cielo e terra che delle colonne egiziane è sempre una sottintesa o espressa funzione simbolica.

Le qualità stilistiche di questa architettura, che sa portare a funzioni astratte un tipo di supporto dichiaratamente vegetale, son dati dalla sicurezza di rapporti fra i sostegni e gli intercolumnii, dalla pulizia delle cadenze nella collocazione degli architravi, dalla *aisance* della realizzazione tecnica. Ma, insieme con queste che son doti specifiche dell'architettura, in questo monumento si manifesta appieno un gusto nuovo rispetto alle costruzioni fin qui considerate: il piacere del grandioso, anzi del colossale che fino ad ora non era apparso in queste costruzioni templari.

A chi ben guardi, per ritrovare questo interesse per dimensioni così diverse da quelle umane, bisogna tornare fino all'età delle piramidi: il rinascere di queste aspirazioni a uscire dalla praticabilità, dalla possibilità dello spettatore di porsi come misura riappare in altri monumenti dell'età di Amenofi III — e ne abbiamo già parlato ricordando monumenti della scultura di quest'epoca. È la spia di un nuovo atteggiamento, che fiorirà nell'età seguente, sia quella amarniana che quella ramesside, e sempre connessa con particolari volontà di propaganda di ideali regali, in una società in cui il re cerca di operare direttamente come personaggio mitologico più che come capo di una serie di strutture amministrative e tradizionali.

A fianco di questi che abbiám dato come esempi quasi inevitabili dell'architettura sacra e regale, va considerata tutta un'altra serie di monumenti, quelli connessi con il mondo funerario, altro ispiratore di opere destinate all'eterno. La necropoli tebana, la zona dell'odierna Qurna, ha una vecchia storia e ne abbiamo già parlato. Ma conviene dedicarle un particolare sguardo d'insieme, staccandola, per la sua importanza e per le sue caratteristiche, dal discorso fatto fin qui.



7

LA NECROPOLI TEBANA

Riprendendo quel che era stato l'uso degli Antef e dei Mentuhotep, i sovrani scelgono l'Occidente di Tebe come loro residenza postrema, abbandonando la zona menfita. L'allargamento dei confini dell'impero egiziano combacia con un più stretto patriottismo locale dei re, che non han voluto lasciare «Tebe la Vittoriosa» dove la loro casata ha origini, neanche per divenire divinità dopo la morte. Là dove son sepolti i re debbono trovar posto anche le tombe dei loro grandi — sia quelli dell'amministrazione civile che di quella religiosa; e a Tebe il tempio di Ammone, con la sua immensa macchina culturale ed economica, ha finito con il raddoppiare il numero dei personaggi d'autorità.

Già nelle epoche precedenti, tombe regali e tombe private, anche se in sedi contigue, hanno sempre avuto forma e significati diversi — e la regola vale anche qui. Ma a questo si aggiunge ora che la tomba regale lascia le sue vecchie caratteristiche tipologiche (tempio e piramide connessi con un'entrata a valle) e si articola in due elementi completamente scissi fra loro: la tomba e il tempio divengono due organismi ciascuno con struttura e sede propria. La prima è ora scavata nella montagna, in un deserto *wadi* che si addentra nella catena libica e che giunge quasi sotto il picco più alto della zona, che visto dal basso appare quasi una gigantesca piramide anche se in realtà consta di una gioaia abbastanza sviluppata in lunghezza. In questa vallata tortuosa e stretta, che arriva a uno slargo meno lontano dalla terra fertile di quanto non appaia a chi la percorre e che in verità è raggiungibile in poco a chi si inerpichi per la montagna e vi cali dal versante opposto, si è inaugurato un tipo di sepolcro nuovo. Esso consta di un corridoio che scende nella roccia della montagna, è interrotto da un pozzo, prosegue su un asse diverso e arriva, curvando, a una sala ovale nella quale è deposto il sarcofago. Dopo la deposizione l'entrata doveva esser nascosta con cura, e nessun elemento di memoria o di culto restava in vista.

È certo che questa struttura così poco consona alla pratica compositiva egiziana, per la incertezza assiale, per gli spigoli arrotondati, è determinata da ben precisamente valutati intenti allusivi a fatti mitologici o rituali. Riconoscerli non è facile per noi. Che l'ovale della camera del sarcofago richiami il cartiglio regale, e la sua funzione protettiva, è probabile: quel che nella

La «cima» dietro cui è la necropoli regale tebana.

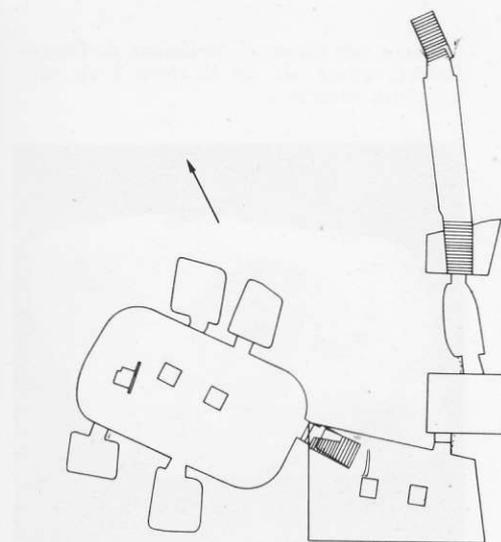
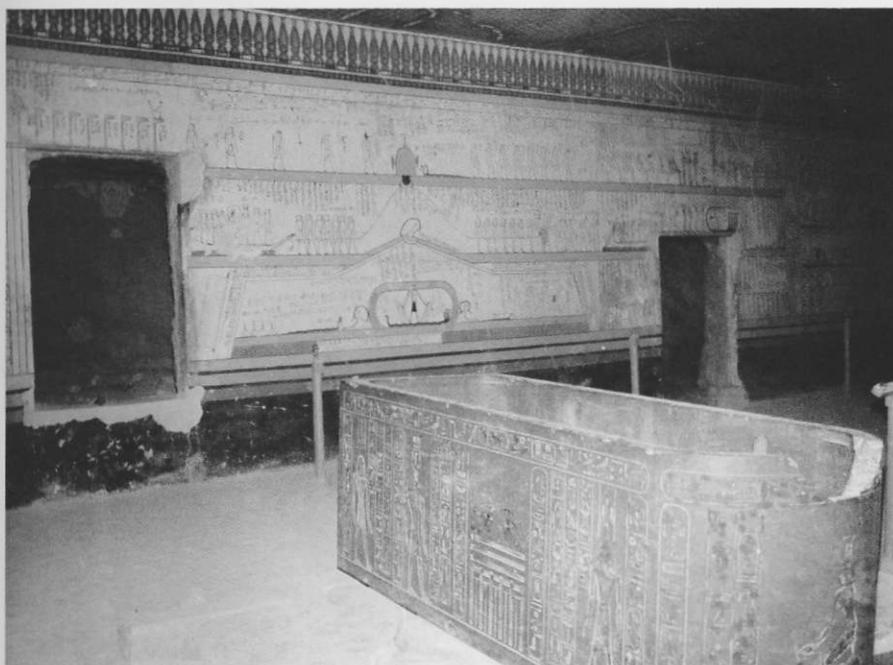
grafia è una linea tracciata in cerchio attorno al nome è qui consolidato in un muro attorno a chi da quel nome è stato indicato, in significativa simbiosi di realtà e simbolo. Altri elementi sono meno certi; ma che il concetto generale di questo immergersi nella montagna sia di porre il re morto in parallelismo con il sole tramontato che dietro quella stessa montagna si nasconde è mostrato dalle decorazioni delle pareti che riportano libri di mitologia solare, rappresentati come giganteschi papiri scritti in geroglifici corsivi e illustrazioni schematizzate solo in nero e in rosso (i due colori usati dagli scribi nello scrivere testi e documenti) che descrivono appunto il percorso del sole nelle ore notturne. La finale rinascita del sole deve coincidere con la resurrezione a nuova vita del re.

Questo mondo suggellato e segreto ha bisogno del complemento di un luogo di culto. Mentre nella vecchia tomba reale ed in quella privata questo è aderente al luogo del seppellimento, qui esso è staccato ed è costituito da un vero e proprio tempio consacrato alla massima divinità locale, Ammone, e, accanto a questo, al re. Le fondazioni fatte per il sostentamento del culto vengono perciò ora intitolate non più al sovrano, la cui postuma autorità è stata dagli avvenimenti dimostrata caduca, ma al dio; e fruisce così della perpetuità che l'esperienza mostra connessa con le istituzioni templari.

Il tempio funerario regale ha strutturalmente le caratteristiche essenziali di un normale tempio, al quale sono aggregati, l'uno a sud l'altro a nord due particolari elementi di santuario l'uno connesso con il predecessore (il padre terreno) l'altro con il dio Râ (il padre divino): e questo secondo ha le caratteristiche ipetrali dei templi solari e consta di un grande altare in pietra, praticabile, al centro di una corte. Della totalità di questi templi funerari, che si allineavano lungo il margine del deserto fronteggiando la striscia di terreno fertile della riva sinistra del Nilo, pochissimo si è salvato e nella stragrande maggioranza dei casi i templi son conosciuti da pochi resti, da fondazioni, e perfino da indicazioni tecniche scritte sulla roccia di fondazione che indicano misure e posizioni di singoli elementi della costruzione. I templi della XVIII dinastia non si sottraggono a questa regola di distruzione: ma una eccezione splendida è quella del tempio funerario di Deir el Bahari della regina Hatshepsut.

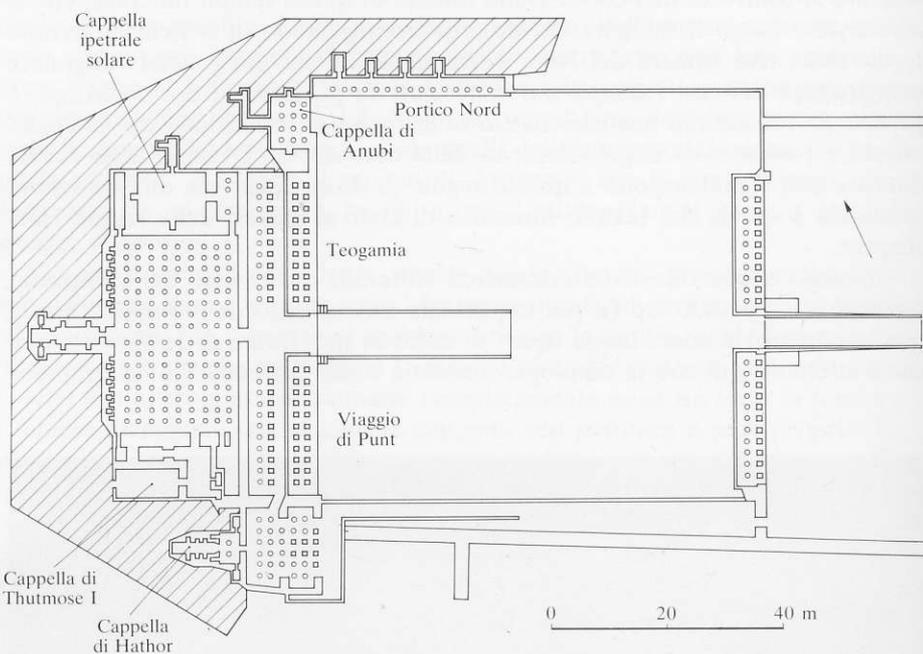
Il luogo aveva due caratterizzazioni culturali, come sede del complesso funerario di Mentuhotep (il più importante monumento della regione fino a quel momento) e come luogo tipico di culto di una forma di Hathor (la dea che è connessa qui con la mitologia funeraria come giovenca che accoglie be-

Pianta e camera del sarcofago della tomba di Thutmose III.





Pianta e veduta del tempio di Hatshepsut a Deir el Bahari.



Ostrakon con ritratto di Senenmut, da Deir el Bahari; calcare, alt. cm 18 (New York, Metropolitan Museum).



nevolmente i defunti che si avviano per le vie dell'Occidente e che bevendo del suo latte divino possono partecipare della sua divina natura; e, anche, la dea che è vicinissima a Horo, il dio regale per eccellenza). Ma il luogo aveva anche la caratteristica di essere proprio di fronte al tempio di Ammone di Karnak e aveva, infine, il vantaggio di uno sfondo di montagna fatta di scoscienti a picco striati da canali, in un definito teatro di roccia rosata. Di tutte queste cose sembra che abbia tenuto conto l'architetto che ha pianificato il monumento, forse quel Senenmut che è stato «soprastante ai lavori» durante il regno della regina e che ha collocato una sua tomba (non mai

finita) negli immediati dintorni, e tale, anzi, da raggiungere nei suoi sotterranei l'area sacra del tempio regale.

In una estrema semplificazione, il tempio in realtà presenta gli elementi caratteristici di un piano tipico: una serie di cortili successivi, ognuno con un portico sul fondo e un passaggio al seguente; una sala a colonne; il sacrario. Trattandosi di un tempio regale funerario, si ha a sinistra (sud) una cappella per il padre della regina, Thutmose I, e sulla destra il cortile a cielo aperto con l'altare solare.

Ma questo schema astratto muta completamente per il fatto che i vari cortili non si succedono sullo stesso piano, ma si scalano in una serie di colonnati sovrapposti secondo il pendio della montagna, e raccordati da rampe che — per essere praticabili — occupano ognuna gran parte del cortile e lo dividono ogni volta in due metà. La costruzione da una parte si offre tutta alla vista, e tutta in una volta — dall'altra si nasconde negli anfratti della montagna, scavandovi in grotta i suoi per definizione poco accessibili santuari. La dissimilazione fra tempio per il dio e monumento del re è così un germe di costruzione, un punto di partenza. Le rampe costituiscono un asse centrale che fa che le due metà possano vivere sufficientemente staccate per avere diversi sviluppi. E difatti quella destra (nord), più vicina alla parete rocciosa, appoggia a quella direttamente alcuni piccoli santuari minori, raccordati al complesso da una prosecuzione del porticato; la metà sinistra (sud) sospende invece vicino al complesso regale un piccolo tempio, originariamente fornito della sua specifica rampa di accesso dal basso, che è consacrato alla più vera divinità del luogo, Hathor, e che dei templi di questa dea ha le caratteristiche nelle colonne «a sistro», con capitello a forma di testa hathorica. Le due metà si corrispondono, così, ma mantenendo ciascuna una sua personalità, con il consueto scarto dalla simmetria in pro' del ritmo della più bella cultura figurativa egiziana. L'unità del complesso è data da un partito che viene apparentemente preso a prestito dal vicino monumento di Mentuhotep: il susseguirsi di porticati, più o meno profondi, con pilastri quadrati o poligonali (le cosiddette colonne «protodoriche»), con applicazioni di colossi osiriaci o con teste hathoriche: tutto l'edificio mostra questa cellula struttu-



La sala ipostila della cappella di Hathor a Deir el Bahari.

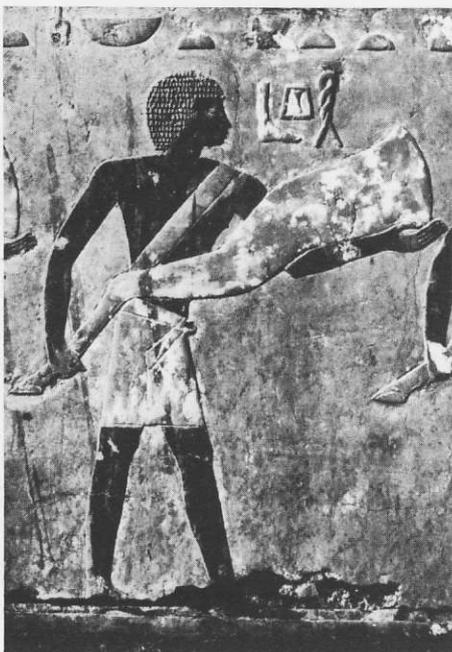


Il porticato settentrionale del tempio di Deir el Bahari.

rale che si ripete, si varia, riunisce e differenzia le varie parti in un continuo alternarsi di ben definiti bianchi di luce e neri di ombre, con un succedersi di elementi verticali che si allungano, alla fine, nei canali e nelle fessure della luminosa parete della montagna retrostante.

Una così perfetta struttura architettonica completa la sua capacità di messaggio con i rilievi che ne ornano le pareti. Interessantissime le qualità grafiche: la minuta e sicura pulizia dell'insieme, il delicatissimo rilievo, l'imparziale perfezione delle immagini figurative e delle immagini geroglifiche, il ricco gioco di colori entro ogni figurazione sono un punto di arrivo della tecnica illustrativa egiziana. Pure, in tutto questo felice agio dell'artista, c'è modo di riconoscere in più un suo esplicito e voluto richiamo a moduli figurativi che risalgono all'Antico e al Medio Regno: la fluidità dei contorni, un certo modello fisico preso come ideale, un certo voluto freno nella rappresentazione del movimento, perfino il rigido colorismo dei corpi virili sono una spia di cui non sarebbe savio non tenere conto. Non che ci sia una imitazione formale, ma una ripresa culturale di moduli già sentiti come «classici» e come garanti della aulicità del linguaggio. Tanto più necessari qui, per ragioni dinastiche, visto che l'autorità della regina è imperniata su arcaiche questioni di diritto divino, che le permettono di passare avanti al sovrano di cui originariamente aveva preso il posto come tutrice. Ma tanto più necessari, perchè, insieme, questi rilievi così aristocraticamente arcaizzanti hanno una tematica estremamente calda e attuale: essi solo in piccola parte ripetono le consuete scene rituali dell'attività sovrana e invece raccontano le imprese che la regina ha voluto si compissero per Ammone: l'erezione di obelischi davanti al suo tempio, la spedizione a Punt, il paese della mirra, per procurargli la preziosa resina e gli alberi che la producono. È una memoria di fatti singoli e reali che occupano il fondo dei porticati e che richiedono un nuovo tipo di composizione, obbligano a raffigurare cose fuori da quelle che possono essere richiamate con convenzioni grafico-intellettuali. Costumi esotici, animali inconsueti e tipici, personaggi di tipi fisici ignoti debbono essere raffigurati in modo comprensibile. E così si han le rappresentazioni di villaggi su palafitte, di pesci descritti accuratamente uno per uno, di indigeni dall'aspetto lontanissimo da quello egiziano. Il divertimento del racconto mantiene il suo rigore letterario, non scade nell'aneddotica e nel memoriale solo perchè ci si appoggia al linguaggio formale più classico, ravvivandone dal di dentro le possibilità espressive.

Sacerdote che fa l'offerta, rilievo del tempio di Deir el Bahari.



Questo primo neoclassicismo egiziano è una scommessa vinta, che riesce a

far vivere insieme i più raffinati frutti di una tradizione figurativa e la capacità di far dire loro cose diverse da quelle per cui erano nati.

Altri rilievi (così quelli famosi della teogamia) ricadono in altre categorie e pongono problemi in certo modo più semplici. È rappresentata con una astrattezza rituale l'unione fra Ammone e la madre di Hatshepsut, e la nascita divina della regina: figure divine e umane si muovono entro schemi iperuranii, entro i quali di rado guizza una qualche felice incrinatura. Anche i colori si fanno qui più astratti: bianco, giallo (cioè oro), poco rosso e nero. Non è qui il momento più significativo dell'arte di questo tempo. Ma anche una figurazione così astratta è nella serie dei quadri celebrativi di cui la regina intese la decorazione delle parti pubbliche del suo monumento: la volontà di comunicare al mondo intero chi sia, che cosa compia la regina ha determinato questo felicissimo connubio di tempio che da lontano si svela nella sua struttura, di raffigurazioni che dicono esplicitamente e non si contentano di alludere. Che i modelli cui ci si appoggia siano, nell'uno e nell'altro caso, esperienze passate e «classiche» mostra solo la forza intima e non solo formalistica della cultura egiziana.

Se ci siamo dilungati tanto sul tempio di Hatshepsut a Deir el Bahari, le ragioni sono nella particolare qualità dell'edificio e nel suo particolare stato di conservazione. Anche se ebbe presto a subire l'offesa del successore al trono, Thutmose III, il tempio restò in funzione fino all'età greca e romana. Fu poi ridotto a convento, e all'inizio di questo secolo fu recuperato e poi restaurato da Americani, e ora lo è di nuovo e più radicalmente da Polacchi.

Ma un secondo esempio di tempio funerario non può essere dimenticato: quello di Amenofi III al Kom el Hisn. In realtà non se ne conserva più che qualche elemento di pianta, e buona parte del suo materiale è stato reimpiegato nel tempio non lontano di Merenptah, crollato a sua volta: ma se ne possono ben valutare le proporzioni, poichè si son salvate le due statue colossali davanti alla facciata e la stele che era posta dietro la parete di fondo. Si tratta di una lunghezza di circa 200 m, e cioè di un edificio di dimensioni notevoli. Esso era connesso certo con la dimora regale di Malqata di cui abbiamo parlato e costituiva così un elemento di quella struttura urbanistica. Le statue davanti al pilone sono i «Colossi di Memnone» così chiamati dai Greci perchè uno di loro soleva, al levar del sole, emettere un suono interpretato come un saluto del re etiopico Memnone di cui parla Omero a sua madre Aurora. Il fenomeno è testimoniato da numerosi graffiti di viaggiatori greci e



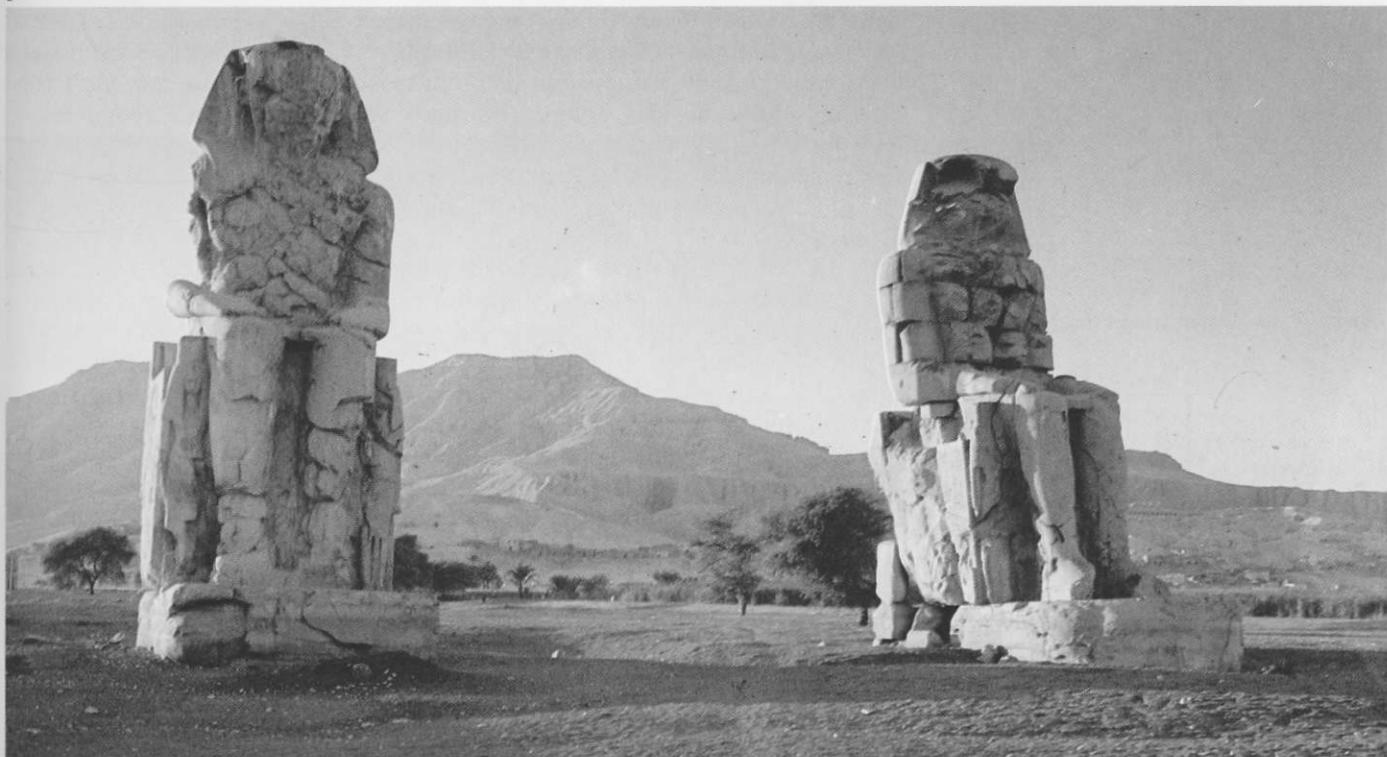
1

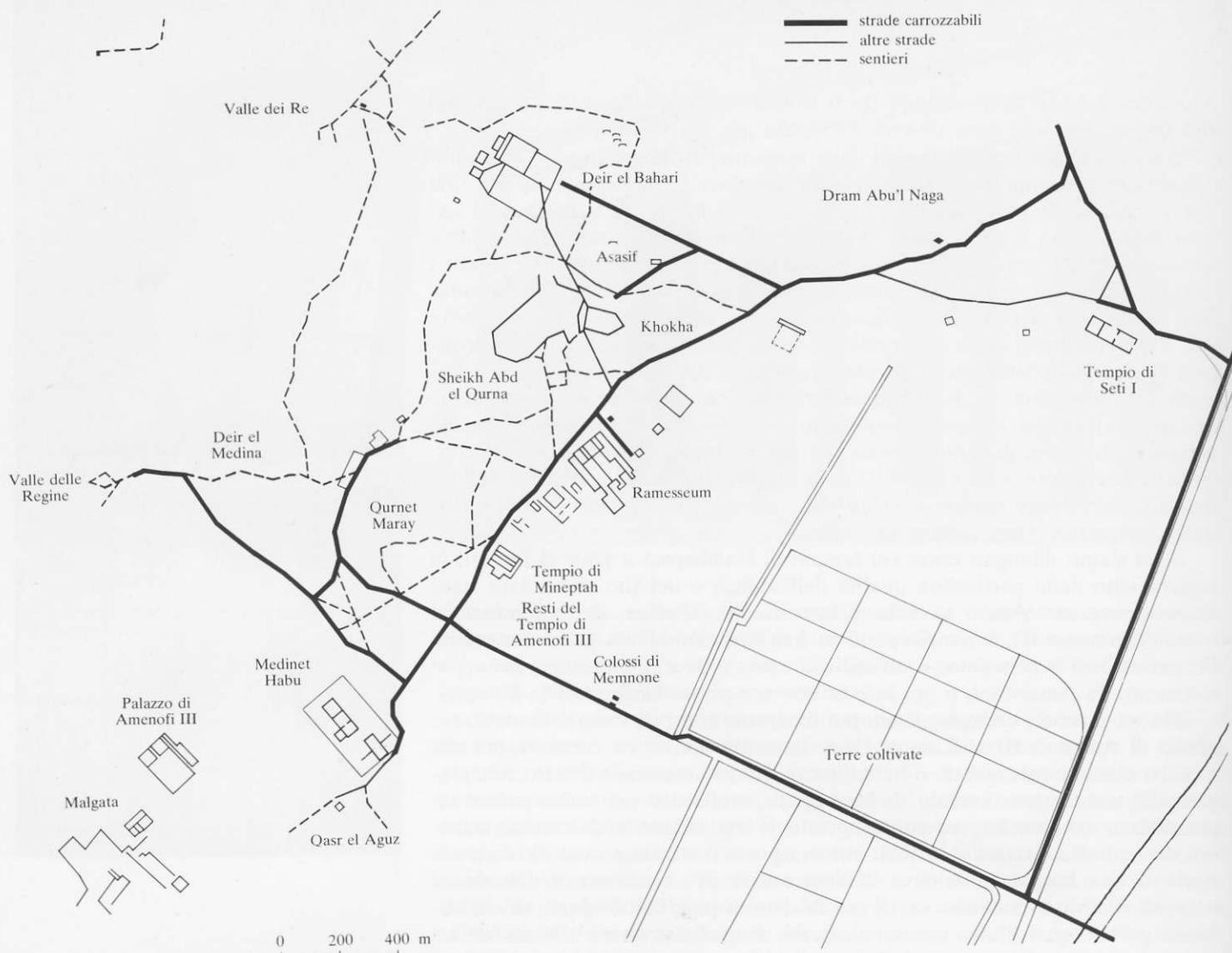


2

1, Villaggio di Punt, rilievo del tempio di Deir el Bahari. 2, La regina Ahmose accompagnata da Khnum e da Heqet, rilievo del tempio di Deir el Bahari. 3, I colossi di Memnone a Tebe; quarzite rossa, alt. m 18.

3





Pianta del complesso della necropoli tebana.

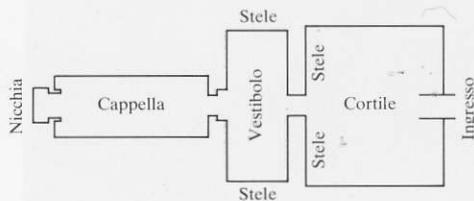
romani (anche così illustri come l'imperatore Adriano) e non si compì più dopo un restauro effettuato da Settimio Severo. Abbiamo già detto di queste statue e del loro significato nella scultura del tempo.

L'aspetto regale non è comunque che una parte della complessa realtà della necropoli tebana.

Una sessantina di significative tombe private di quest'epoca sono allagate nelle varie zone in cui si suole dividere la necropoli tebana secondo i nomi moderni dei suoi vari abitati (da nord sono Drah Abu'l Naga, Asasif, Khokha, Sheikh Abd el Qurna; Qurnet Maray, Deir el Medina). Esse sono la contropartita delle tombe regali nascoste dall'altro lato della montagna, e attuano così il principio della contiguità della tomba del sovrano e dei suoi uomini.

Se si considerano le titolature di coloro che sono qui seppelliti si ha un quadro abbastanza esatto della struttura della società tebana del tempo: ci sono i personaggi altissimi come i visir, i viceré di Nubia o i primi profeti di Ammone; ci sono coloro che son connessi con il sovrano per le loro attività come coppieri, ispettori della cucina, araldi; ci sono alti funzionari, come ispettori generali del tesoro, delle coltivazioni, dei lavori. Ma ci sono anche personaggi di media importanza, astronomi di Ammone, scribi del catasto, architetti, ispettori di vario genere e — assai significativamente — una serie di soprastanti agli scultori o semplici scultori e orefici (165; 140; 181; 77; 368).

Schema di una tomba tebana del Nuovo Regno.

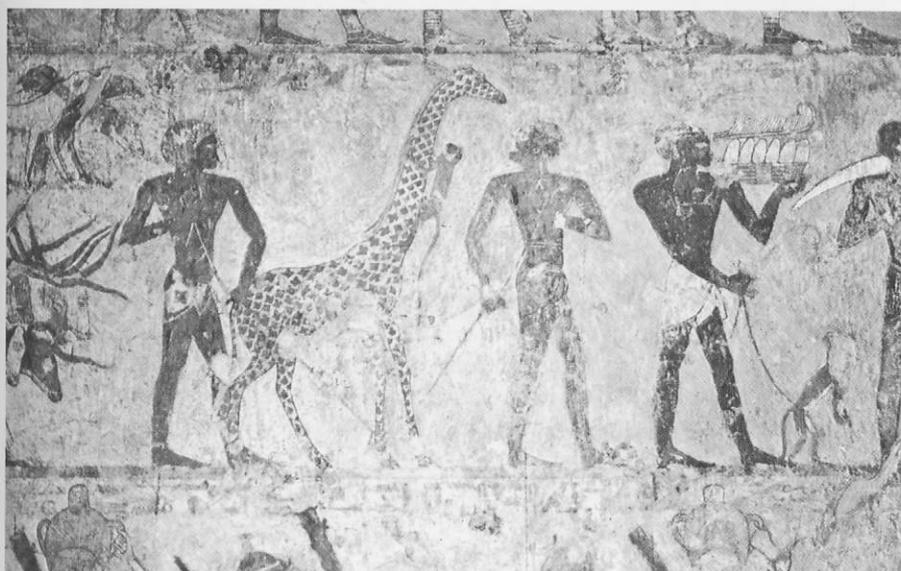


È evidente il tono della necropoli: essa non è più una necropoli principesca come lo eran state quelle del Regno Medio, ma è di nuovo una raffigurazione dell'ambiente cortigiano, come era avvenuto per Giza e per Saqqara — con la differenza tuttavia di un ampliamento notevole nella composizione del personale, che comprende un settore di tipo «borghese» assai evidente.

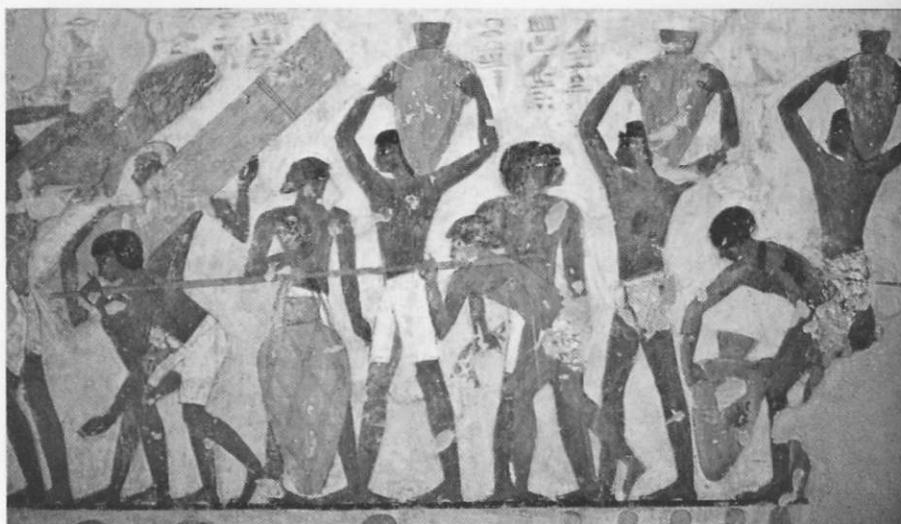
Che persone così disparate come un visir, un viceré o un piccolo architetto abbiano tombe di qualità diversa è comprensibile: tuttavia la tomba tebana ha una struttura sufficientemente unitaria perché si possa descriverla. Essa consta di un cortile all'incirca quadrato che penetra nel pendio della collina e che sulla parete di fondo (ovest) ha la porta di ingresso alla zona propriamente scavata nella roccia. Questa consta di una prima camera larga e stretta, parallela alla facciata, al cui centro si apre una porta che immette in un lungo corridoio che si addentra nella montagna, fino a una nicchia finale dove è una statua del defunto spesso con la consorte. In questo corridoio è praticato un pozzo che porta alla tomba vera e propria. Il piano è dunque quello di una T rovesciata, preceduta da una corte quadrangolare volta verso la valle. La decorazione interessa talvolta questa corte, specie a fianco della porta d'ingresso. La sala larga porta due stele alle due estremità, una di tipo biografico all'estremità nord, una di contenuto religioso all'estremità sud. In questa prima camera si hanno tipicamente rappresentazioni mondane, mentre nel corridoio che si addentra si hanno raffigurazioni funerarie e la rappresentazione del defunto a banchetto.

Questo schema può naturalmente avere varianti e eccezioni: esso è tuttavia sufficientemente canonico per poterne valutare il significato. Le scene cambiano di tomba in tomba sia per tema che per numero; non si hanno perciò altro che vaghi parallelismi, e ogni gruppo di raffigurazioni tende a identificare attività o avvenimenti specifici o qualificanti per la funzione o la storia personale del titolare della tomba. Si ha così il consueto contrappunto di generale e particolare che dà alla cultura egiziana la capacità di fornire di risonanze culturali ogni sua opera e che ne arricchisce il senso tanto più quanto più si sia preparati a cogliere le strutture che sono dietro l'apparente estemporaneità.

Le differenze non significano che non si abbia un certo tono comune, che va dagli accorgimenti tecnici (il fondo blu o bianco) alla qualità della tematica. Le vecchie scene di vita continuano ad essere il punto di partenza della ispirazione: ma sempre di meno quelle pastorali e agricole, a vantaggio di quelle più tipicamente urbane dell'artigianato e dell'attività professionale (così, ad esempio, si potranno avere le scene di misurazione dei campi, che ricordano più un'attività scribale che non agraria; o quella dell'equitazione militare, in contrapposto alle scene di guerra più antiche, ora che quello di



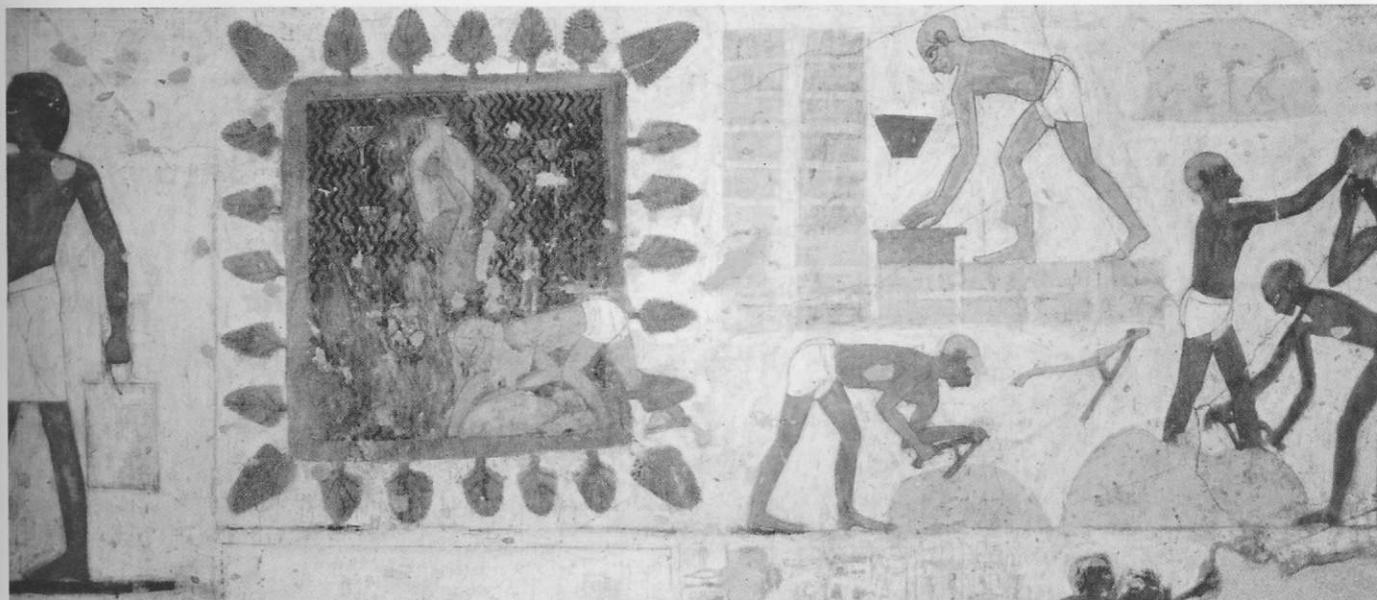
Scena di tributo di stranieri, pittura della tomba di Rekhmirà a Tebe.



ufficiale è un mestiere con le sue regole e la sua carriera). Caccia, pesca, scene di ricevimento mondano rinnovano vecchi repertori. Ma il rinnovamento più evidente è nelle cadenze del linguaggio figurativo, che si scioglie dagli inizi della dinastia verso la sua fine in un sempre più disinvolto intrecciarsi dei personaggi fuori dalla necessità delle definizioni unitarie, in un arricchirsi della tavolozza, in un compiacimento sempre più marcato per l'euritmia della composizione e per la grazia anche concettuale della scena sia nel complesso che negli elementi della sua composizione.

Come esempio di questo gusto, e della differenziazione delle esperienze reali che in questa cornice complessiva si possono avere, basterebbe prendere in considerazione due o tre tombe, di assai ineguale importanza e significato: quella di un visir di Thutmose III e di Amenofi II, un illustre personaggio di antica famiglia visirale, e quella di un astronomo di Ammone, di una generazione circa più tardi o quella di un ispettore del catasto. La prima è la tomba di Rekhmirâ (N. 100) di pianta regolarissima, e affollata di ogni genere di rappresentazione e di testi. Scene di tributi egiziani e di tributi di tutti i paesi stranieri, rappresentazioni di artigiani di ogni tipo (falegnami, scultori, orefici, pellai, armaioli, mattonai, muratori) e di prodotti delle loro attività alternano con lunghi testi in splendidi geroglifici, uno dei quali riporta il testo ufficiale

Scene di caccia nel deserto e portatori di vasi, pitture della tomba di Rekhmirâ a Tebe.

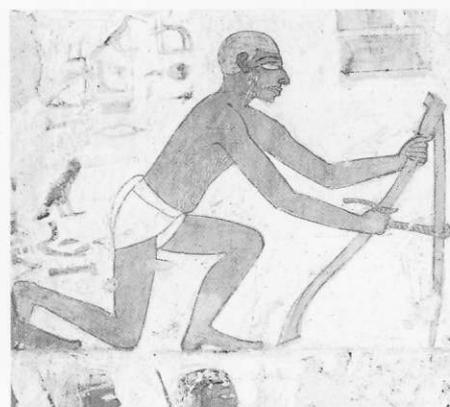


del libro del visir, che elenca i suoi compiti e le sue funzioni. Il lungo testo serve quasi a inquadrare tutta la folla di persone e di prodotti egiziani ed esotici che gravitano attorno a questo sostituto e agente del sovrano, privo dell'alone teologico di quello, e tutto legato agli interessi organizzativi di uno stato accentrato come quello egiziano. La qualità ufficiale di queste rappresentazioni appare nelle stesse disposizioni dei personaggi e degli oggetti, disposti rigidamente in file, colorati secondo le più antiche convenzioni e figurati secondo le tradizioni canoniche con ritmi che ricordano non per caso le cadenze classicheggianti dei rilievi di Hatshepsut nel prossimo (per tempo e per spazio) Deir el Bahari.

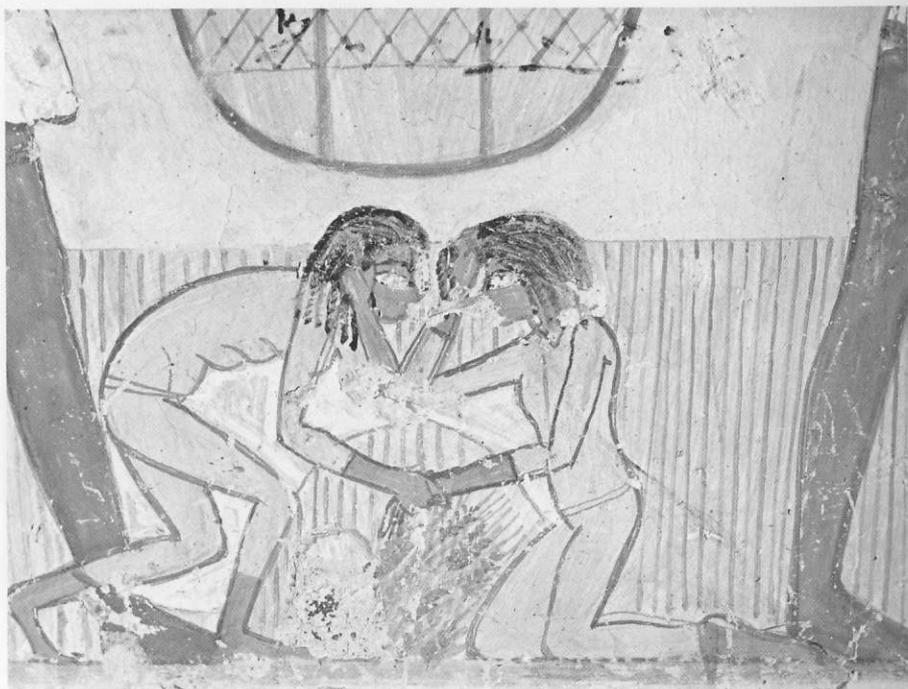
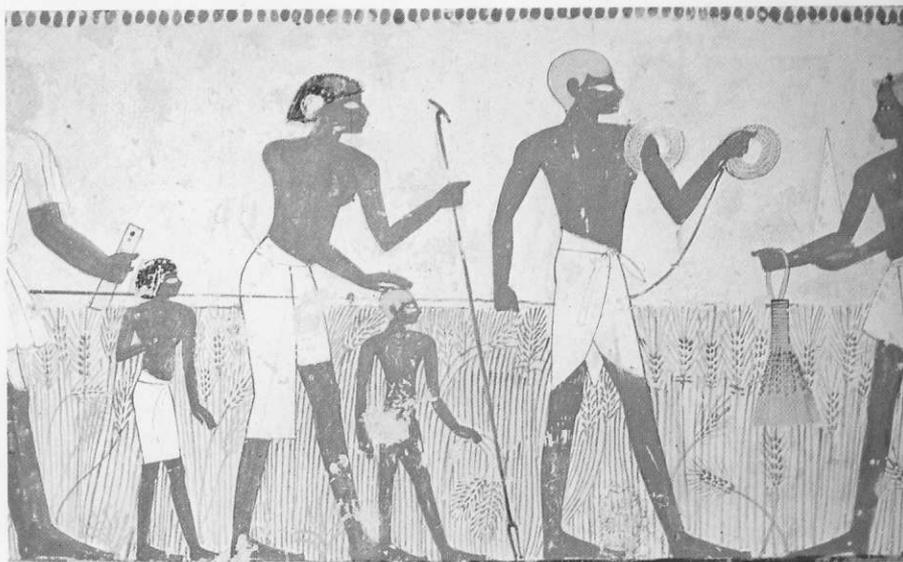
Tanta ufficialità per fortuna è superata in altre scene: così in quella della caccia nel deserto, dove un fondo rosa indica la sabbia e dà una calda luminosità di fondo ai molteplici guizzi e contorcimenti degli animali, resi ognuno con pochi tratti caratteristici, e tutti in un movimento nuovo nello sciogliersi del sistema di registri e nello snodarsi dei corpi dei cani lanciati in una corsa che esclude qualsiasi rappresentazione di terreno, in una nuova visione che per un momento dimentica la consueta razionalità egiziana. Ma le cose più nuove son forse in quelle scene quotidiane che son trasportate dalla camera iniziale al corridoio dove figurano le scene religiose (pure amplissime e singolari) quasi a mostrare l'irrefrenabile desiderio illustrativo di cose concrete di questo pittore.

Si guardi il gruppo di portatori che è subito all'ingresso: i colori appena variati permettono di bene individuare il groviglio di personaggi che si annodano in una unità compositiva. Ma appena lo si analizzi, tale groviglio si rivela una sapiente somma di elementi armonicamente disposti: all'inizio e alla fine del gruppo i due personaggi chinati che portano davanti a sé un grosso vaso ovoidale; dietro tre portatori che hanno i vasi sulle spalle, tutti un po' squilibrati per il peso, ma tutti in analoghi atteggiamenti; davanti, in piedi, curvi, due altri portatori carichi di due assi. Le continue risposdenze giocano all'interno del vivacissimo intreccio come elementi di un nascosto ordine sereno e fermo.

Un po' più in là, un altro periodo di questo discorso, che riguarda la costruzione dei mattoni. Dopo lo squillo di colore degli azzurri, dei verdi del laghetto da cui si attinge l'acqua, ecco i grigi, i tortora, i bruni, i ruggine dei mattoni messi a seccare al sole e che riempiono gli spazi fra i frenetici mattonai, quelli che buttati in avanti li formano sul suolo, e quelli che trasportano sulle spalle la materia del lavoro. E tanta è la foga persuasiva del racconto,



Mattonai e muratori, pitture della tomba di Rekhmirâ a Tebe.



Agrimensori e spigolatrici, pitture della tomba di Menna a Tebe.

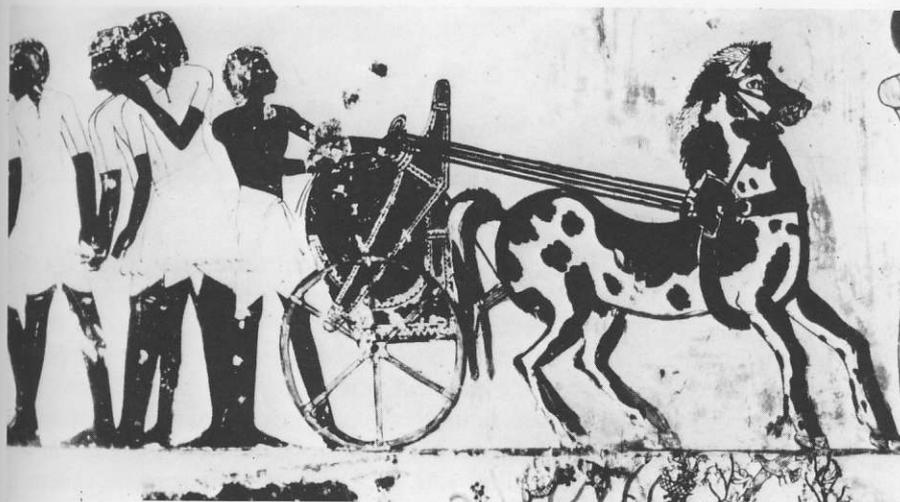


Scena di concerto, pittura della tomba di Nakht a Tebe.

che l'autore rompe le regole consuete del rendimento delle figure e raggiunge soluzioni di franca prospettiva, di scorcio, che sono la sola via per raggiungere appieno il suo intento espressivo.

Non è il caso di dilungarsi su altri quadri di questa così ricca tomba, come quello famoso del banchetto delle signore o quelli che danno preziose indicazioni su cerimonie funebri o quelle infine che rappresentano opere statuarie di tipi che conosciamo dalla realtà dei monumenti solo per età più tarde e che perciò han particolare peso archeologico. Ma è da ricordare la attenta sensibilità alle cose, ai momenti della attività tecnica, sentita in tutta la sua importanza proprio per l'impegno artistico che vien messo a rappresentarla: la fantasia di questo pittore si scalda a seguire il mondo del lavoro artigiano come altri suoi predecessori avevan sentito la poesia della natura teatro della attività umana.

Il secondo esempio che proponiamo è quello di due tombe meritamente note ai viaggiatori: quella di Nakht (52) l'astronomo di Ammone al tempo di Thutmose IV, e quella di Menna (69) scriba del catasto dello stesso sovrano. Due personaggi di non grande importanza sociale, e titolari di due tombe di non grande ampiezza. L'ottimo stato di conservazione le rende particolarmente leggibili e gradevoli: ma è facile constatare sbalzi nella qualità delle pitture che passan da un pedestre tono descrittivo (la misurazione dei campi di Menna, il suo incontro con i contadini che lo accolgono con rustiche of-



Il cocchio di Menna, pittura della sua tomba a Tebe.

Fanciulla con fiori e uccelli, pittura della tomba di Menna a Tebe.



ferre — rovesciando così lo schema delle descrizioni letterarie della fuga del lavoratore davanti all'autorità sempre esosa) alla capacità di cogliere con divertito umorismo le piccole scene secondarie, come quella della lite fra le bambine spigolatrici o il loro riconciliarsi per cavarsi una spina dal piede.

Se in questo atteggiamento c'è una diffidenza borghese per il lavoro manuale (che può al massimo esser valutato come punto di partenza per le divertite esercitazioni letterarie della scuola, dove testi didattici pongono le fatiche laboriose in contrapposto alla beata vita dello scriba) è facile vedere il

contrapposto con le rappresentazioni di artigiani ed operai di Rekhmirâ, dove l'attività è capita come punto di partenza di quell'ordine che alla responsabilità del visir è affidato e che è una delle basi del potere regale. La incapacità di veder le cose in tale luce è evidente in queste altre pitture, le quali invece raggiungono la loro completa felicità di espressione là dove descrivono un ambiente frivolmente mondano: il ricevimento musicale di Nakht e le sue arditamente disegnative, o il cavallo di Menna fremente nel suo profilo contratto e nella sua pezzatura resa con rapide macchie — e il cavallo è, in quest'epoca, un chiaro simbolo di un certo strato sociale —; o, infine, le figurine femminili di Nakht, amorosamente e vividamente rese in tutta la loro festosa eleganza.

Da questi esempi volutamente non numerosi si vede quale sia l'ambiente in cui quest'arte matura e quali ne siano gli ideali, cittadini e «borghesi». Gli artisti condividono le aspirazioni dei loro committenti, alla cui stessa classe appartengono (e difatti ci sono anche le loro tombe). La capacità e la funzione documentaria delle raffigurazioni continua quella delle epoche più antiche, arricchendone e rinnovandone i temi, aggiornando la tipologia: il mondo tebanico ci è noto con una vivacità rara e una precisione significativa. Il mondo terreno e quotidiano continua ad affascinare gli artisti, a offrire loro spunti di osservazione e novità continue.

Ma oltre che questa importanza tematica, la pittura del tempo possiede il valore di una testimonianza di un modo di vedere, attento ai valori formali capaci di risolversi in grazia, in una certa distaccata serenità in una elegante facilità di attuazione. Si tratta quasi di una comune «buona creanza» degli artisti; e come l'etichetta, o la buona creanza appunto, hanno innanzi tutto valore sociale e collettivo e servono a provare l'appartenza di chi le pratica a un certo livello e ambito sociale, così anche per questi artisti le ricerche che son state intraprese sulle singole personalità posson forse portare a qualche risultato pratico, ma in realtà diminuiscono il significato di una attività artistica che vale perchè è complessiva e felicemente anonima. Cercare le mani dei pittori di Pompei è un errore; e arriverei a dire che perfino di molta pittura medievale il significato ultimo si perde dietro le ricerche dei nomi dei singoli autori. Non mi sembra utile avviare nella storia dell'arte egiziana una ricerca che arriva in ritardo, quando le analoghe esperienze in altri domini figurativi mostrano i loro limiti.



Capitolo VII TELL EL AMARNA

Ad Amenofi III attorno al 1375 a. C. successe il figlio Amenofi IV, che regnò per circa 17 anni: questo breve periodo costituisce la cerniera fra un Egitto «antico» — che esprime la cultura di una società che si riconosce nella corte — e un Egitto «moderno» — che si riconosce nel grosso apparato della amministrazione, a tutti i suoi livelli, in tutti i suoi rami. È caratteristico della struttura egiziana che questo passaggio avvenga attraverso un esperimento di cui si fa carico direttamente e personalmente il faraone, capace di prendere la responsabilità del mutamento, garantendone le radici nella continuità storica.

Converrà ricordare alcuni fatti. Fin dall'inizio del suo regno, il sovrano mostra una decisa volontà di mutare i tradizionali rapporti fra monarchia e culto tebanico: ad Ammone viene contrapposto il «Sole» (Aten) che già da un paio di generazioni (da Thutmose IV) è divinità cara alla famiglia regnante, e che si aggiunge con l'aspetto di una definizione naturalistica alla lunga lista delle antiche e mitologiche divinità solari (Horo, Harakhte, Râ, Atum e così via). Questa venerazione ha come conseguenza evidente la creazione di un nuovo modello iconografico che, dopo un primo tentativo di impiego del solito modello ieracocefalo, porta alla rappresentazione estremamente semplice di un disco con il consueto ureo, da cui partono in tutte le direzioni verso il basso i raggi, forniti alle loro estremità di mani: evidente figurazione del potere e della attività creatrice e provvidenziale in continuo intervento che vengono attribuiti all'«Aten». A questo «Sole», divinizzato in quanto tale, nel recinto stesso di Karnak si erige un complesso templare. Tali costruzioni sono state in seguito distrutte, e il materiale ne è stato reimpiegato in più tardi templi ramessidi, da dove è stato recuperato in modo tumultuario nei primi decenni del secolo, in modo assai razionalmente conscio da qualche anno.

I tentativi di risistemazione di questo materiale attraverso schedature e calcolatori non ha dato fin qui i risultati sperati: ma una parte — quella estratta ed elaborata da un Centro franco-egiziano di restauro in questi ultimi anni — ha avuto miglior sorte e intere scene han potuto esser ricostruite. È possibile, in ogni caso, osservare profonde innovazioni nella tipologia e nella qualità dei rilievi, e nella tecnica architettonica, dove ai grossi blocchi di arenaria si sostituiscono blocchetti assai più piccoli, di misura *standard* di un cubito di lungo su mezzo di altezza e di spessore, le cosiddette *talatât* (e cioè i blocchi di «tre» [arabo *talâta*] palmi).

Tali novità non bastano tuttavia a rompere con il passato. Il re cambia nome lasciando quello originario che è composto con quello del dio Ammone e assumendone uno che suona adorazione per il nuovo dio, Akhenaten (Ekhnaton) «Colui che è utile a Aten». D'altra parte si organizza una nuova residenza: riprendendo con più ampiezza e più radicale decisione l'esperimento del padre a Malqata, la città regia viene trasferita da Amenofi IV Akhenaten in una località semidesertica del Medio Egitto, non lontano da Ermopoli ma sulla riva orientale, cui vien dato il nome di Akhetaten «Orizzonte di Aten». Qui, fra l'anno 4 e l'anno 8 si trasferirono la corte e l'amministrazione centrale del paese. Il nome moderno, e in parte convenzionale, del luogo è Tell el Amarna: qui sorge rapidamente la città con le sue strut-

Testa regale (?), provenienza sconosciuta; legno, alt. cm 20 (Parigi, Louvre, E 14255).

Akhenaten offerente, da Karnak; arenaria, alt. cm 24, largh. cm 45 (Haifa, collezione Rëuben Hecht).



ture ufficiali — templi e palazzi regali —, con i quartieri di ville per gli alti personaggi dello stato, con il quartiere operaio e, lontano sulla montagna, le tombe dei nobili e le tombe regali. Qui il re perfeziona la sua «dottrina» (così viene indicata), e la predica alla sua corte, riassumendola in un cantico solare che riunisce, purificandole dalle scorie mitologiche, le più calde espressioni di gratitudine per la funzione provvidenziale della divinità che fin qui avesse espresso l'Egitto, e vi aggiunge una più ampia e patetica visione del mondo come opera divina.

Nell'anno 12 una grande parata di tributi di tutto il mondo conosciuto celebra il trionfo della funzione regale e la funzione di centro del mondo di Akhetaten. In questo ambito di affermazioni di rinnovamento è da collocare una vera e propria persecuzione religiosa della vecchia fede tradizionale: il nome di Ammone, l'antico dio dinastico, è proscritto e martellato ovunque si trovi, fin nella lontana Nubia, dove d'altronde, a Sesebi, è costruito un tempio per l'Aten; cancellato è il plurale «Dei», ovunque si trovi, poichè Dio è un solo, l'Aten. Ma pochi anni dopo, Akhenaten chiama al suo fianco come correggente Smenkhkarâ — probabilmente un suo più giovane fratello; e questi inizia un'opera di cauta ripresa di contatto con il mondo tebano. Ma la morte precoce di Smenkhkarâ e quella che deve esser stata quasi contemporanea di Akhenaten lasciano il campo a una restaurazione più rapida, che riporta a Tebe il nuovo sovrano fanciullo, Tutankhaten che, rifacendo alla rovescia il gesto del predecessore, cambia il nome in Tutankhamon, sostituendo Ammone ad Aten come quello aveva sostituito Aten ad Ammone. Un testo ufficiale che ricorda come il nuovo re abbia non solo ricostruito ma aumentato le prerogative del tempio tebano di Ammone è apparentemente la conclusione di quella che è stata chiamata spesso «l'eresia amarniana».

Tuttavia, se l'aspetto religioso è quello più appariscente nei casi di questo periodo, è stato sempre anche sottolineato quanto di «politico» esso implicasse, come contropartita mondana di tanta teologia. Il nuovo dio comporta una nuova struttura culturale che sostituisce quella tradizionale, l'abolizione del culto di Ammone elimina un grosso centro di potere, quale era divenuto il tempio tebano. Tuttavia, gli storici moderni inconsciamente si rifanno come a modello della loro interpretazione alla tensione fra Papato e Impero nel medioevo nostro, o fra Stato e Chiesa nell'età moderna — ed è un errore. Il tempio egiziano non è autonomo, ma ha la struttura di una rappresentanza del re, il quale resta il solo sacerdote valido, conferma ogni nuova nomina sacerdotale, controlla in ultima analisi l'impiego dei beni templari. Il tempio è solo un ramo dell'amministrazione. Ora, è solo contro l'autorità assunta per forza di cose dall'amministrazione durante l'impero, che la monarchia da

tempo cerca di ricostituire il vecchio ideale di una sovrana autorità centrale, assoluta, normativa, che si costituisce come fonte del diritto.

Il rispetto per la legge come consuetudine significa il riconoscimento della validità intrinseca di certe tradizioni amministrative o civili, ed è essenziale perchè una macchina burocratica che deve far funzionare l'economia, la politica, la religione possa agire senza inciampi. I re non possono non aver riconosciuto questo fatto, e Amenofi III ha fra i suoi titoli ufficiali «Colui che rende salde le leggi»; ma, insieme, una lunga serie di indizi mostra come i sovrani della XVIII dinastia abbiano cercato di porsi come esseri carismatici (come Thutmose III capo del suo esercito), leggendari (come Amenofi II nel racconto delle sue imprese personali), sovrumani (come Thutmose IV che racconta il suo sogno profetico o Amenofi III che narra la sua nascita divina e inizia il culto delle sue statue): insomma, esseri al di sopra delle norme della società. Con Akhenaten il processo raggiunge il suo ultimo stadio: c'è in cielo un solo dio, Aten, e sulla terra c'è, in funzione di demiurgo, un suo rappresentante, quello che lo rende attuale fra gli uomini e attraverso cui l'«ordine cosmico» è garantito: il re. È assai significativo che nelle raffigurazioni del tempo il Sole, nella sua già descritta tipologia di disco fornito di raggi con mani, appaia solo se figurato è anche il re. «Tu viaggi nel cielo, ma nessuno conosce la tua via, ad eccezione del tuo figlio». E nessuno adora Aten, se non il re e la sua famiglia; la gente comune ha nelle sue case non l'immagine del Sole, ma quella del sovrano, della regina, delle principesse, in vere e proprie icone di culto, fornite di battenti o poste in edicole nel giardino. Akhenaten è ritornato a essere *divino* come i re dell'età menfita, fonte del diritto, al di sopra delle regole. La «verità» di cui di continuo si parla è solo quella *maat* che è «giustizia», «ordine cosmico» e che dipende nella vecchia teologia direttamente da Râ, il dio del Sole, e che era stata l'appannaggio dei vecchi re menfiti. La pesante insistenza su questo concetto in questo tempo equivale a quella rivalutazione dello *jus* in confronto della *lex* che sarà voluta da un Costantino, e che significa di fatto un potere sopra il metro umano per colui che dello *jus* (o della *maat*) è garante. Padrone del suo dio, Akhenaten è dunque divino egli stesso: e mentre il dio assume caratteristiche regali (il suo nome è scritto in cartigli, se ne celebra il giubileo), il re assume toni da divinità, ci sono addirittura suoi sacerdoti.

Attraverso questi atteggiamenti i rapporti fra il sovrano e i suoi funzionari sono mutati, e anziché avere a che fare con quadri tradizionali e organizzati da vecchie e provate regole amministrative, da certe abitudini e da eredità ovvie, il sovrano tratta con persone che hanno ascoltato la «dottrina», che si son «convertiti», che son state scelte, nella sua provvidenza, dal re. In realtà di più di uno di questi personaggi che narrano di esser stati tratti su dal nulla e di dover tutto alla grazia regia si conoscono le tradizioni familiari, e si può constatare che continuano a tener posti che con le loro famiglie erano connessi. Ma essi fanno ora chiara rinuncia alla dichiarazione delle loro ascendenze, e si presentano solo come creature della volontà regale davanti alla quale grati si umiliano. La struttura della classe dirigente può anche restare la stessa, ma si rinnova il principio che arbitro di tutto è il re, il quale unico attua l'ordine divino sulla terra.

La lettura di questa filigrana mostra come passione religiosa e volontà politica possano coincidere in un unico piano di azione riformatrice, senza che sia da vedere una strumentalità dell'una rispetto all'altra — e come l'afflato sia ben altro che quello di una bega fra trono e tempio. Ma è anche chiaro che questo soprassalto di teocrazia regale non può trovare un terreno su cui inserirsi nella complessa società imperiale, e che perciò così rapidamente il tentativo si esaurisce, come una arcaizzante utopia. Quel che però è importante e vitale è il fatto che la rottura volontaria con la tradizione aulica dell'ambiente ufficiale della XVIII dinastia fa emergere le realtà nuove che

son venute maturando nei secoli dell'impero, proprio per merito di quella società che dell'impero è figlia, e che l'impero ha gestito. Il tentativo di riportare l'Egitto a una situazione arcaica è stato, per la sua stessa forza dirompente, ciò che ha permesso il manifestarsi nella sua integrità dello schieramento e degli equilibri della società di un Egitto ormai completamente maturato a funzioni diverse. Dopo Tell el Amarna ci sarà una restaurazione classicheggiante e tebana: ma, passata questa ondata di ritorno, gli elementi del linguaggio nuovo continueranno a valere, e anzi si porranno come punto di inizio di una nuova tradizione.

1

LE RICERCHE STILISTICHE E IL RINNOVARSI DELLA TIPOLOGIA

Questa introduzione a una valutazione più strettamente figurativa può parere forse un po' più ampia del lecito. Lo stacco dal cauto sviluppo di certi temi stilistici maturati per secoli avviene, in questi anni, con una così precipitosa evidenza che non si può non accorgersi delle qualità rivoluzionarie dell'avvenimento. Ma tuttavia una più precisa identificazione delle componenti, molteplici e anche discordanti e perfino opposte, che fan così vivi e palpitanti questi documenti si ha solo impiegando tutti insieme (e l'uno adoperato a rischiarare e completare l'altro) i mezzi di indagine e i resti che abbiamo a mano: contenuti e forme, se sono validi entrambi, debbono dare in ultimo analogo messaggio.

La documentazione figurativa di cui disponiamo è di assai precisa circoscrizione: ci sono le *talatât* e i resti statuari che derivano, frammentari e confusi, dal tempio tebano dell'Aten. Ci sono i rilievi delle tombe regali e private di Akhetaten. Ci sono i resti di questa stessa città nuova: le stele di confine che marcano il perimetro del suo territorio, i resti di edifici regali, pubblici, privati e ciò che in questi edifici si è conservato di pitture decorative, di oggetti d'arte industriale, di scultura (e, particolarmente importanti, le scoperte di alcuni studi di artisti). Ma se la città si è salvata archeologicamente grazie al suo abbandono, questo stesso abbandono ha fatto sì che in età ramesside essa venisse adoperata come comoda cava di pietra già squadrata, di *talatât* di calcare, che furono asportate per un reimpiego nelle fondazioni (e probabilmente anche nelle strutture murarie oggi perdute) di altri templi della regione: ad Ermopoli in gran quantità, ad Antinoe in mole minore ma in modo altrettanto significativo, è tornata alla luce una serie impressionante di frammenti di rilievi e di elementi architettonici che deriva dai templi di Aten. A tutto questo materiale si aggiungono alcune poche tombe a Tebe o a Menfi e altri trovamenti minori in Medio Egitto e altrove che non modificano il tono fondamentale della nostra conoscenza: siamo in modo quasi assoluto davanti a monumenti di origine regia o di impiego regio — se valutiamo (correttamente) come regio anche ciò che si presenta come religioso. Una simile univocità non è frequente nella storia dell'arte egiziana, per prepotente che sia sempre la percentuale di monumenti regali; ma, insieme, la comune funzione ed origine non impedisce che ci sia una grande varietà nella documentazione, sia nei tipi che nella visione stilistica. La brevità negli anni, la scarsa diffusione nel territorio, la specificità della committenza e della funzione non impediscono che l'attività artistica amarniana ci si presenti come un articolato microcosmo nella complessità di sviluppo dell'arte egiziana.

Le prime testimonianze epigrafiche sull'attività di Akhenaten ancora Amenofi IV son due graffiti dall'estremo Sud. Uno ricorda il lavoro di estrazione di blocchi dal Gebel Silsila (Zernikh) per la costruzione di un tempio a «Râ Harakhte nel suo aspetto di Luce che è nel Disco solare (Aten) a Karnak», e rappresenta il re che fa offerta ad Amon Ra.

Un altro è, invece, ad Aswân, e raffigura due personaggi, ognuno in

adorazione davanti a una statua di sovrano. I due re sono Amenofi III e Amenofi IV, i due personaggi sono due scultori, rispettivamente Men e Bak, che son designati come i due responsabili artistici dei due sovrani. Abbiamo così la documentazione letteraria del nome di chi è stato il soprintendente ai lavori nella capitale Akhetaten (la titolatura del dio mostra che la data è dell'anno 8), in parallelismo con quanto era stato fatto da suo padre per il padre del re. Bak continua così per Akhenaten l'opera che suo padre Men aveva compiuto per Amenofi III: è un artista aulico che possiamo pensare formato alla scuola del massimo artista aulico della generazione precedente. Ma, oltre quel tirocinio cui allude col rappresentarsi in parallelo con Men, Bak ricorda espressamente di essere stato istruito dalla parola di Sua Maestà in persona. Il committente non solo chiede certe opere, ma, nel suo slancio profetico a favore del suo dio, gli chiede che queste opere abbiano un certo significato, un certo valore: lo «istruisce». I rilievi smembrati delle *talatât*, le statue colossali che ornavano come elementi architettonici di vecchia tradizione i cortili, e che ci son giunti in frammenti ci mostrano che cosa abbia portato l'insegnamento, la «dottrina» regale: un completo rinnovo della tipologia. La piena, soave e sognante bellezza di Amenofi III, il suo corpo elegantemente atletico, le sue armoniose acconciature, i suoi classici vestimenti si oppongono puntualmente a una volontà figurativa che rappresenta il sovrano come uno sgraziato personaggio, dal pesante capo in rischioso equilibrio su un esile collo curvo che nel mento aguzzo, nella fronte sfuggente, nel naso troppo pesante, nelle labbra troppo tumide, nella magrezza delle gote, nell'occhio appena aperto mostra una violenta caratterizzazione. E tale volontà identificatoria sforma anche il resto del personaggio: il petto è esile, le spalle curve, il ventre sporge sgraziato su ampie cosce, e il tutto è retto da esilissime gambe. Copricapi inconsueti e pesanti, abiti con frange e nastri svolazzanti minano anch'essi la «dignità» del personaggio; e una simile compiaciuta opera di riformulazione dell'immagine della figura umana appare nelle figurazioni della regina, la sposa Nefertiti, e di quelle principesse che già erano nate dalla coppia regale a quel tempo.

I crani slungati, le membra esili e angolosamente sgraziate ricompaiono ovunque in questi rilievi tebani con una aggressiva continua presenza. È evidente che questa — come chiamarla? — bestemmia delle effigi regali non può nascere da una singola ed autonoma fantasia, e non può diffondersi per le ampie superfici dei muri templari se non per una precisa volontà, certo non solo per una tolleranza di quello stesso che sotto tali tratti è rappresentato. L'insegnamento diretto del sovrano al suo capo scultore gli deve aver comunicato intenzioni e modelli sufficientemente espliciti perchè la nuova tipologia potesse essere formulata. Cosa ci sia all'origine di questa voluta e



Gruppo di Bak con la sposa, provenienza sconosciuta; quarzite giallo scura, alt. cm 67 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 1/63).



La regina Nefertiti, da Tell el Amarna; calcare, cm 23,5 (Brooklyn Museum, n 71.89).

Akhenaten come sfinge, provenienza sconosciuta; calcare alt. cm 58, 5 (Ginevra, collezione N. Koutoulakis).



clamorosa ineleganza è stato a lungo ricercato, e la risposta più facile è quella che è anche, probabilmente, la più verisimile: l'aspetto stesso del sovrano deve esser stato tipizzato ed è alla base di queste caricate interpretazioni. Lo sbizzarrirsi di fantasie mediche sulle presunte malformazioni d'origine morbosa non possono essere nè accettate nè rifiutate, perchè è evidente che non si può adoperare come testimonianza valida quel che è una visione artistica; e, comunque, la cosa non ci interessa se non come può interessare un pettegolezzo.

Quel che invece interessa è perchè il re abbia deciso di offrire questa rappresentazione di sé e dei suoi, così diversa da quella canonica. Non sembra inverosimile che così energica tipizzazione intenda distaccare le figure regali da quelle del resto dell'umanità: la divinizzazione del re e della sua famiglia, che è testimoniata da fatti che risalgono proprio all'inizio del regno (nomina di «profeti» del re e templi dedicati alla regina ancora a Karnak) ne fa esseri che han — per così dire — diritto a una immagine identificabile a



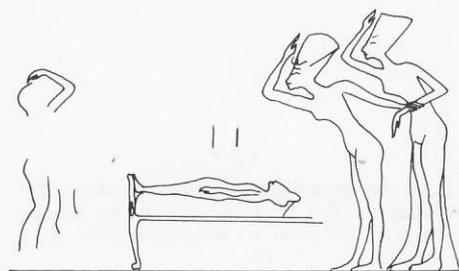
La famiglia reale, da Tell el Amarna (?); calcare, alt. cm 32,5 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 14145).



Pranzo della famiglia regale, rilievo della tomba di Huia a Tell el Amarna. *In basso*: Compianto sulla principessa morta, rilievo della tomba di Meketaten a Tell el Amarna.

scopo di culto, così come i vari Dei sono riconoscibili per lo più da certe caratteristiche figurative (teste animalesche per lo più, ma talvolta elementi più generici, come per Osiri o Ptah «mummiformi», o per Min o Ammone itifallici). Ora, una delle principali caratteristiche della teologia di Akhenaten è il rifiuto che diviene sempre più esplicito degli atteggiamenti mitologici, il riordino entro un quadro comprensibile ed entro il principio di contraddizione degli elementi tradizionali della religione egiziana, la progressiva trasformazione dell'iconografia di Aten da divinità ieracocefala a rappresentazione fisica del sole e della sua azione. Se parlare (come è stato fatto) di un «illuminismo» egiziano per quest'epoca può certo esser eccessivo e fuorviante, se ne può certo sottolineare la semplicità e chiarezza speculativa. In questo quadro si capisce bene come l'idolo regale debba avere caratteristiche tali da farlo identificare, debbano essergli connaturate (non limitate a insegne, — corone scettri attributi — di quella generica regalità oltre la quale il re intende di spingere la sua natura) e nello stesso tempo non debba essere legendario. Vi sono sfingi di Akhenaten, è vero: ma la sfinge è la solidificazione di un traslato verbale, come abbiamo visto, non una raffigurazione. Così il re si presenta in tutto il suo sé, proprio tipizzando i suoi tratti, caricandoli di un significato di distacco dagli altri umani. In effetti, se la regina e le principesse hanno simili caratteri, essi come tali non si notano nelle persone comuni che sono rappresentate a fianco dei sovrani.

A questa funzione di figurazioni di un mondo divino ben si addice il



nuovo elemento tipologico rappresentato dal continuo insistere sul motivo della famiglia regale e del suo affettuoso ed esuberante modo di convivere: quelli che finora erano momenti di intimità e di *harem*, che non riguardavano il mondo comune (e le teogamie di Deir el Bahari e di Luqсор sono ovviamente proprio il rovescio di una figurazione familiare) ora son posti sotto gli occhi di tutti. Di questi Dei che han come tipico il loro aspetto umano anche la mitologia è tipicamente quella dei loro gesti e comportamenti umani. I baci scambiati, il sano appetito con cui si affronta un arrosto (e, in altro ambiente, i pianti sulla figlioletta morta), il sedersi in grembo dello sposo, son tutti intesi non come un borghese porsi al livello della gente qualsiasi ma come manifestazione di una inimitabilità intrinseca, così come gli atti degli Dei son tutti e sempre divini, anche quando ricalcano i modi umani. Già Amenofi III aveva cominciato a dare come avvenimenti di interesse universale quelli che in certo modo eran suoi casi personali (si pensi alla emissione di scarabei commemorativi delle sue nozze o delle sue cacce); ma quei primi tentativi di dar valore universale al singolare perchè esso riguardava il re qui divengono una vasta fioritura che santifica e rende cosmico ogni gesto del re o che tocchi il re.

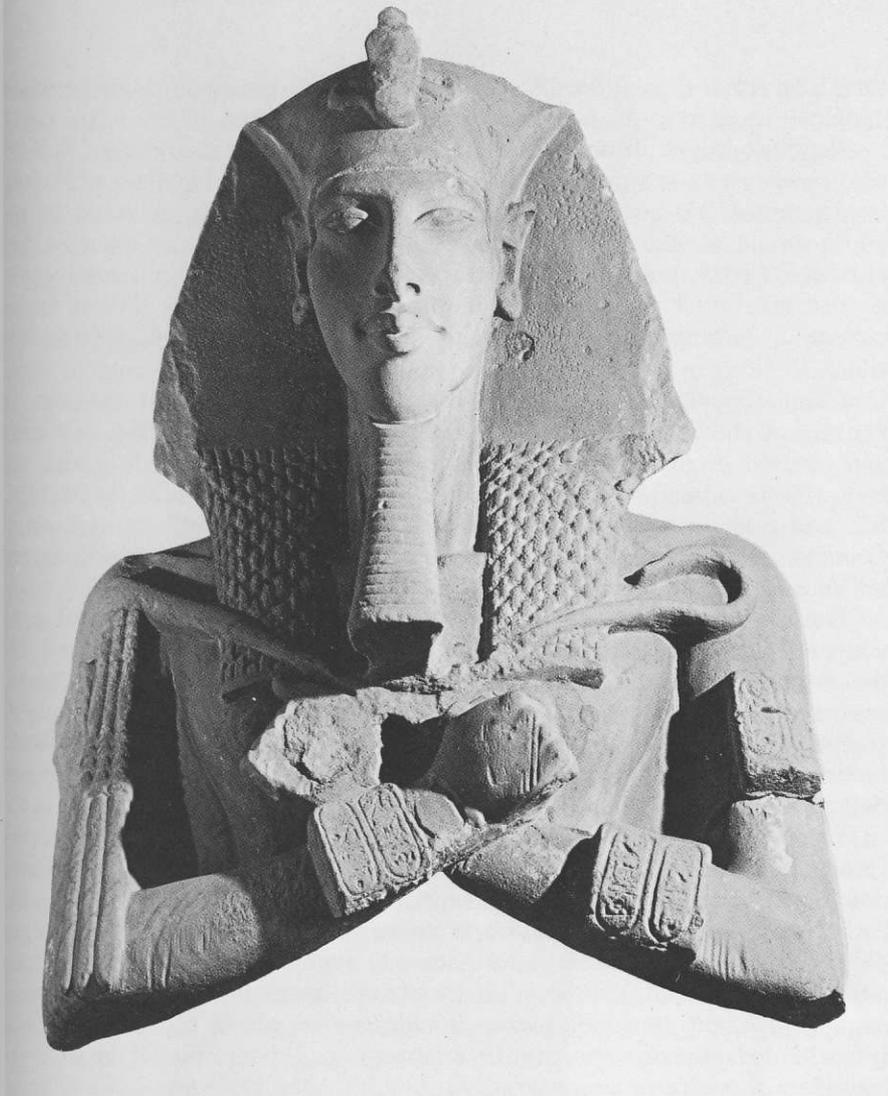
2 I MONUMENTI A KARNAK

Bisogna anche aver ben chiaro che una innovazione tipologica — e tanto più una così complessa e radicale — indubbiamente obbliga lo spettatore a un nuovo modo di guardare l'opera figurata. Egli non può più contare sulla sua tradizionale educazione per afferrare automaticamente il messaggio trasmesso, deve rinnovare ed impegnare il suo sguardo, ed è insieme chiamato a partecipare come interprete e non solo come contemplatore.

Al di là delle figure regali, altri elementi sono una sapiente mescolanza di vecchio e di nuovo. Si mantengono le «convenzioni» secondo cui è reso il



Scena con architetture e scena con lavori domestici, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 23,8 e cm 22 (Boston, Museum of Fine Arts, n 63.427 e n 62.149).



Colosso di Akhenaten, da Karnak; arenaria, alt. m 1,80 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 49528).

corpo umano, e che fanno tanto parte del modo di esprimersi che son condizione stessa della comprensibilità. Si compone, invece, spesso in modo diverso il quadro generale, dove grandi complessi topografici (edifici con cortili, vie) contengono una folla di minuti personaggi; e questi, a loro volta, si curvano, si torcono, si agitano in una gesticolazione violenta e rapidamente abbozzata.

Ma l'ultima verità è che tutto questo programma tipologico non avrebbe potuto divenire una realtà artistica complessa, coerente, vitale se non fosse stato scaldato da una appassionata scelta di un linguaggio formale che adopera tutte le formulazioni intellettuali che abbiam fin qui cercato di individuare come materia prima da bruciare in una incandescente esperienza di stile.

È ovvio che tipologia e stile si condizionano reciprocamente, quasi come società ed individuo; e così avviene anche in questo tempo. L'apertura degli orizzonti descrittivi, il nuovo impegno chiesto allo spettatore servono a liberare la rappresentazione (specie quella piana, in pittura e in rilievo) da quella componente per così dire geroglifica che la apparentava fin dalle origini alla esperienza della scrittura oltre che della figurazione. L'artista si esprime per forme figurative e affida a queste la responsabilità di trasmettere il significato della sua opera.

È dunque ora il momento che dalle considerazioni generali e astratte si

torni alla realtà delle cose: ideologia e tipologia si possono in qualche modo enucleare e descrivere, non così l'esperienza dell'arte.

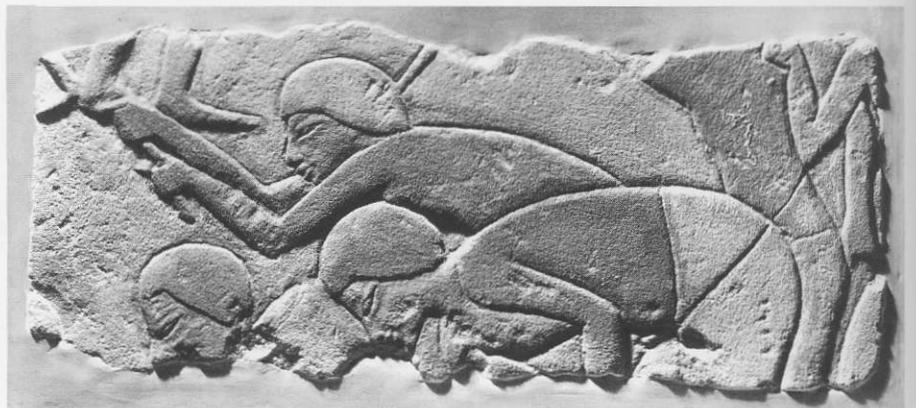
Il primo gruppo di cui si debba tener conto è quello proveniente da Karnak: sono queste le prime in data e abbiamo visto che è legittimo attribuirne la responsabilità a quel «capo degli scultori» Bak che agisce all'inizio del regno e che ha ascoltato la «dottrina». Ovviamente l'attribuzione non vuol dire altro che quella direzione nell'opera che si ha nella «bottega», con ineguaglianze, inesperienza, anticipi e ritardi: il linguaggio di Bak diviene lingua comune a un gruppo assai largo di artefici, prende il suo debito spessore sociale.

Come di regola in Egitto, le sculture di cui abbiamo i resti costituiscono figurazioni che rivestivano o sottolineavano architetture perdute; esse avevano perciò originariamente un peso specifico assai diverso da quello che esse, ridotte a frammenti che noi gustiamo nella loro singolarità, hanno oggi. Ma non bisogna troppo preoccuparsi per questo fin quando le sculture di Olimpia, di Egina, dell'Acropoli saran considerate come portatrici di autentici messaggi.

Dal cortile con colonnato del tempio principale dell'Aten a Karnak provengono numerose statue colossali, originariamente addossate a pilastri. Le dimensioni, eredi dell'amore per il grandioso dell'architettura precedente, esasperano la rabbiosa novità della figurazione; ma ancor più permettono di sentire il complicato e contorto intrecciarsi di elementi in aggetto su profonde ombre, che significano lo spezzarsi della forma chiusa in volumi pulitamente definiti secondo i dettami della tradizione.

I particolari di costume — scettri, insegne, ornamenti, gioielli — si aggiungono gli uni agli altri, e sono a loro volta descritti nei loro particolari, così che l'occhio deve di continuo seguire uno sviluppo di elementi, identificarli l'uno dopo l'altro, ricostruire la mossa totalità della figura da un esame dei suoi vividi particolari. Il volto si scava, e sulla sua tesa magrezza spiccano naso, labbra, mento, sopracciglia: tormentati anch'essi, così che il naso si apre in palpitanti narici, le labbra tumide son seguite in tutta la loro calda sinuosità di contorni e sporgono e si ritraggono. Il contorno del corpo si arrotonda e si spezza in aguzze fratture. L'unità della figura non è più automaticamente determinata dall'armonia della sua composizione, ma più immediatamente nel vitale disequilibrio che dalla staticità antica passa alla presa di possesso dello spazio vivo e dinamico. La capacità drammatica di questa scultura era potenziata dal moltiplicarsi delle statue lungo le strutture architettoniche — e la necessità di guardarle ogni volta con occhio nuovo era data dal loro non ripeter tutte lo stesso tipo, ma dal presentarsi talune con certe corone e attributi, altre con altri, talune vestite, altre apparentemente senza vesti. Nel ritmo, che ancora si mantiene dalla vecchia tradizione, si insinuano continui elementi di vivificante rottura.

La stessa aggressività, lo stesso desiderio di farsi guardare con occhi nuovi si ha nei rilievi di questa provenienza. La tradizione narrativa di questo genere figurativo può forse non far gustare alla prima quanto di originale vi sia



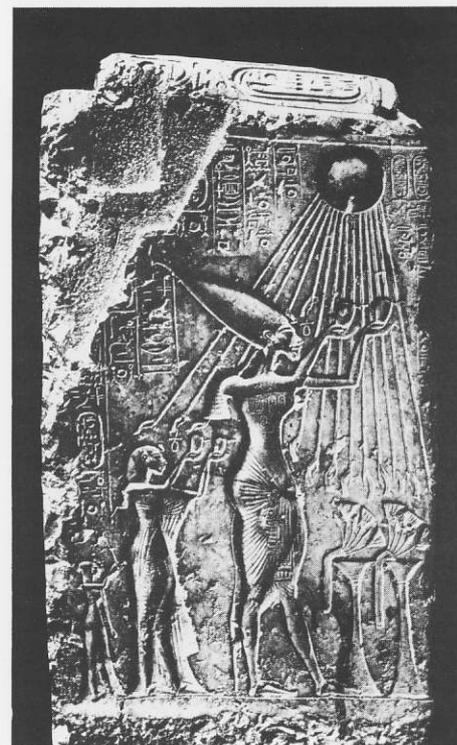
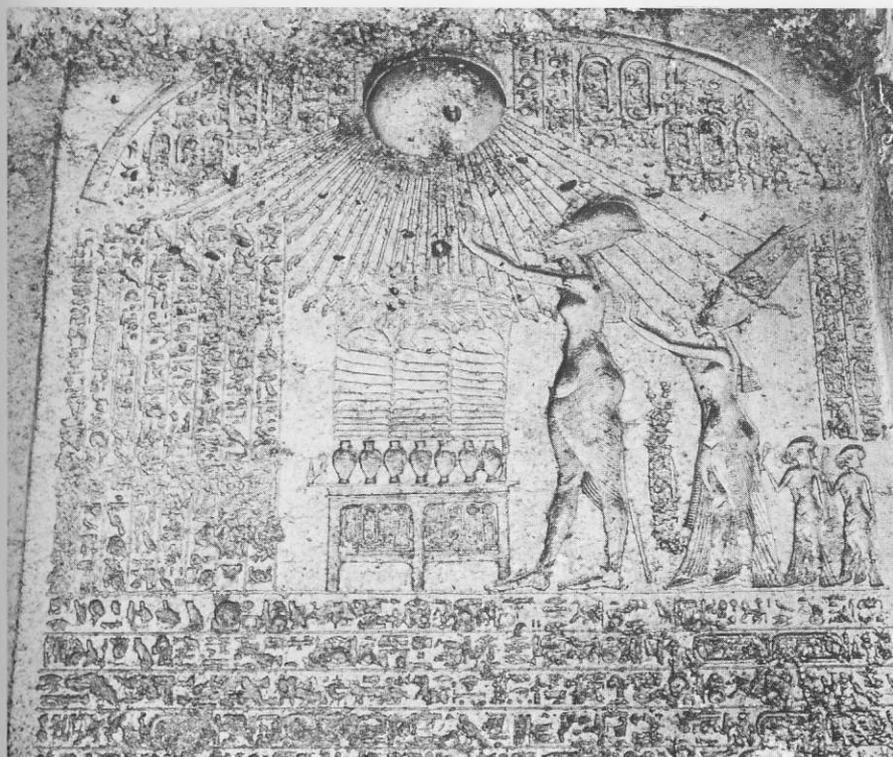
Operai, da Karnak; arenaria, alt. cm 26,7 (Cleveland, Museum of Arts, n 59.187).

nella composizione di un rilievo come quello dei lavoratori di Cleveland o del servo carico di Edimburgo. La semplificazione dei tratti di contorno coincide con un liquido svolgersi di continuità della linea del dorso e delle braccia o con il richiudersi in una stretta curva (in una istintivamente raggiunta impostazione prospettica) dei due personaggi meglio conservatici. E, nell'esempio del portatore, tutte le piegature di gambe, polsi, spalle son rapidamente notate e differenziate nelle loro direzioni e insieme raccordate dal fluido tracciato.

Ma erano, queste, figurine che dovevano muovere la superficie, particolari della composizione. Le stele che delimitano i confini della regione di Akhetaten, e che risalgono a questo tempo e all'ambito di «Bak», o la tavola di alabastro al Cairo che mostra la famiglia reale in adorazione, son più eloquenti come enunciazione di volontà stilistica.

Qui si ha un più significativo parallelo non solo al tipo ma al senso figurativo dei colossi di Karnak. La composizione comporta tre personaggi di progressivamente raddoppiata proporzione in una struttura approssimativamente triangolare, che culmina a sua volta appunto nel disco solare da cui discende un altro triangolo di raggi. L'unità concettuale di questo crescendo, dalla principessa infante attraverso la regina e il re fino al dio in un unico complesso è evidente, e costituisce quasi la trama concettuale della figurazione. Ma lo spettatore non deve solo essere un interprete di simboli: lo si chiama a vivere la drammatica precarietà degli equilibri dei pesanti ventri, dei fianchi gonfi sugli esili sostegni delle gambe che accentuano (come di rado nella antichità) una fragile esilità di caviglia. Le teste spostate in avanti si bilanciano sui colli arcuati, e curve rapide e senza alcuna dolcezza chiudono il mento, il profilo. La smisurata corona sul capo del re pone un altro elemento di squilibrio sul vertice della figura. Ma quanto più precaria è la stabilità di queste immagini, tanto più lo spettatore ne sente, attraverso il potenziale movimento, la voglia di vivere. E la stessa funzione di rottura del contorno univoco si ottiene attraverso quella tecnica del rilievo in cavo che è, in pratica, l'unico usato in quest'epoca: esso oppone un contorno ampiamente in ombra a un altro vivacemente in luce, e impedisce in realtà una precisa definizione della linea di chiusura del disegno, sostituita da questi effetti luministici, mutevoli a seconda della intensità e della provenienza della luce.

1, Stele di confine del territorio di Akhetaten a Tuna el Gebel. 2, La famiglia regale in offerta all'Aten, da Tell el Amarna; alabastro, alt. m 1,05 (Il Cairo, Museo Egizio, n 30/10/26/12).



1

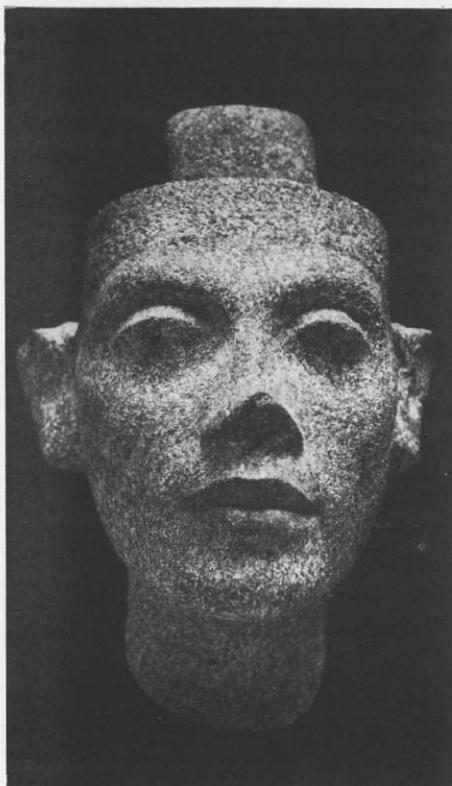
2

E ancora la stessa funzione espressiva ha il fatto che tali immagini sian coperte da vesti minutamente pieghettate, che in pieghe non parallele ma a ventaglio si offrono a giochi di illuminazione tutti diversi e che continuamente danno appiglio a un disfacimento delle superfici prima razionalmente intese come elemento di una costruzione equilibrata e squadrata in piani colorati e che diviene ora un palpitar d'ombre e di luci. E, ancora su questa linea, il fondo della composizione non è più un neutro punto di appoggio, ma fra iscrizioni, raffigurazioni minori, il tracciato dei raggi-braccia solari, le differenze notevoli di profondità di incisione (e perciò di macchie d'ombra) partecipa della ricerca luministica. Profili dinamici, dinamismo della luce son gli elementi che convergono a determinare il tono drammatico (nel senso etimologico della parola) della figurazione, la sua vitalità che nasce da un rinnovato modo di vedere il mondo, e che arriva pienamente a noi attraverso la perentoria chiarezza e univocità del suo maturarsi in esperienza di stile.

3

TELL EL AMARNA E LO STUDIO DI THUTMOSE

Nefertiti, dallo studio di Thutmose a Tell el Amarna; granito, alt. cm 25 (Berlino Est, Staatliche Museen, n 21358). *Nella pagina seguente:* 1, Principessa, da Tell el Amarna; quarzite, alt. cm 11,2 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 21245). 2, Principessa, dallo studio di Thutmose a Tell el Amarna; quarzite, alt. cm 19 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 44870). 3, Maschera virile, da Tell el Amarna; gesso, alt. cm 17,8 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 21356).



Gli scavi condotti nella città a Tell el Amarna, sul cui significato avremo da tornare, han messo in luce fra gli altri resti delle attività urbane anche alcune botteghe di artisti. Fra queste particolare significato ha quella che è stata trovata negli scavi tedeschi del 1902-3 e che ospitava l'attività dello scultore Thutmose e dei suoi discepoli. Non c'è da sottolineare l'interesse di simili trovamenti per la storia delle tecniche artistiche dell'epoca e dell'Egitto antico in genere, superiore anche a quello di analoghi trovamenti nel cantiere della piramide di Micerino, tanti secoli prima. In effetti il materiale che si è trovato qui è ben di rado (è ovvio) quello ormai pronto, che doveva esser posto in opera altrove. Sono opere ancora in divenire, o sono modelli che nella bottega debbon servire per le repliche degli allievi: questo spiega come mai si abbiano tante opere incomplete, o il curioso taglio di alcune di esse.

La più nota di queste è la celebre Nefertiti di Berlino: il «busto» è una forma praticamente ignota (e del tutto in questa forma) in Egitto. Si giustifica qui proprio perchè solo la testa con il suo supporto deve essere posta a modello. E questo spiega anche perchè non si sia finito di porre il colore su tutta la figura, lasciando bianco uno degli occhi.

Altre teste mostrano segni neri che indicano — probabilmente di mano del maestro — dove si abbiano a fare correzioni. Altre, infine, portano tracce di quelle continue e successive delineazioni che servono agli scultori egiziani a portare avanti la loro opera, dalla prima sbazzatura fino all'ultima rifinitura. Ci sono parti di statua che dovevano sommarsi in complessi di varie materie di vario colore, secondo un gusto che qui ad Akhetaten nasce e si afferma con energia; e teste, mani, piedi lasciano cavità da riempirsi di materiali colorati di diversa natura per gli occhi, le sopracciglia, le unghie. Il trovarsi faccia a faccia con i segreti del mestiere di quell'artista ci fa guardare istintivamente con più partecipe interesse i frutti del suo lavoro. Ma questo è, soprattutto, da valutare come un irripetibile e prezioso dono della fortuna: questo scultore infatti non è solo individuabile in una prospettiva prosopografica ma, in una civiltà così corale come quella egiziana, è identificabile come padrone di un suo stile e di una sua visione e, nella coerente precisione del suo linguaggio figurativo, ci si presenta come uno dei più singolari e compiuti scultori, e non solo dell'Egitto.

Alcune sue opere bastano a presentarlo. La testa della regina Nefertiti in granito, che andava completata di una corona, per fermare la quale è collocato un attacco in alto sul capo: la luce sfrigola sulla superficie granosa della pietra; le gote e gli zigomi sfumano i loro morbidi passaggi; l'arco delle sopracciglia si incupisce sugli occhi, resi con un luminoso oggetto obliquo in alto e un indefinito perdersi di contorno verso il basso; la bocca dipinta di

rosso, è chiusa da una linea sinuosa e palpita come una ferita.

La testa di una principessa, nella dorata tonalità bruna della quarzite in cui è scolpita, doveva opporsi ai colori vivi delle altre parti riportate — la parrucca, il corpo — eseguite in altri materiali. Il fluido sciogliersi del profilo non si impigrisce mai in curve eguali, ma palpita di continuo in impercettibili ondulazioni o in più risentite arricciature.

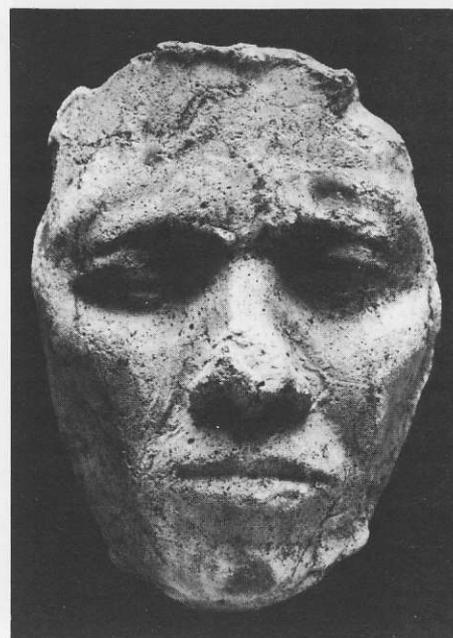
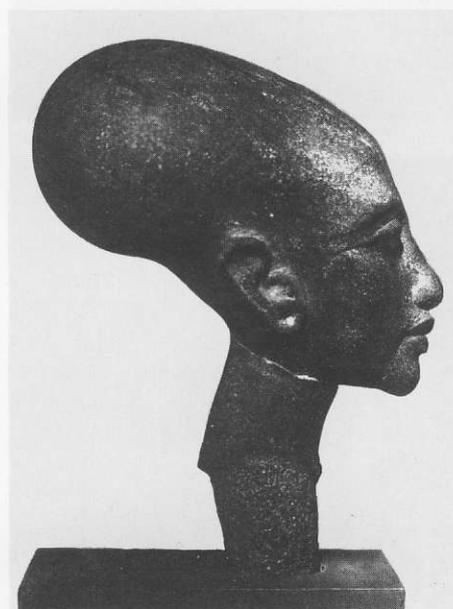
Un'altra testa di principessa, anch'essa da una statua di materiali vari, e anch'essa della stessa calda quarzite, piega la stranezza della tipologia fisionomica ufficiale a eleganti gonfiori che gravano sul debole sostegno di un collo curvo in una tensione faticosa. Nel volto la bocca, gli occhi, le narici appena tumide sono centri luminosi da cui partono tenere modulazioni della superficie; le orecchie si accartocciano, i lobi si appesantiscono con i grossi fori per gli orecchini.

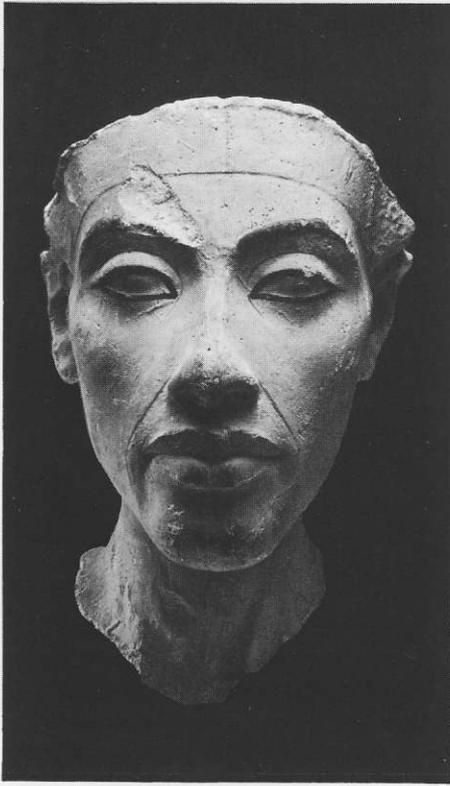
Sono tre esempi presi come se ne sarebbero potuti prendere altri: ma bastano a capire alcuni tratti di questo modo di vedere, in cui sia la luce, sempre invitata a mettere in evidenza le strutture cui si appoggia, sia i profili imprevisti e vividi hanno lo scopo comune di definire una immediata percezione di dinamica carica esistenziale. Ma questa francamente travalica la formulazione che ne abbiamo dato fin qui: l'affetto per le sue creature da parte dell'artista dà loro quel che di «parlante» che le lega allo spettatore in un colloquio più che in una contemplazione.

Si potrebbe dire che quel che in «Bak» era stata la drammatica e irruenta formulazione di una poetica, un «manifesto» che trovava nella sua audacia la sua più bella attuazione, diviene in «Thutmose» un antefatto culturale che si scioglie nella complessa e meno stigmatizzabile realtà della poesia. Non si rinnega il più antico edonismo di Amenofi III: Nefertiti è, nei testi di questo tempo «... bella di volto ... al suono della cui voce ci si rallegra ... abbondante di bellezza», e tale certo l'ha vista Thutmose. Ma questo amor di bellezza ha ormai ben altro significato morale: è un punto di partenza, che deve esser bruciato nella identificazione di una nuova vitalità dell'opera d'arte.

Che «Thutmose» possa un po' essere un nome simbolico, e che altri scultori abbiano una storia culturale simile alla sua, è mostrato, ad esempio, dal fatto che da un'altra bottega provenga un mirabile capo della stessa regina Nefertiti, anch'esso non finito come mostra la indicazione disegnata, e forse proprio per questa esplicita traccia di intimità col suo autore ancor più vivace. Forse, a malgrado della ricchezza delle notazioni, un po' più fredda che non quella da cui abbiamo preso le mosse — ma tale comunque da mostrare che queste opere son tutte immerse in una cultura figurativa comune e non sono saporosi frutti di miracolo.

Dalla bottega di Thutmose deriva una serie, probabilmente didattica, di gessi: maschere che raffigurano con minuta attenzione i tratti di individualissimi volti. Tanto «vere» sono queste maschere che si è pensato a gessi tratti su defunti (e si è chiamato a parallelo un unico caso di questo genere noto dall'Età Menfita) o meglio su vivi, poiché la sodezza dei tratti nulla ha di mortuario. L'esame tecnico tuttavia mostra che questi gessi sono ottenuti da matrici analoghe a quelle che ancor oggi adoperano i formatori (si vedono spesso i resti della linea di contatto fra le due a metà della fronte, lungo il dorso del naso, per mezzo il mento) e a guardar bene è evidente che non persone ma statue sono il punto di partenza del calco: infatti vi son particolari di costume (capelli, parti di corone) che non possono derivare che da una figurazione plastica. Guardiamo un paio di queste opere: il pesante e corrucciato profilo di un ignoto, il volto emaciato e sognante di un re (ha parte di una corona sulla fronte) che ha, riportati a formulazioni non programmatiche, i tratti di Akhenaten; la faccia larga e piatta di una non giovane donna. La serie di questi gessi che probabilmente ricordano opere uscite dalla bottega e volti che restassero a modello per future repliche, è assai ampia e va-





1



2



3

1, Maschera di un re, da Tell el Amarna; gesso, alt. cm 26 (Berlino Ovest, Staatliche Museen, n 21351). 2, Maschera femminile, dallo studio dello scultore Thutmose a Tell el Amarna; gesso, alt. cm 27 (Ivi, n 21261). 3, Nefertiti, da Tell el Amarna; quarzite, alt. cm 33 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 59286).

ria: ma quel che vi è di tipico è la precisa individuazione di personaggi, in una acuta attenzione al complesso dei loro tratti e non nella identificazione di un'unica e determinante caratteristica.

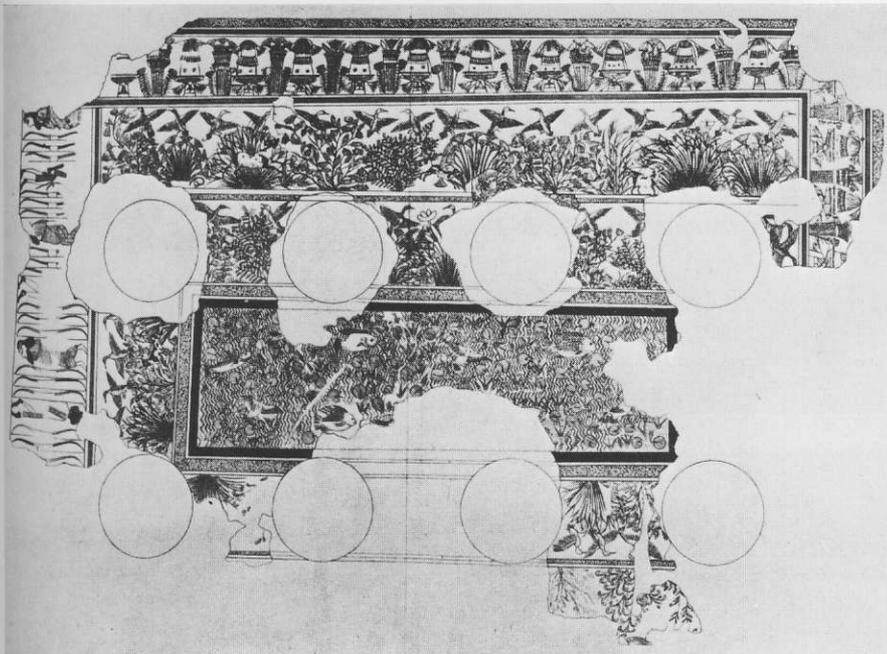
Come le altre opere della bottega di Thutmose, anche questa serie di gessi — con quella semplificazione di certe qualità stilistiche che derivano talvolta dalla non troppo accurata qualità del calco — mostra quella esigenza di vita e quella sobrietà di espressione che le fanno così «parlanti». Purificandosi attraverso queste qualità, la ricerca iconografica che aveva impegnato gli inizi del regno diviene più semplicemente (e più pienamente) l'esperienza del ritratto.

Pronunciamo qui di nuovo una parola che di rado risuona, ma ogni tanto non può non ricomparire quando si tratti di arte egiziana. Quel che forse è più significativo è che proprio di ritratto si parli a cadenze così distanziate: gli esempi dell'Età Menfita, quelli del Medio Regno, e ora, a secoli di distanza, questi amarniani. Non c'è, in altre parole, una tradizione che colleghi queste esperienze — e questo in certo senso è ovvio se si considera che, poiché è regola che le statue egiziane raffigurino persone ben definite, il problema della loro identificazione è una costante, risolta volta a volta nel contesto del linguaggio figurativo di ogni singola epoca.

Il fatto specifico che il linguaggio figurativo che abbiamo cercato di identificare or ora insista su quegli elementi vitali che son rappresentati dal gioco della luce sulle superfici e del movimento di non automaticamente previsti profili fa sì che ai tratti fisiognomici si finisca col dare un peso particolare, proprio perchè son quelli in funzione dei quali luci e profili vanno identificati se non vogliono esser gratuiti giochi — e il gioco formale gratuito è fuori della tradizione egiziana.

Al ritratto si arriva perciò qui — come vi si era arrivati per il ritratto del Medio Regno — non per un atteggiamento 'speculativo che ponga l'uomo singolo in contrapposto con l'uomo tipico, ma per una esigenza di attuazione di certe aspirazioni formali che meglio si manifestano nel seguire sottolineando le singole aberrazioni che non le universali semplificazioni.

Il pavimento del palazzo di Hawata.



Come le *talatât* tebane offrivano un doveroso complemento alla grande statuaria contemporanea ai primi anni della riforma, così questa tanto ricca statuaria amarniana ha un parallelo figurativo nelle pitture e nei rilievi di palazzi, templi, tombe.

La pittura ha purtroppo lasciato assai pochi resti, in case private e più nei palazzi reali. Particolarmente cospicui quelli del pavimento della sala del palazzo di Hawâta, a sud della città: la rappresentazione è festosamente popolata di piante, fiori, animali. La tematica stessa invita a un naturalismo, che non arriva però alla consequenziarietà di non far apparire tanto i fiori quanto i frutti sulla stessa pianta. Ma da questo complesso così grandioso e impegnativo passiamo a una singola figura di oca dal palazzo del nord, che sembra da datarsi alla fine del periodo. È proprio davanti a una figurazione come questa che s'intende la novità di questa visione che scioglie direttamente nella luce e nel colore l'immagine, che si fa piumosa e morbida, snoda senza rigidità il collo e se riserba alle zampe e al becco un contorno tracciato con antico rigore è proprio per opporre la saldezza di questi alla vaporosità del resto del corpo.

4 RILIEVI E PITTURE

Pittura del pavimento del palazzo di Hawata.



1, Folla di personaggi, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 22,4 (New York, collezione Norbert Schimmel). 2, Due principesse, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 23,2 (Ivi). 3, Cavalli, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 23,2 (Ivi). 4, Zoccoli al galoppo, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 23,3 (Ivi).



1



2



3



4

Anche qui la luce diviene elemento di una vitalità e non basta a comprometterla neanche il convenzionale rendimento del terreno come un listello sotto i piedi.

Se i resti delle pitture non sono numerosi perchè son crollati case e palazzi che ne erano ornati, la simile distruzione degli edifici templari in pietra ha, come si è detto, fatto sì che i blocchi decorati con rilievi emigrassero per altre città come materiale di costruzione; e là, sia pur smontati, sopravvissero. Sul posto son restate, nascoste nelle valli del deserto, le tombe scavate nella roccia, sulle pareti delle quali ampie figurazioni scolpite han subito i danni del tempo ma non metodici smantellamenti. I rilievi di queste son caratterizzati dall'ampiezza del quadro compositivo che riunisce in una topo-

grafia spesso bene identificabile fatti specifici della carriera del titolare, con personaggi che agiscono ciascuno secondo una specifica attività, nel suo specifico spazio. Le qualità del rilievo, malgrado tutto, meglio appaiono dai frammenti recuperati a Ermopoli. Mostriamo qui alcuni esempi, di gusto e di significato vario, ma tali da dare il senso della nuova visione dello spazio su due dimensioni che è maturata in quest'epoca.

Un particolare di una scena di riunione accumula uno a fianco dell'altro volti incorniciati da mosse capigliature, appoggiati a mani ripiegate. Una certa grazia di tratti è eredità della generazione artistica precedente: ma è ormai secondaria rispetto all'interesse per l'alternarsi delle zone increspate (capelli e mani) in tratti non paralleli e di diversa intensità che si dispongono su diverse larghezze e in diverse direzioni. I profili non si ripetono, le facce si alzano a guardare punti diversi. È tutto un intrico di elementi che dan valore l'uno all'altro proprio nelle loro continue opposizioni e nel brulicare di particolari che affiorano da ombre e luci.

Un altro frammento mostra due fanciulle di diversa età, legate da un reciproco gesto affettuoso: un legame che appare spesso in quest'epoca e che rinsalda con elementi psicologici (e tale è anche il fiducioso sguardo verso l'alto della figura minore) i legami della struttura figurativa.

Dietro le due giovani è uno spazio neutro su cui campiscono ambigue le luci e le ombre di contorno del rilievo incassato. Le teste pesano con la mole loro e con quella delle loro complicate capigliature sui corpi gracili dalle clavicole in evidenza. Il seno della ragazza maggiore è rappresentato, fuori di ogni tradizione, come due delicati rigonfiamenti visti di faccia e non come un profilo laterale: rappresentato, e non solo descritto — e, insieme, questo elemento pittorico inatteso dà un epicentro al luminismo della composizione, la stravolge rispetto a quel che è il tradizionale modo di vedere egiziano.

Due altri frammenti hanno tematica assai diversa: son figurazioni di quei cavalli che sono entrati con l'impero nel costume egiziano, di cui la nobiltà va fiera, per i quali la gioventù cortigiana trascura i tradizionali interessi, a gran dispetto dei savi che ricordano e lodano i tempi passati.

Nelle grandi composizioni di Tell el Amarna vi son spesso le rappresentazioni dei carri che portano i personaggi regali o altri, o che in un angolo attendono che sian finite le cerimonie descritte nella parte principale della scena. La pariglia qui è sobriamente disegnata dalla consueta incisione del rilievo incassato; ma anche in questa figurazione probabilmente periferica e quindi doverosamente priva di drammaticità non si sa soggiacere alla pigrizia della formula. Il cavallo di sinistra abbassa la testa a grattarsi con i denti le gambe, e fa così che tutti e due gli animali (quello attivo perchè attivo,



Scena di porto, da Tell el Amarna; calcare, alt. cm 23,8 (Brooklyn Museum, n 65.16).

quello quieto perchè diverso dal primo) escano dalla formula del «destriero» e assumano la loro funzione di rappresentazione vitale.

E rappresentazione vitale c'è nel frenetico slancio delle zampe e degli zoccoli che appare su un altro blocco: la corsa irruenta non ha appoggio alcuno, in una visione complessiva che pone ogni figura nell'ampiezza dello spazio totale, senza la razionale suddivisione dei registri. Uno spazio che proprio perchè indefinito congloba anche lo spettatore, che sentimentalmente non può sottrarsi all'impeto di questo sfrenato galoppo.

E, infine, il frammento di una rappresentazione di scena alla riva del fiume. Una nave è all'ormeggio, e ciuffi di erbe acquatiche sprizzano tracciate con una sola incisione sotto la chiglia. Un portatore d'acqua arranca per la salita, appena vestito e oppresso dalle due anfore portate a bilancia sulle spalle. Più in alto un artigiano nella sua bottega lavora d'ascia, seduto su uno sgabello e con lo ziro dell'acqua là presso.

La composizione ariosa dei grandi spazi bianchi del fondo vuole che delle figurine sommariamente tratteggiate siano valutati con estrema e pungente precisione gli instabili equilibri e non gli specifici contorni. La vivacità di queste frequenti scene di genere nasce dal loro sapiente impressionismo, dalla sicurezza delle notazioni, in una parola della qualità eminentemente pittorica che chiede immediata comprensione e non analisi o lettura. Proprio questo è il marchio di questo linguaggio artistico, questo chiamare lo spettatore alla vita e allo spazio immediato dell'opera, a dargli la funzione di giudice delle illuminazioni più opportune. E, nello stesso tempo, le formulazioni crude e irritanti dei primi anni si sono arricchite di un più profondo gioco di richiami culturali al passato, di più decise novità stilistiche nella coerenza dell'impiego della luce anzichè del disegno come elemento di coordinamento della rappresentazione.

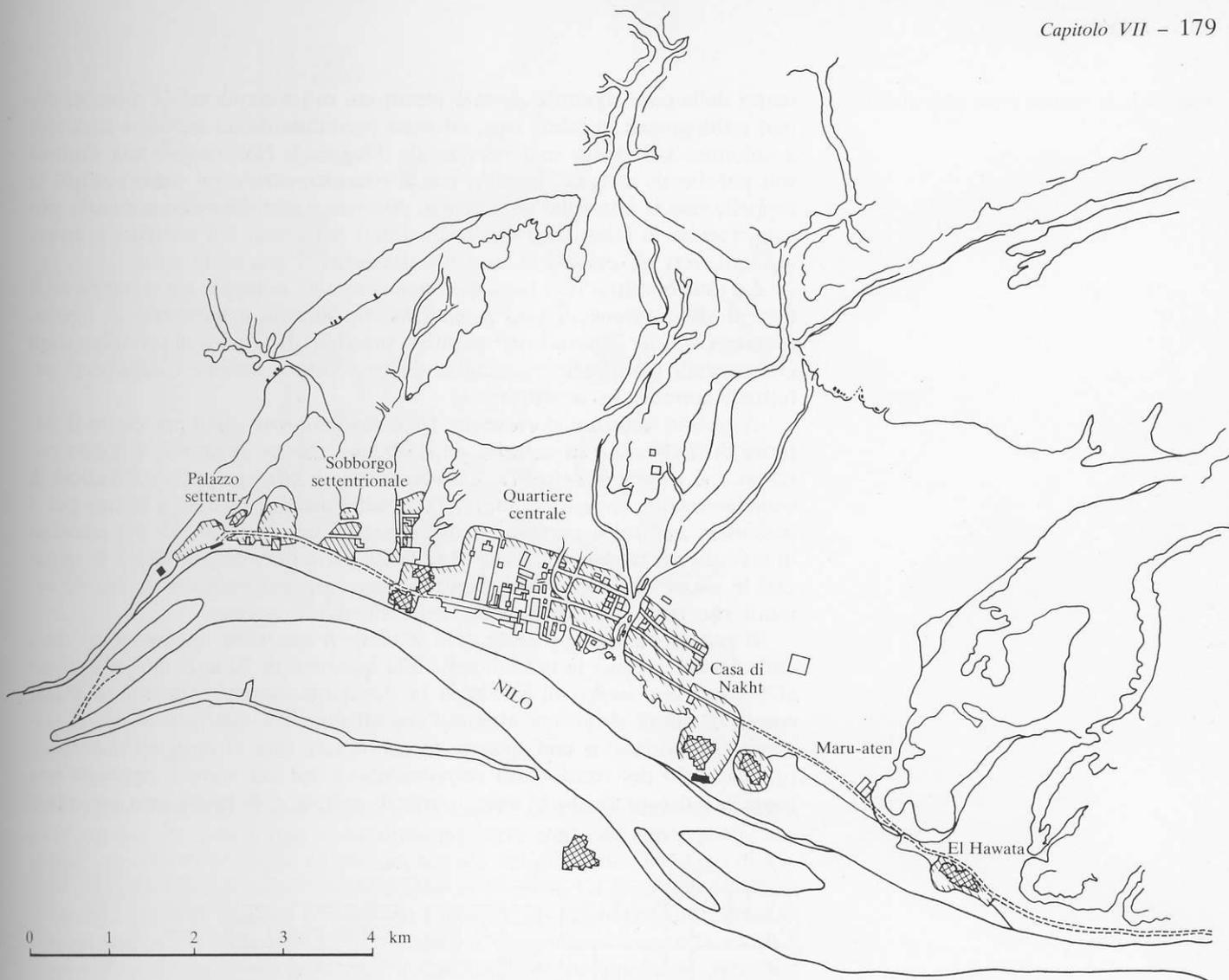
5

L'ARCHITETTURA

Akhetaten non è solo il luogo di statue e di rilievi; anzi, abbiamo detto che queste attività scultoree non valgono in Egitto che come complemento è nel quadro di architetture. Malgrado le distruzioni, Akhetaten è anche il luogo che meglio ci ha conservato testimonianze architettoniche appunto: l'esser stata creata la città in una zona fondamentalmente inopportuna (non per nulla era un terreno di cui è esplicitamente detto che non apparteneva a nessuno) ha fatto sì che, con l'abbandono di chi vi era venuto ad abitare per ragioni di ufficio, la sua funzione urbana scadesse; e le case abbandonate non sono state sostituite o coperte da altre, come invece è avvenuto in tutto il resto dell'Egitto urbano.

L'impianto della nuova città avviene con l'identificazione di un territorio, secondo la struttura territoriale egiziana che vede sempre un centro abitato come punto di appoggio amministrativo e commerciale di un suo contado (la sua *chora*, come si dirà in greco). Anche se Akhetaten ha funzioni assai più ampie, da «capitale», e sottolinea già nel nome la volontà teologica, essa rispecchia questo atteggiamento, e così come si fonda la città così se ne definisce il territorio, identificandolo con una serie di stele di confine che riportan tutte un eguale testo, con aggiunte e codicilli, e con raffigurazioni e statue che ricordano in perpetuo la fondazione.

Altre volte l'autorità regale aveva definito frontiere fra province, anche se non ce ne restano questi monumenti commemorativi. Ma in quel caso si trattava di una rimessa in regola di situazioni deteriorate (o definite come tali) mentre ora si tratta di una inaugurazione, del riscatto di un terreno che «non era di nessuno». Non è impossibile che il modello lontano sia il riscatto del Fayyûm come zona regale connessa con la Residenza da parte dei sovrani della XII dinastia: ma gli interessi economici ed agrari che c'erano stati in



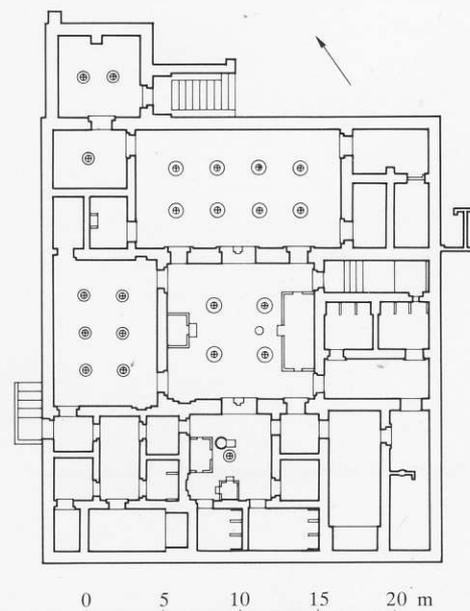
quella circostanza sono ora assenti. La provincia serve a dare il suo rango e la sua caratterizzazione alla metropoli, a fornirle, per così dire, la sua dote.

L'opportunità di non toccare interessi e tradizioni vivi ha comportato la ricerca di un territorio al di fuori di quelli fin qui vitali come sede del nuovo organismo urbano. In effetti, nel teatro sabbioso fra il Nilo e una curva della Catena Arabica in cui è stata con ampiezza impiantata la città correva solo una pista verso le non lontane cave di alabastro di Hatnub. A questa si è appoggiata la struttura della città nuova. La si può veder crescere su due vie parallele, riunite da traverse, attorno ai due elementi determinanti, il Palazzo e il Tempio. Nei dintorni di questi, connessi fra loro dalla via principale che è l'elemento base della struttura, si collocano senza nessun rigore le residenze dei personaggi principali della corte; negli spazi vaghi che fra queste dimore restano a disposizione, si insinuano le case della gente più umile. La città nasce senza una premeditata pianificazione, a grappolo — si potrebbe dire — di successive clientele: presso il dio il re, presso il re i grandi, presso i grandi i loro accoliti — ma tutto questo senza che ci siano quartieri evidentemente diversi come qualità di abitanti. La stessa struttura delle case, volte tutte all'interno e che dan sulla strada solo con muri di cinta e con porte, fa sì che la differenza fra «palazzi» nobiliari e «case» borghesi non sia molto esplicita all'esterno se non per le dimensioni. L'opposizione fra i due tipi avviene all'interno.

Ampi sviluppi di superfici, parti verdi, differenziazione precisa fra gli ele-

Pianta di Akhetaten.

Pianta della casa del visir Nakht a Akhetaten.

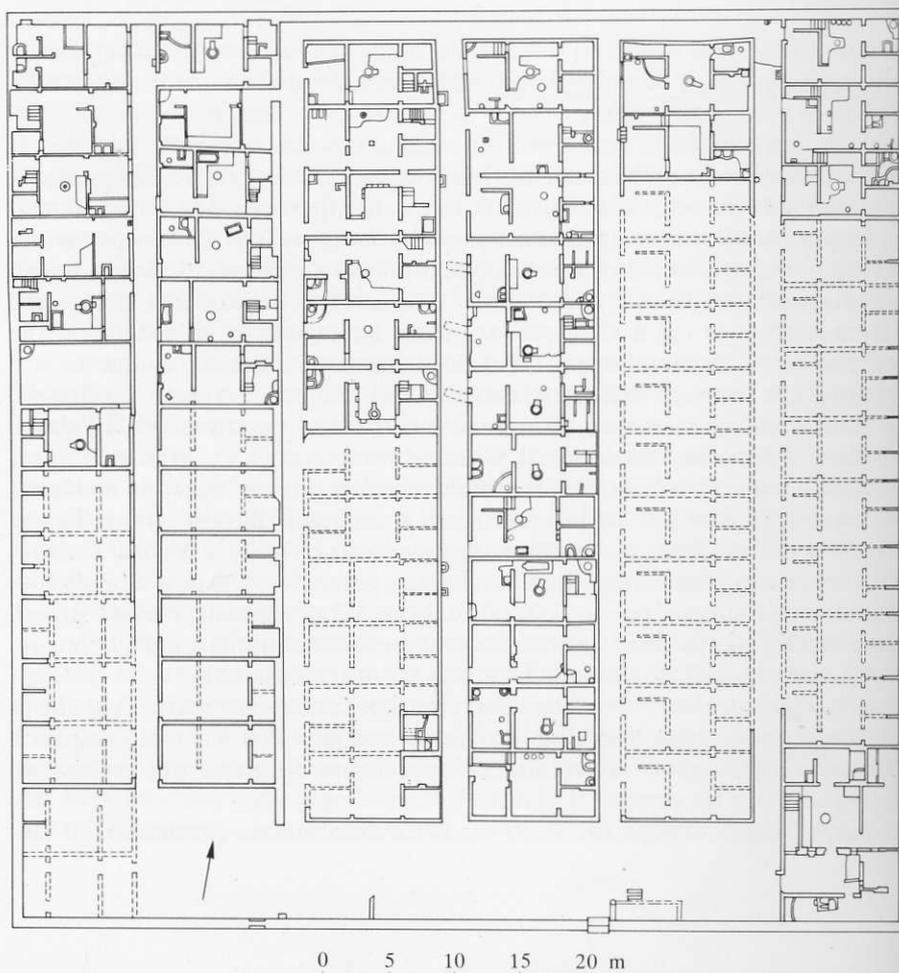


menti della casa signorile. Essa è incentrata su un'ampia sala a colonne, che può raddoppiarsi in taluni casi, ed esser preceduta da un ambiente anch'esso a colonne, sviluppato in larghezza (la «loggia»). Nel «soggiorno» centrale son panche di mattoni, bracieri per il riscaldamento e sul muro centrale la cappella con le immagini dei sovrani. Attorno si distribuiscono le camere private, fornite in taluni casi di servizi. Fuori della casa è il giardino, e dietro, separati, son gli opifici, le case dei domestici, i granai, le stalle.

Le case borghesi non hanno, ovviamente, tale sviluppo, ma mantengono il tipo di sistemazione di vani privati, *harem*, attorno a un nucleo di rappresentanza, *diwân*, separati per quanto è possibile dalle parti di servizio e dagli immancabili granai che contengono le provviste e insieme i pagamenti, effettuati appunto in cereali.

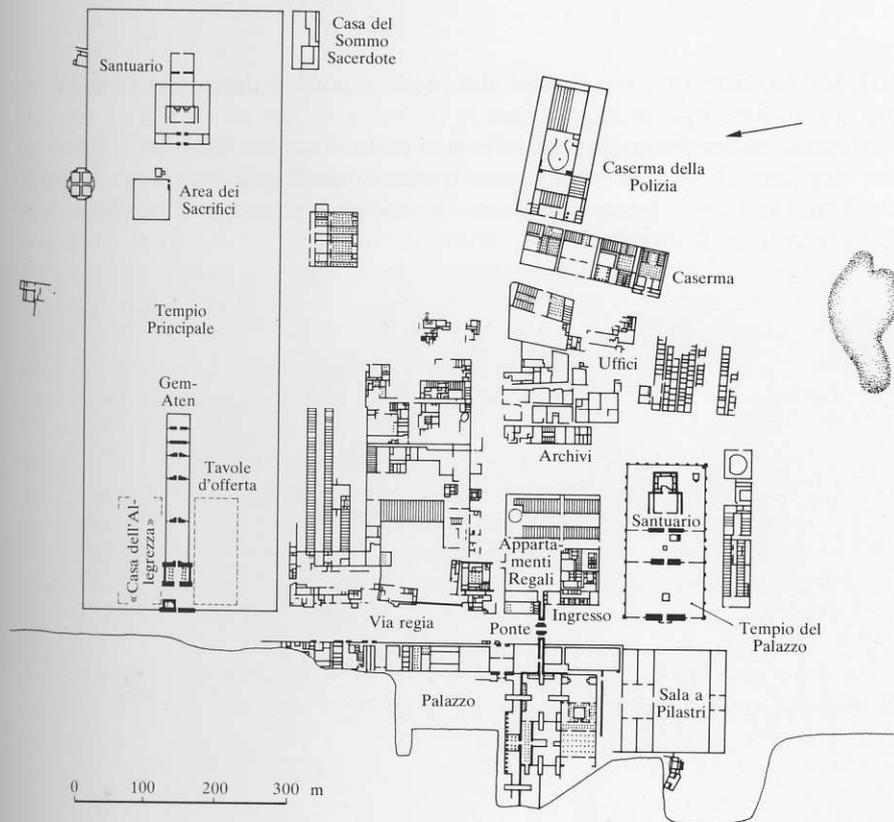
A queste strutture domestiche fondamentalmente affini pur dietro il differire di ricchezza e di autorità degli abitanti che ne determina il florido sviluppo o il ridursi al semplice schema, si ha un altro gruppo di abitazioni di completamente diverso carattere: l'acquartieramento operaio o le case per il personale addetto a particolari uffici (come i tre appartamenti per sacerdoti di servizio nel tempio o le case degli scribi del settore degli archivi). In questi casi le piante delle case han caratteri tipici e son ripetuti con le piccole varianti che sono tollerabili anche nella standardizzazione.

Il più ambizioso e significativo è certo il quartiere operaio a est della città. Esso è incluso in un muro di cinta quadrato di 70 m di lato ed è diviso all'interno per mezzo di un muro in due parti ineguali. Ognuna di queste consta di file di abitazioni attigue l'una all'altra, che dan tutte su vie di raccordo che portano a uno spiazzo su cui dà una casa di maggiori dimensioni (quella certo del funzionario responsabile) e sul cui muro si appoggia una cappella ed è praticata la unica porta di entrata e di uscita (una seconda è



Pianta del villaggio operaio di Akhetaten.

Pianta della parte centrale di Akhetaten.



stata presto bloccata). I due settori del villaggio constano l'uno di quattro, l'altro di due file di case tipo — suddivisione certo connessa con esplicite esigenze, visto che di analoghe ne abbiamo trovate nel più antico villaggio di Kahun e ne ritroveremo nel più tardo a Deir el Medina. Le case-tipo constano di un complesso di quattro camere, un ingresso, un soggiorno, un cubicolo, una cucina, in una delle quali è una scala per raggiungere una terrazza. Accorgimenti vari fan sì che ogni casa abbia modo di salvaguardare l'intimità degli abitanti, e un calcolo approssimativo ha mostrato che a disposizione di ogni persona ci son circa 15 metri quadrati.

Il tono militaresco dell'insieme è ovvio: da ogni vicolo deve uscire un analogo numero di lavoratori, facilitando conti e controlli; lo spazio di riunione permette oltre che controlli generali anche la possibilità di dar comunicazioni che interessino tutti. Ogni casa ha il suo punto d'acqua, ma mancano i granai — segno che le razioni distribuite non arrivano a costituire scorte. Rispetto ai più antichi campi di lavoro c'è molto maggiore unità tipologica ed eguaglianza di comodi — e una più schematica organizzazione del complesso.

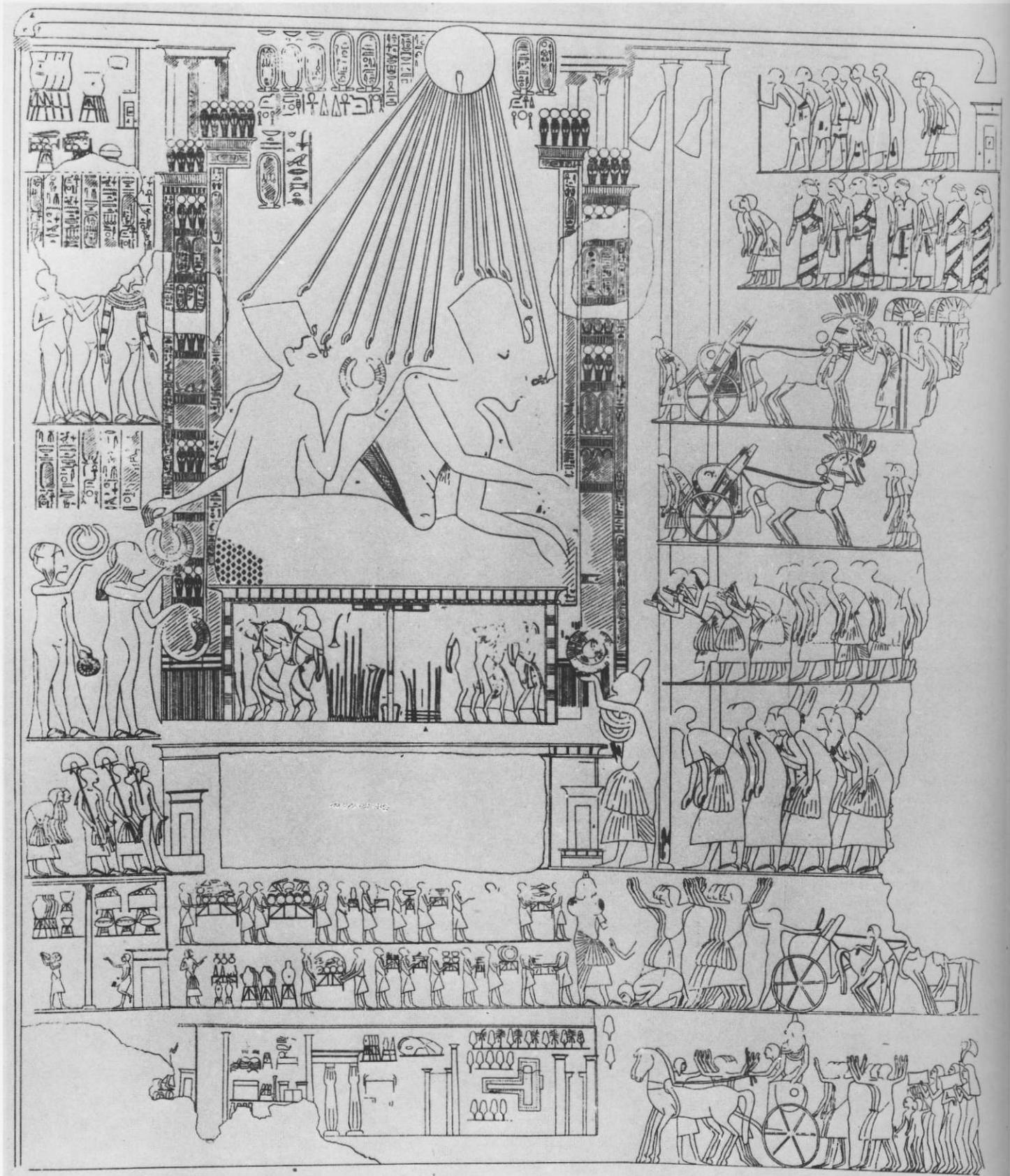
Come a «Kahun», anche in questo caso non si ha davanti un modello urbanistico: si tratta solo di alloggiamenti modello per persone che sono in verità escluse dal tessuto normale della società cittadina; tanto anormali, che i trovamenti archeologici han mostrato che qui non è obbligatorio il culto dell'Aten ma continuano i piccoli culti familiari di geni benefici quali Bes e Toeri, e, addirittura, c'è chi qui ancora verga un *ostrakon* con un inno ad Ammone. Un particolare istruttivo per intendere quanto cortigiana sia la riforma religiosa, quanto emarginati siano in realtà quegli stessi operai ai quali è affidata la costruzione della nuova città.

Ovviamente problemi del tutto diversi son posti dai palazzi reali. Essi si stendono per tutto il complesso della città e costituiscono i nodi del suo sviluppo in lunghezza. Al centro è il nucleo più ricco, legato con il tempio. Un altro palazzo è nel settore sud della città, ad Hawâta, connesso anche là con un tempio minore. Un terzo nucleo di palazzi, di cui uno riserbato alla regina

Il re alla finestra di apparizione, rilievo della tomba di Merira a Tell el Amarna.

Nefertiti, è costruito verso la fine del regno a nord, e determina la nascita di un nuovo sobborgo in quella area.

Questa abbondanza di palazzi in una zona di pochi chilometri fa pensare che ciascuno di essi avesse particolari funzioni. Il più complesso è quello della città centrale, che costeggia la via principale, ponendo in fila l'uno dopo



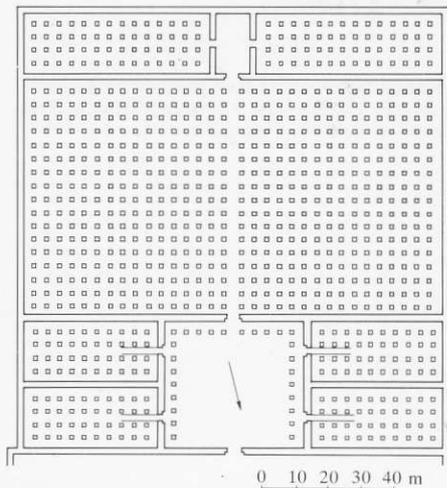
l'altro gli appartamenti della servitù, i complessi giardini e cortili interni dell'*harem*. Dopo questa fila di elementi si ha il palazzo vero e proprio, che consta di due elementi *grosso modo* quadrangolari, posti ai due lati della strada e raccordati fra di loro mediante un cavalcavia che le soprastava: da un lato, presso il tempio, è l'appartamento privato del sovrano, che comporta magazzini, stanze di servizio, camere varie, cortili attorno a un ampio giardino, che dà adito a una sala a colonne centrale. Dall'altro lato è l'appartamento ufficiale che con cortili circondati da statue, colonnati, rampe, pilone richiamano esplicitamente cadenze dell'architettura templare. Tanto più che il materiale usato in questa parte, contrariamente a quanto avviene per il resto, dove è impiegato il consueto mattone crudo, è la pietra.

Questo grandioso senso di cerimonialità del complesso, che è forse la più grande unità palaziale giuntaci dal mondo antico, richiama da una parte l'esperimento di Malqata, ma vi aggiunge nuove esperienze di vera e propria divinizzazione del sovrano, la cui figura mitologica si pone in questa favolosa cornice. Tipica di questa volontà di collocare il sovrano insieme lontano dagli uomini e in contatto con loro è l'invenzione di quella «finestra d'apparizione» (cioè un balcone dal quale il sovrano con la sua famiglia prende contatto con i suoi sudditi gettando loro dall'alto premi e insegne) che diventerà d'ora in poi un elemento fisso delle costruzioni regali dell'età seguente. Nello stesso spirito è da vedere l'edificio di cui la caratteristica più evidente è la grande sala a sostegni (sono mantenute 544 basi) che è stato collocato, sul finire del regno, a lato dell'appartamento di stato e che si suol chiamare «Sala della Coronazione», connettendolo forse con l'associazione al trono di Smenkhkarâ. La folla che si aggirava e si nascondeva dietro i pilastri entrava in uno spazio irreali, al fondo del quale si sentiva più di quanto non si potesse vedere, la presenza sovrana.

E, infine, i luoghi più tipicamente sacri, templi e tombe. Il maggior tempio dell'Aten è presso il Palazzo nella città centrale, e il suo *temenos* rappresenta un rettangolo di 760 x 270 m su un asse (ovviamente) est-ovest: le aspirazioni al gigantesco che si eran manifestate sotto il regno di Amenofi III nella costruzione di Luqsor continuano e si affermano. Nell'area così ritagliata e consacrata si collocano vari edifici, dei quali essenziali il santuario al fondo (est), un lunghissimo edificio che consta di una serie di cortili successivi dal lato dell'ingresso (ovest). I nomi augurali di questo sono «Casa dell'allegrezza» nella sua prima parte e «Aten è stato trovato» nella sua parte estrema. L'edificio segue esplicitamente la originaria via di accesso al santuario e ne rappresenta una specie di anticorpo, o meglio di prefigurazione a distanza. Caratteristico della zona è l'affollarsi delle tavole d'offerta: esse sono nel loro insieme 365, e cioè alludono al ciclo solare, quale che ne fosse il modo specifico d'impiego. Fra questa folla di altari e il santuario è la zona per i sacrifici. Il santuario stesso consta, in pianta, di una intersezione di elementi quadrati, i cui rapporti numerici sono ben lunge dall'esser casuali. Cortile segue a cortile, fino all'altare che, come ogni altare solare, è anch'esso all'aria aperta.

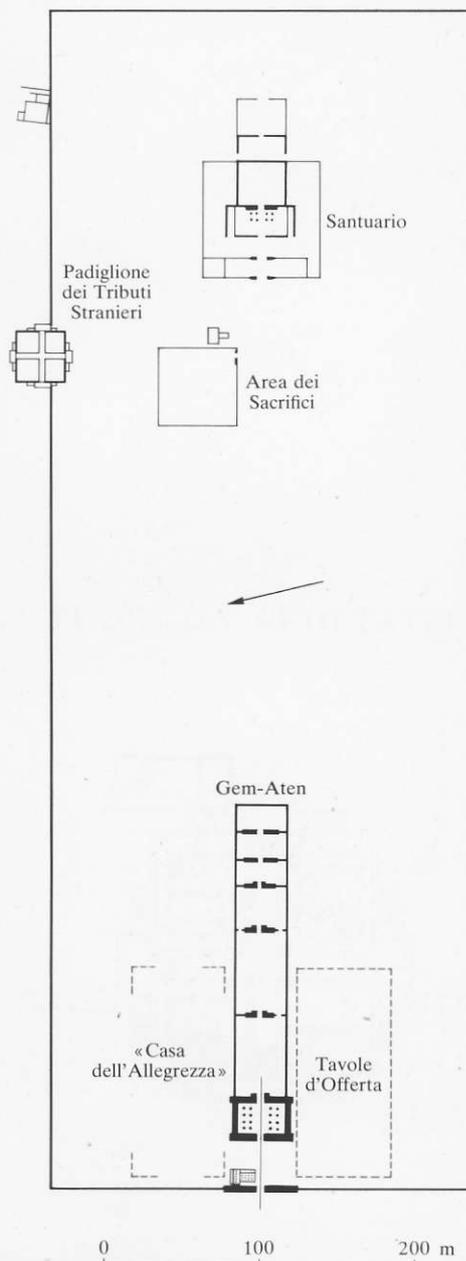
Il significato simbolico di questa apertura alla luce è ovvio; e probabilmente significati simbolici si celano in particolari di pianta non sicuramente espliciti fin qui, come i due muri che abbracciano quasi la parte anteriore dell'edificio, e che ricompaiono in altri templi di Akhetaten, e per i quali non è possibile riconoscere nessun impiego pratico.

Anche un significato simbolico deve avere, nell'architettura funeraria, la innovazione che si riscontra nella tomba regale scavata nella montagna e che comporta un raddrizzamento del corridoio di accesso, che fin qui aveva presentato delle spezzature. Dire che si tratti del desiderio di non opporsi all'entrata della luce diretta del sole sembra forse un po' azzardato, dato il tipo di edificio che per definizione è chiuso: ma l'innovazione resta d'ora in poi



Pianta della «Sala delle Cerimonie» a Tell el Amarna.

Pianta del Tempio Maggiore a Tell el Amarna.



Colonne della tomba di Ay a Tell el Amarna.
 In basso: Pianta della «Sala del Tributo Straniero» a Tell el Amarna.



canonica nelle tombe regali dell'età ramesside, e deve perciò esser fornita di un ben specifico «significato».

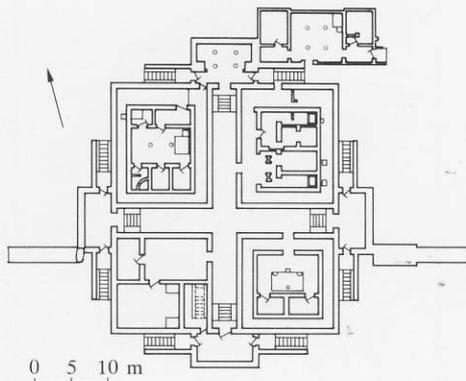
Abbiamo fin qui parlato, e abbastanza diffusamente, delle strutture dell'architettura di quest'epoca. Ma possiamo valutarne anche alcuni aspetti formali.

Dalle rappresentazioni e da alcuni originali restati conosciamo un certo numero di colonne. Se le si confronta con quelle di una generazione precedente, quelle di Luqsoir per intenderci, si potrà vedere come esse significhino ora completamente altro. Quelle erano snelle, elastiche, sottolineavano con le loro profonde e lunghe scanalature la loro funzione di vigoroso sostegno; queste son gravi, si slargano verso il basso, salgono per pochi diametri, tozze e stanche. Ma su queste colonne si possono disegnare o applicare in rilievo dei cartelli con figurazioni, vi si possono tracciare decorazioni: è il punto di partenza di un nuovo modo di concepire questi sostegni, di svuotarne la funzione razionale dinamica e di presentarli invece come fastosi portatori di decorazione.

Come i cartelli sulle colonne pietrificano e danno autorità di cosa perpetua alle leggere e momentanee decorazioni che all'architettura potevano sovrapporsi in determinati momenti, così ora si trovano per la prima volta in pietra quei muri a cortina che schermano in basso i vuoti degli intercolumnii coprendo ad occhi profani l'interno di un portico, e che finora probabilmente erano stati tende o schermi di canne o di legno. Anche questo è un motivo destinato a successive fortune, e così son ripetuti in seguito quegli architravi spezzati che nascono in questo periodo come estrosa novità.

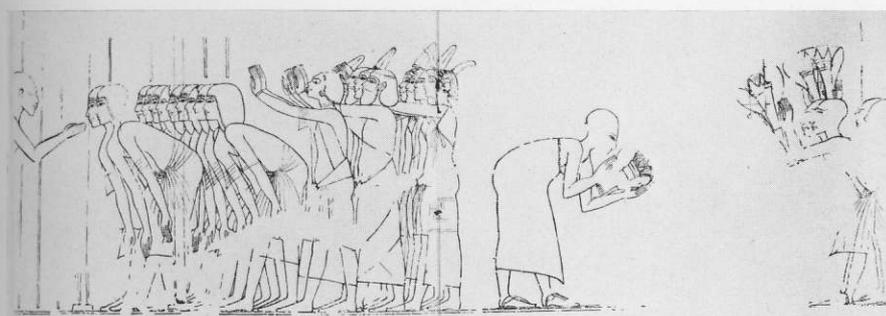
Se si considera cosa significhino tutte queste innovazioni è facile trovare come comune denominatore una voluta svalutazione per gli aspetti dichiaratamente strumentali e razionali del costruire in pro' di una visione che premia la immediata percezione del complesso così com'è, senza bisogno di una analisi — la quale anzi viene resa più difficile dal fatto che si nascondono gli aspetti strutturali. Ma questo fa anche che lo spettatore sia impegnato istintivamente a vivere il monumento: è una impostazione analoga a quella che abbiamo visto per la scultura, dove opera e spettatore sono uniti da una realtà unica che nasce dal sentimento di una partecipazione, e non da un distaccato farsi altro.

In questo quadro si capisce la perentoria monumentalità che deve intimidire ed esaltare il visitatore del palazzo o del tempio: che vuol suscitare una





Un rilievo parietale e un abbozzo della tomba di Ramose a Tebe.

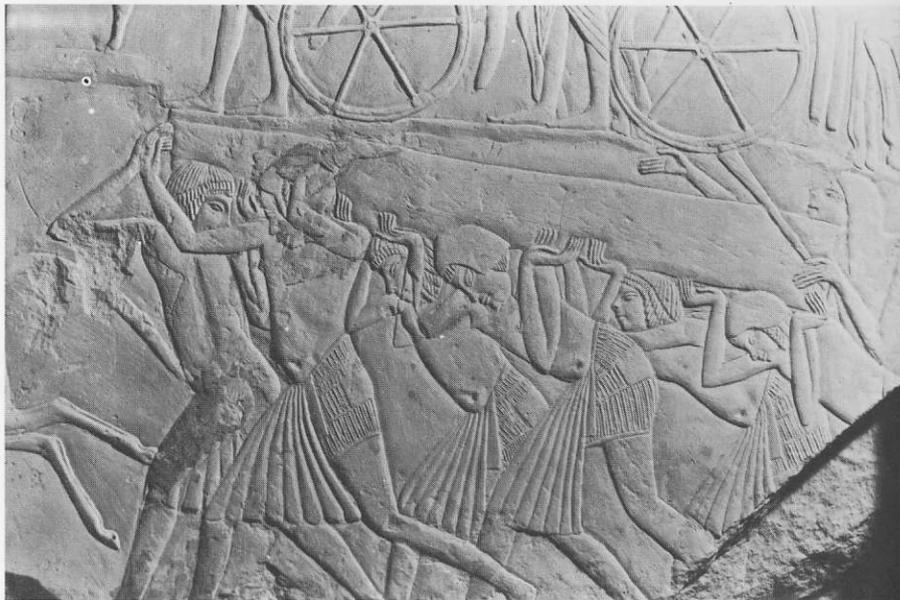


reazione non razionale. E così si capisce la ricchezza di significato e l'origine di alcune piante di edifici, come quella della cosiddetta «Sala dei Tributi Stranieri» nel grande tempio, ricchissima di spunti scenografici nelle sue quadruplici vie di accesso. Ad Akhetaten nascono veramente gli elementi del linguaggio di quel che sarà il «Barocco» ramesside.

L'esperienza amarniana è anzitutto una esperienza di corte e connessa con ambienti di capitale. Tuttavia sarebbe forse impoverirne il significato e precludersi la possibilità di intendere i modi attraverso i quali quest'arte è restata fondamentale nei secoli seguenti se non se ne cercassero almeno alcuni agganci con centri e ambienti diversi. Se certo artigianato più illustre e tecnicamente complesso, come quello connesso con i vetri policromi, ha i suoi opifici entro il Palazzo, è certo che l'impulso della corte non si è concluso nell'ambito della corte stessa, ma arriva a un mondo più ampio che ne sa intendere il messaggio formale.

Un complesso assai singolare è quello della tomba tebana del visir Ramose (N. 55), che esercitò la sua funzione sotto Amenofi III e che sotto questo sovrano fece decorare gran parte della sua tomba. I rilievi che ne coprono una delle pareti sono fra le più esplicite e famose testimonianze della dolcezza figurativa in cui si manifesta il gusto della fine della XVIII dinastia. Il conclamato edonismo, così perfetto da manifestarsi come simbolo dell'epoca, cessa però a un tratto: Ramose, divenuto visir di Amenofi IV Akhetaten chiede che la sua tomba sia completata con nuovi criterii figurativi. Di

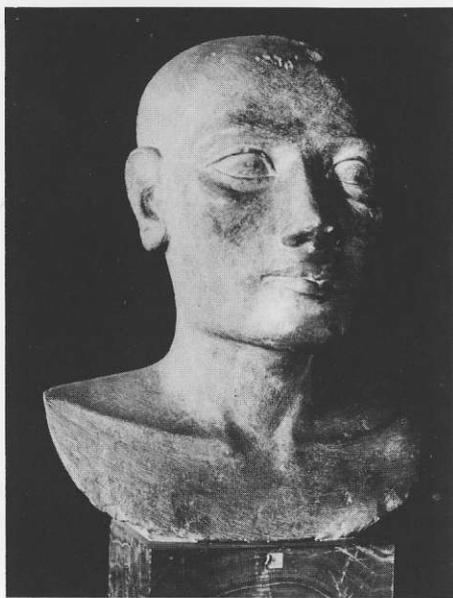
1, Trasporto di un trave, rilievo dalla tomba di Harmais a Saqqara; alt. cm 62, largh. m 1,265 (Bologna, Museo Archeologico, n 1889). 2, Funerali, rilievo dalla tomba di Neferronpet a Saqqara; calcare, alt. cm 58, largh. m 1,51 (Berlino Est, Staatliche Museen, nn 12410 e 12411). 3, La «Testa Salt», provenienza sconosciuta; calcare dipinto, alt. cm 34 (Parigi, Louvre, N. 2289).



1



2



3

questa nuova sezione non restano che i disegni preparatorii sulla parete; e la nuova tipologia è programmaticamente applicata negli atteggiamenti complicatamente piegati in gesto di omaggio, nei colli esili, nei ventri prominenti. Ma che si tratti di un insincero tentativo di adeguarsi a un ideale non sentito lo mostra il chiaro riecheggiare delle antiche eleganze entro un nuovo manierismo.

Di ben altra qualità sono invece i rilievi che ornavano la tomba a Saqqara di Harmais, il futuro faraone che in epoca amarniana ha una posizione di generica importanza, al di fuori degli schemi dell'amministrazione, che gli permetterà di diventare sempre più autorevole, fino ad occupare il trono allo spegnersi della linea della casata. Il monumento sepolcrale è stato solo recentemente (1975) ritrovato, dopo che verso il 1821 era stato scavato da scavatori clandestini, e i rilievi ne eran stati asportati e venduti separatamente, così che oggi son divisi fra varii musei — i più belli fra Bologna e Leida.

Qui l'esperienza rivoluzionaria è completamente rivissuta nel suo impegno di raffigurazione di vita sentita nel suo interesse e nella sua simpatia per l'effimero e vitale anziché per il modulo astratto e categorizzante. La fatica co-

rale di soldati che trasportano una trave è un esempio di questa presa di contatto con la realtà nella sua molteplice attuazione, l'annuncio di un interesse per la rappresentazione distesamente narrativa — e tutto entro profili fratti e luci varie che interpretano fatica e movimento in termini figurativi.

Simili osservazioni si potrebbero fare per un rilievo funerario, anch'esso probabilmente menfita e di pari data, a Berlino, di singolare potenza sentimentale sia nei personaggi chiusi nella loro dignità che in quelli che sfogano il loro dolore.

Ma un rinnovamento di *ethos*, anche al di fuori di una tipologia strettamente identificata, si ha in alcune statue che van datate alla fine di questa epoca. Così, molto probabilmente, la cosiddetta «Testa Salt» al Louvre, che spesso è stata datata alla IV dinastia per la semplicità della struttura e la sicurezza delle proporzioni. Pure, il muoversi sinuoso della bocca, il gioco delle superfici, particolari come i fori ai lobi degli orecchi, collocano con ogni probabilità questo pezzo in questo ambiente: è la trascrizione nel linguaggio della tradizione delle esigenze portate dalla rivoluzione figurativa, e prelude, così, a quel riassorbimento delle nuove esperienze entro le vecchie forme, che sarà il tema della attività artistica dei secoli seguenti.

E, infine, come questa nuova vitalità possa valere anche al di fuori delle arti «maggiori» lo mostra una testina di legno al Louvre, di provenienza ignota, che verisimilmente costituiva l'ornamento della cassa di un'arpa: un oggetto, perciò, di scarsissima autonomia di presentazione e che — pure — è stato affrontato come tema di una impegnatissima espressione da parte di un artista che ha sentito tutta la drammaticità del nuovo linguaggio e che, in sdegnosa opposizione all'edonismo che nella generazione prima aveva addolcito tutte le espressioni figurative, vuole qui che anche una testina che dovrebbe essere superflualmente ornamentale raggiunga la sua pienezza di significato proprio nell'aggressivo uscire da ogni piacevolezza verso la drammaticità dell'esistere.

Se la rivoluzione nata a Palazzo dura poco nelle sue componenti ideologicamente arcaizzanti, essa ha amplissime risonanze entro tutta la società egiziana in quelli che sono i suoi valori di linguaggio, quelli che finiranno per farne durare il senso nei secoli seguenti e ne costituiranno l'elemento vivo e vitale.



Testa regale (?), provenienza sconosciuta; legno, alt. cm 20 (Parigi, Louvre, E. 14255).



Capitolo VIII LA RESTAURAZIONE

Una serie di brevi regni si affolla nei pochi anni che concludono dopo Akhenaten la XVIII dinastia, e fa da ponte per l'età ramesside. Son personaggi assai diversi che salgono al trono: un giovane principe che vi accede ancora fanciullo e muore ancor giovinetto, Tutankhamon; un anziano personaggio di palazzo connesso in qualche modo con la casa reale, Eje; un navigato consigliere aulico e generale, quello che si era fatto già costruire e decorare la splendida tomba a Saqqara di cui si è detto, Harmais (Horemheb); un vecchio generale della provincia settentrionale, che mutò il nome di Paramessu in quello più aulico di Ramesse, e infine il figlio — anch'egli generale — di questo, Seti I.

Dietro lo sgranarsi di questi nomi e di questi personaggi c'è il tramonto di una società e il sorgere di una nuova: i documenti scritti dell'epoca ci raccontano come l'esperienza di Akhenaten si concluda in se stessa, nella silenziosa ostilità del mondo circostante, e come l'ambiente tebano riprenda la sua importanza formale. Tutankhamon lascia Akhetaten e cambia il nome che aveva prima, e che si riferiva ad Aten e non ad Ammone; Harmais narra la sua accessione al trono in un lungo e particolareggiato testo, e dà disposizioni per la ripresa di una nuova vita civile, ma insieme ricorda il suo non esser tebano. Paramessu e Seti son gente francamente lontana dalla corte e portano la voce di interessi nuovi. L'Egitto imperiale, che ha la sua espressione nella aristocrazia cortigiana di Tebe e nel mondo che gravita attorno al sovrano, ha generato una classe di militari, di funzionari che è quella che realmente regge l'impero, e che ora scalza dal trono i vecchi signori e lo occupa in prima persona coi suoi nuovi rappresentanti.

Il trapasso avviene per una serie di approssimazioni successive, si potrebbe dire: dal principe Tutankhamon, ancora garante della legittimità del passaggio fino al lontano generale Paramessu e al suo figliolo. Sembra che una mente unica abbia retto tutto il processo nella sua gradualità, e che sia Harmais colui che volta a volta ha portato al trono i vari re, fino alla sua autoesaltazione al trono e fino allo scegliersi come correggente e successore Paramessu. Egli avrebbe perciò rinnovato la struttura sociale dell'Egitto con un abile dosaggio di varianti nell'ambito della tradizione ortodossa tebana, adoperata come struttura delle forze tradizionali e reali nei confronti di una monarchia che cerca di sottrarsi ai condizionamenti della realtà organizzativa del paese. La cautela è il carattere più interessante di questo rinnovamento avvenuto adoperando gli elementi della tradizione, in contrapposto alla spericolata chiarezza di quanto era stato proclamato da Akhenaten. La pratica della usurpazione del trono si presenta e si giustifica con un ostentato inserimento nei vecchi binari, e manca del coraggio di trarre tutte le conseguenze della nuova impostazione che essa significa.

Il punto ufficiale di riferimento diviene così l'età di Amenofi III. Non per nulla Harmais conta ufficialmente i suoi anni di regno a partire dalla morte di quello, considerando non validi non solo gli anni dei brevi regni da lui probabilmente patrocinati di Tutankhamon e di Eje, ma anche quelli (ricchi di eventi e perciò da esorcizzare) di Akhenaten. Non c'è, in questo, odio politico e meno ancora teologico: la distruzione di Akhetaten non avviene ora. È

Gruppo di Ammone e Tutankhamon, provenienza sconosciuta; calcare bianco, alt. m 2,11 (Torino, Museo Egizio, n 768).

Gruppo di Sahurâ e il dio del nômo coptita; diorite, alt. cm 63,5 (New York, Metropolitan Museum, 18.2.4).



solo una sistemazione su punti di partenza chiari e ben definiti nella loro stagionatura, sui quali intanto assestare il nuovo impianto dello stato.

1 TUTANKHAMON

Si può seguire bene questo continuo adeguarsi ai modelli divenuti canonici e qualificanti in un periodo sufficientemente lungo perchè esso abbia la sua storia e le sue crisi. Si consideri un gruppo come quello di Ammone e Tutankhamon a Torino: è una figurazione molto programmatica, in cui si inverte il consueto rapporto fra la divinità che protegge e il re che è protetto. Qui invece il sovrano — più piccolo di statura — è come un genio a fianco del dio che serenamente troneggia (e indico lo schema di una statua di Sahurâ e del genio del nômo di Copto che qui è rovesciato); e dimostra così la sua devozione premurosa. Ma è da notare che mentre Ammone ha la sicura e solida impostazione fisica della figura maschile tradizionale e la serena regolarità del volto, il sovrano ha i fianchi larghi, il ventre sporgente, il volto emaciato e i tratti marcati tipici del gusto amarniano.

Ben diverso è il caso per tutta un'altra serie di statue del giovane so-

vano, che rappresentano talvolta lui stesso, tal altra volta Ammone: qui ne mostriamo una in quarzite rossa, da Medinet Habu, appena danneggiata dalla frattura per quanto è della morbida grazia patetica del volto. Ed è proprio questo tono sognante e vagamente animato da un quasi sorriso che si ricollega all'*ethos* della statuaria di Amenofi III (si riguardi la Isi da Copto a Torino).

Più che per queste bellissime statue, Tutankhamon è conosciuto per la serie di oggetti del suo legendario corredo funebre (scoperto nel 1922). Oggetti personali, gioielli, amuleti, mobili, vasi, statue rituali, scrigni, canopi, sarcofagi, legni dipinti, intarsii, dorature e oro massiccio: è un chiassoso campionario di cosa possano dare le forze unite degli artisti del tempo.

Dal momento in cui ne fu annunciata la scoperta fino ad oggi, con la serie di esposizioni che ne han portato in giro per il mondo un campionario, il «tesoro» di Tutankhamon tende a configurarsi come una grossa attrattiva turistica, un *topos* delle memorie di viaggio. Sarà in parte per alcune circostanze assai precise — ma sta di fatto che il materiale della favolosa scoperta è stato più diffuso dalle cartoline illustrate che da un metodico lavoro scientifico di archeologi, il quale comincia forse proprio ora (a mezzo secolo dalla scoperta). L'Egitto, «terra di meraviglie» per la cultura occidentale può essere così facilmente e comodamente simboleggiato in questa «meraviglia» che si è manifestata ai nostri tempi e che è ancora sotto i nostri occhi — e non solo nelle novelle di Erodoto o delle «Mille e Una Notte». Ma a parte questa funzione emblematica di assai dubbio valore, il cumulo degli oggetti della tomba del giovane re ha una sua personalità culturale: la facilità ed eleganza del *design* si affianca alla sicurezza tecnica in ogni campo e al gusto saporoso del cromatismo franco, del disegno fluido, della materia preziosa, del simbolo trasparente. Nelle figurine di dee protettrici della cassa canopica c'è tutta l'esperienza della piccola scultura lignea funeraria che aveva dato le disinvolte signore della tarda XVIII dinastia, con un trasferimento in termini di eleganza dei residui di squilibrio amarniano (il collo proteso in avanti, la torsione del capo, il velo sulla spalla sinistra). All'altro capo di questo atteggiamento si può ammirare il perfetto rapporto fra pieni e vuoti, fra decorazioni e pareti lisce, il piacere della bella manifattura di un oggetto d'uso quale è una capsula su alti piedi fra le tante che dalla tomba derivano.

Questi due esempi così disparati servono a mostrare come si operi, in



1, Particolare della statua colossale di Tutankhamon, da Medinet Habu; quarzite dipinta, alt. totale m 3 (Il Cairo, Museo Egizio, n 59869). 2, Dea protettrice, dalla tomba di Tutankhamon a Tebe; legno dorato, alt. cm 92 (Ivi, n 455). 3, Cofano, dalla tomba di Tutankhamon a Tebe; cedro, ebano e legno dorato, alt. cm 70 (Ivi, n 77.403).



Rilievo della festa di Opet nel Tempio di Luqsor.



questo altissimo livello, in quella quasi automatica sicurezza di attuazione che abbiamo visto tipica della XVIII dinastia, e in particolare del suo momento finale.

E, ultimo esempio di questo riaggancio alla tradizione, la serie dei rilievi che ornava a Luqsor il portico di accesso costruito ma lasciato non ancor decorato da Amenofi III. È la narrazione della festa di Opet, con la sfilata dei personaggi e delle offerte, per decine e decine di metri. La varietà di temi, la scioltezza discorsiva, la fantasia della composizione son tutte calate in una forma di costante e forse un po' zuccherosa bellezza, che naturalmente si riannoda a quella dei rilievi della tomba di Ramose o di Kheruef della generazione precedente.

Akhetaten non è passata invano, e lo si vede spesso: ma resta soprattutto come un involontario accento in un linguaggio che vuol essere altro, e che senza fatica riprende le cadenze e la sintassi del limpido classicismo tebano, e ritrovato — per di più — nella sua stessa sede. Il ritorno a Tebe non è solo un fatto empirico e politico: è anche un tentativo estremo di pronunciare un apparentemente impossibile «*heri dicebamus*».

2

HARMAIS

Molte delle opere di cui abbiamo parlato (e sarà facile cercarne altre di quel gruppo, anche al di fuori della stringata esemplificazione che qui ne diamo) portano ancora chiara traccia di Akhetaten in certi guizzi che spesso ne percorrono le armoniose strutture.

L'età di Harmais sembra aver più definitivamente superato la crisi. Un gruppo del sovrano e della sua sposa a Torino ricorda proprio l'incoronazione del re, e la pone in connessione con le nozze con una principessa che dà copertura di diritti dinastici a un potere già esercitato in concreto da molto. Il gruppo non è finito ed è inoltre danneggiato nella sua parte alta (manca la testa del re, è scheggiata la faccia della regina): pure esso è assai eloquente come programma figurativo. Re e regina siedono solenni e distaccati, come avevano fatto Thutmose IV e Amenofi III, ma come non avevano fatto i sovrani immediatamente precedenti Akhenaten e Tutankhamon che con le loro spose avevano sottolineato l'intimità gioiosa. I corpi sono chiusi nelle guaine delle vesti senza una piega, impermeabili a quelle vibrazioni di superficie che sono state il segno della visione amarniana. I volumi si stac-

cano, si misurano, si oppongono; si adopera una pietra che non era stata di moda ad Akhetaten, il granito nero, che impegna a una prudenza tecnica antica.

Sotto Harmais è stato attivo come architetto a Tebe e a Menfi Maia, che nella sua tomba di Saqqara ha lasciato statue di sé e della sua moglie Merit fra le più frigidamente perfette che ci siano pervenute: attente a descrivere i particolari di costume senza sovraccaricarli di significato rispetto alle solide e formose strutture dei corpi, limpide nella sintesi dei rapporti fra le due figure e fra le membra di ognuna di esse. Tali atteggiamenti e l'*ethos* decoroso dei personaggi son tutti elementi mutuati da una tradizione ormai bloccata in tipologia: al punto di arrivo della scultura civile della XVIII dinastia appunto, quello le cui espressioni eran state negate e stravolte ad Akhetaten.

Nella aggraziata misura di meno di un cubito (40 cm) lo stesso spirito appare nella statuetta in ebano del soprastante alle scuderie Thai, dalla sua tomba a Saqqara. E, infine, si deve ricordare una coppia di statue di Paramessu che davanti al pilone di Karnak eran state originariamente poste a fianco di altre due, quelle di Amenofi figlio di Hapu, l'uomo di fiducia di Amenofi III. Il parallelismo fra i due personaggi è evidente: come quello era stato sopra ogni altra autorità, così questo, Paramessu, è l'uomo che Harmais sceglierà come successore. Paramessu è rappresentato in abito da visir e in posa di scriba, accoccolato con un papiro sulle ginocchia. Lo stesso schema delle statue di Amenofi, che solo non aveva la veste di visir, perchè la sua funzione era stata meno qualificabile in una gerarchia precisa. L'atteggiamento, l'acconciatura, la funzione delle due coppie di statue sono chiaramente in un voluto parallelismo: ma è proprio mettendole a confronto nella

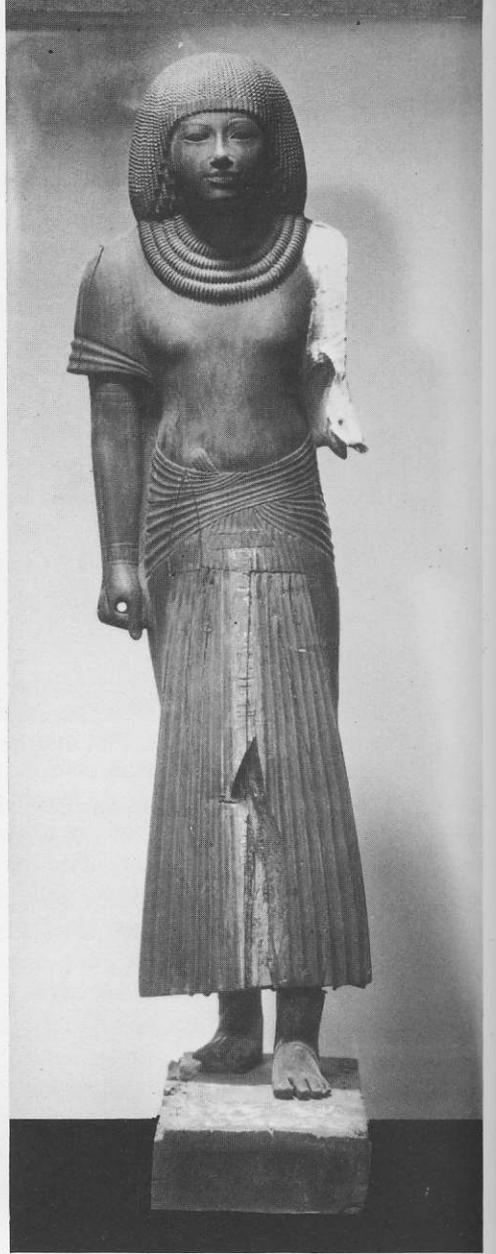


Gruppo di Harmais e Mutnogemet, provenienza sconosciuta; granito nero; alt. m 1,29 (Torino, Museo Egizio, n 1379).



1

3



2

4

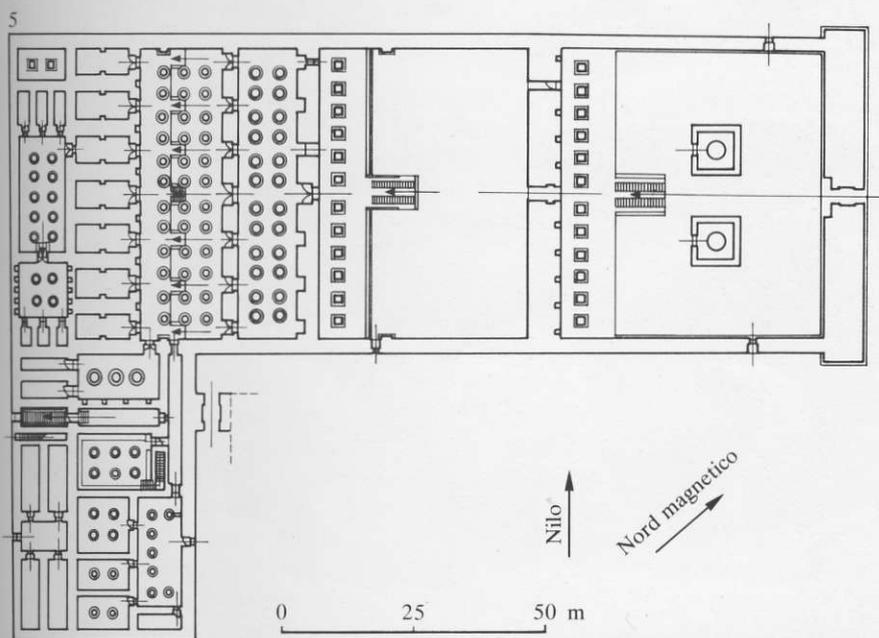


loro realtà di espressione d'arte che si vede quanto quella più antica abbia una spontanea vitalità, un significato autonomo che manca alla più recente, così esclusivamente attenta — si direbbe — a richiamare il suo modello.

Da questa piattezza ci porterebbero fuori altre opere, che più o meno debbono essere attribuite a quest'epoca, e che avremo poi modo di citare. Ma perché la volontà di purismi classica dia l'avvio a tutta una ripresa di linguaggio corrente bisogna attendere l'età di Seti I. Il fenomeno è particolarmente evidente nel rilievo, connesso con la decorazione di una nuova attività edilizia. Oltre che a Tebe, nel tempio dinastico di Karnak, Seti I costruisce ad Abido un grande tempio al dio locale Osiri, di assai nuova struttura e che non riuscì a completare nella decorazione. L'edificio comporta un piano a L, e cioè un'appendice sul lato sud al fondo della costruzione, che per il resto attua la solita serie di due cortili e il raddoppiamento dell'ipostila, in fondo alla quale sono ben sette cappelle per sette divinità (fra cui una statua del re). Un elenco di predecessori sul trono, dall'inizio della storia egiziana, mostra il carattere «regale» del tempio; e, entro il *temenos* e subito dietro il

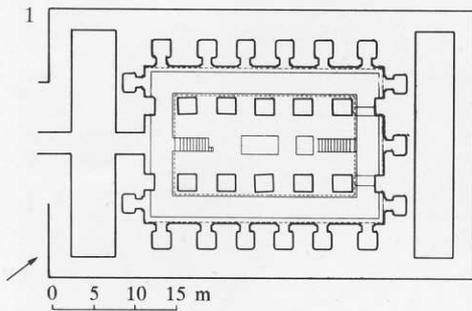
3

SETI I



1, Gruppo di Maia e Merit, da Saqqara (?); calcare, alt. m 1,54 (Leida, Rijksmuseum van Oudheden, n D. 35). 2, Il capo della scuderia Thai, da Saqqara; ebano, alt. cm 40 (Il Cairo, Museo Egizio, n 6257). 3, Statue di Amenofi figlio di Hapu e di Paramessu, al momento della scoperta davanti al X pilone di Karnak (1914). 4, Paramessu come scriba, da Karnak; granito grigio, alt. m 1,20 (Il Cairo, Museo Egizio, n 44863). 5, Pianta del tempio di Seti I ad Abido. 6, Il tempio di Seti I ad Abido.

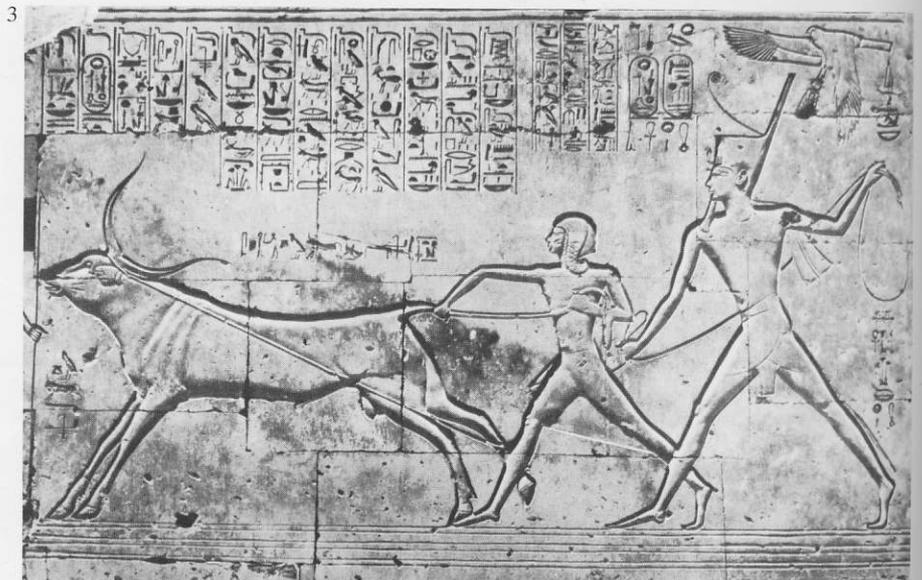
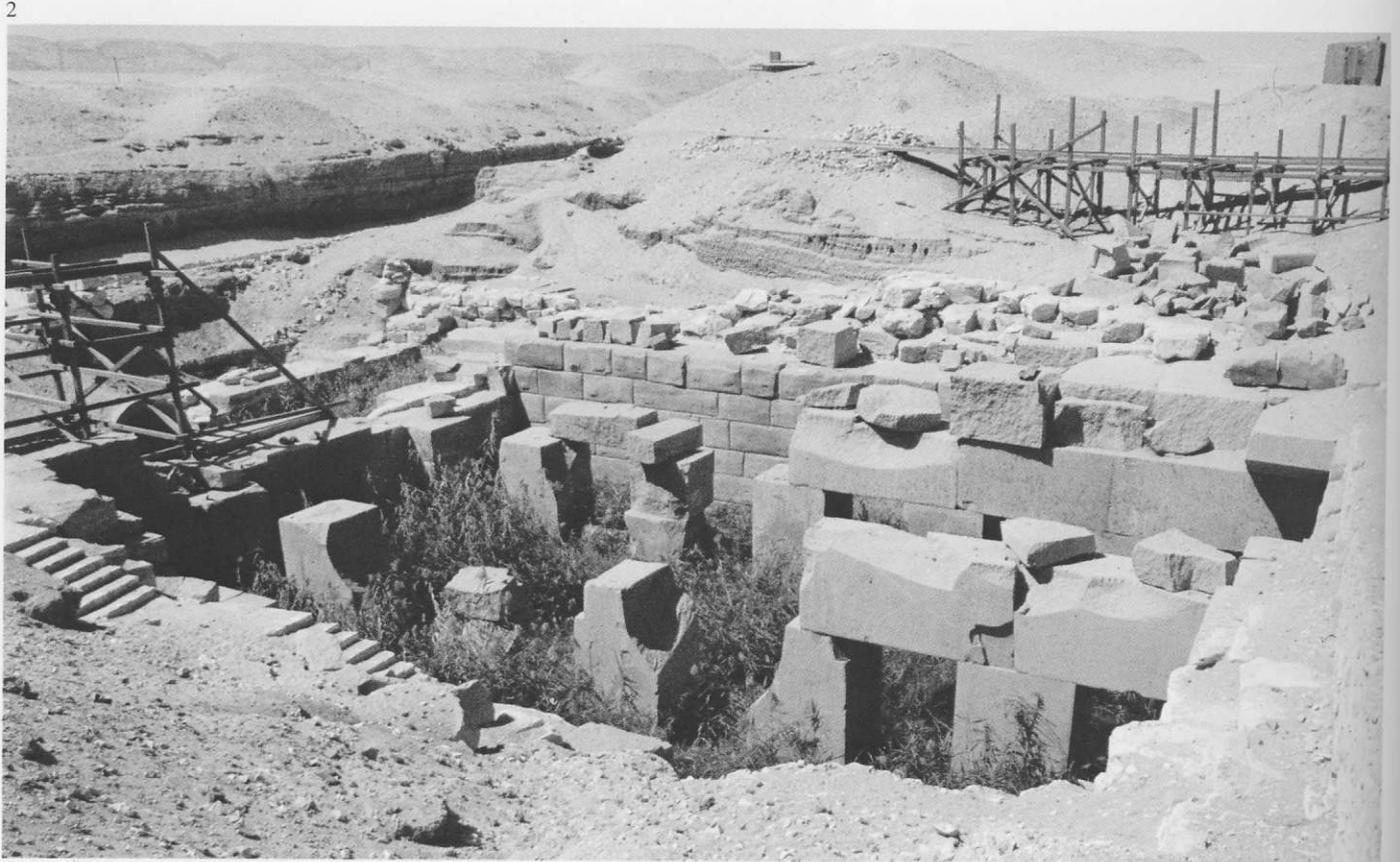




sacrario, è un curioso edificio, il cosiddetto «cenotafio» o «Osireion»: una costruzione sotterranea cui si accede per un corridoio laterale, e che certo connetteva il re con Osiri, riprendendo l'antico uso di Abido come cimitero regale dell'età tinita, e ricordando l'equazione re morto-Osiri che risale ai «Testi delle Piramidi».

Il monumento è pieno di significati che in realtà ci sfuggono in gran parte. Ma il buono stato di conservazione ce ne preserva una fittissima decorazione che, nell'ipostila e nei sacrarii, risale a Seti I. Il resto è stato completato (e con tutt'altro spirito, come vedremo) dal figlio, Ramesse II.

Un secondo monumento architettonico è il tempio funerario che il re si costruì a Qurna e che è anch'esso fra i pochi templi di culto regale che son rimasti in buono stato. Anche questo innova rispetto a quelli degli immediati

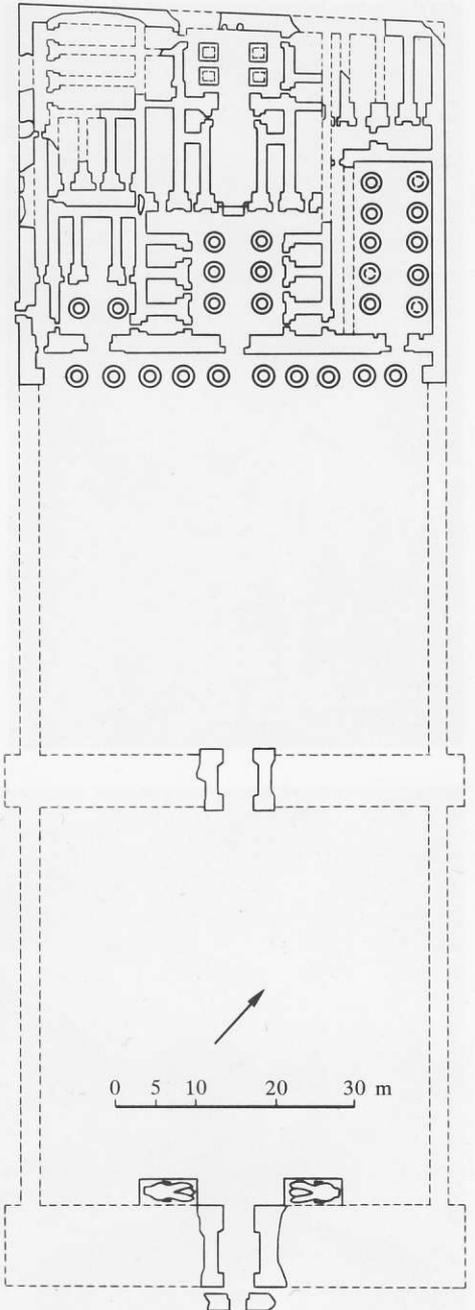


1, 2, Pianta e sala ipostila del cenotafio di Seti I ad Abido. 3, Seti I e Ramesse II prendono il toro al lazo, rilievo nel tempio di Seti I ad Abido.

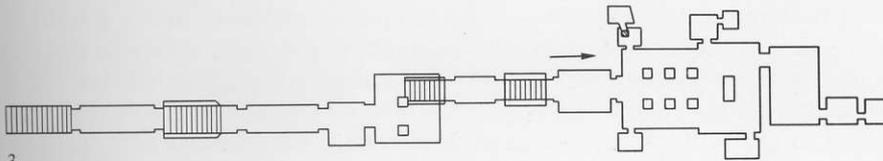
1



2



3



predecessori, ma tiene fede al criterio di offrire tre cappelle per la triade tebana, un cortile per il culto solare, un tempietto incorporato consacrato al padre (Ramesse I). Anch'esso è stato completato da Ramesse II ed è stato ampiamente decorato con rilievi culturali.

Tralasciando i lavori di rifacimento di parti del tempio e di gran parte dell'ipostila a Karnak, va ricordata un'altra opera di Seti I, la sua tomba alla Valle dei Re, che sancisce un nuovo modo di organizzare gli ipogei funerari. Già con Akhenaten si era eliminata la curva del tracciato del corridoio sotterraneo. Con Eje e con Harmais l'asse della tomba ha un orientamento unico, ma comporta un lieve scarto a un certo punto del tracciato. Questo nuovo criterio certo significa qualcosa di rinnovato nel rituale e richiama la concezione del percorso notturno e sotterraneo del sole che passa attraverso dodici «porte» (una per ogni ora della notte) e alla dodicesima risale al mondo: questo è anche il numero delle porte di queste tombe, e alla dodicesima si trova il sarcofago, che diviene così luogo di resurrezione.

Questo schema trionfa con l'ipogeo di Seti I che è uno dei più grandi e meglio conservati della necropoli tebana. Sulle pareti dei corridoi e delle camere delle tombe regali più antiche era stato tipico il fatto di riprodurre i testi dei «libri» che descrivono il percorso notturno del sole come fossero scritti su papiro, in nero e rosso, con geroglifici corsivi e figurazioni schematiche. Riprendendo il modello di quella di Harmais, ora illustrazioni e testi sono accuratamente disegnati, colorati, spesso anche rifiniti in rilievo.

C'è dunque una notevole quantità di documenti per la figurazione piana in questo tempo, anche se in gran parte di origine templare o almeno culturale; ed è costante l'ammirazione degli studiosi per la qualità di questi rilievi e di queste pitture. La delicatezza dei passaggi, la fluidità del disegno, la sicurezza nei rapporti fra parti illustrate e parti scritte, la precisione nel rendimento dei particolari, la pulizia di un rilievo appena aggettante sul fondo e che si compiace virtuosisticamente della sua abilità tecnica sono evidenti in un rilievo da Abido che qui diamo ad esempio. Seti colloca sul capo di Atum la doppia corona, in un gesto appena accennato, con una leggera flessione del busto che ne mostra la potenziale vitalità in confronto della ieratica rigidità del dio. Ma l'uno e l'altro son bagnati nella stessa cristallina luce di grazia raggelata. Se si considera una pittura dalla tomba, si trova portato a un li-

1, 2, Veduta e pianta del tempio funerario di Seti I a Qurna. 3, Pianta della tomba di Harmais.

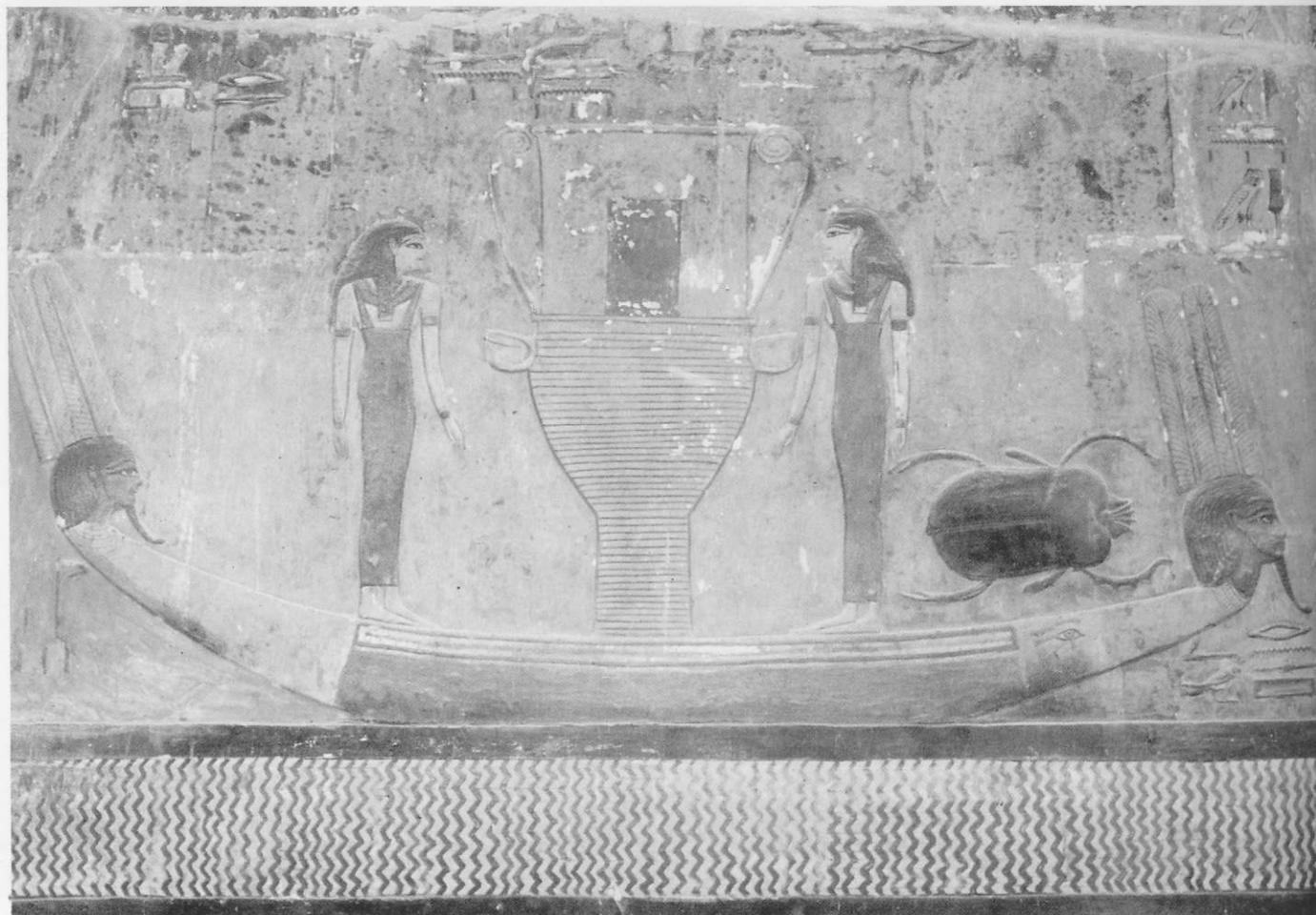


vello di assoluta perizia formale, in contrapposizione con quella che era la tradizione di semplice allusione grafica (si ricordi il parallelo della tomba di Thutmose III), un impegno a rappresentare come ovvie e quotidiane quelle che sono figure di un magico Aldilà, angosciato e incomprensibile tanto più quanto più precisamente raffigurato.

Di Seti I c'è anche una serie di statue di assai definito carattere: così una statuetta di schisto, di poco più di un palmo (21 cm) che proviene da Abido (o da Karnak?) e che complica in elementi di acconciatura e di vestiario il tipo che, pochi anni prima, avevamo incontrato nella statuetta in ebano di Thai; così in un frammento di statua seduta oggi a Grottaferrata, in cui l'affollarsi di pieghe nel lungo abito che copre il corpo allude a una ricerca di effetti luministici che derivano da Tell el Amarna, ma significativamente scaricano questa ricerca non più sul corpo umano, ma sugli involucri che lo nascondono, e salvano così l'antico decoro del personaggio fattosi statua.

Un ultimo esempio di statua è di assai più complesso carattere: si tratta di una serie di pezzi che dovevano essere riuniti in una unità attraverso altri che sono andati persi. Quel che c'è restato è in alabastro, un materiale prezioso e sensualmente morbido e luminoso: esso doveva valere in opposizione al perizoma, ai bracciali, alle corone di altra materia, probabilmente ancor più preziosa e perciò scomparsa. Il gusto di questi *assemblages* di vari materiali è ben testimoniato a Tell el Amarna, dove servono a ravvivare e a caricare di significato cromatico le immagini; ma è anche evidente l'eredità della tarda

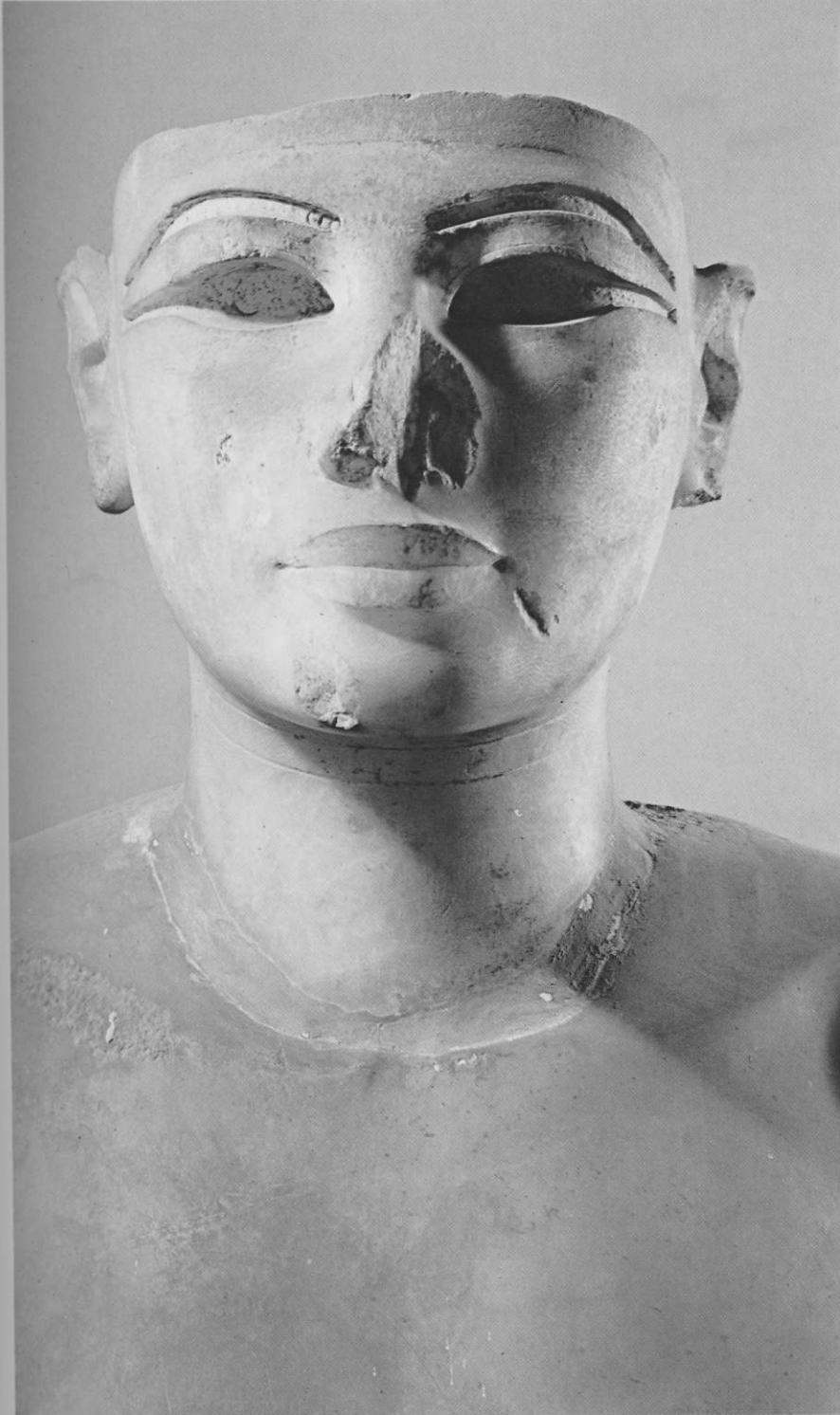
1



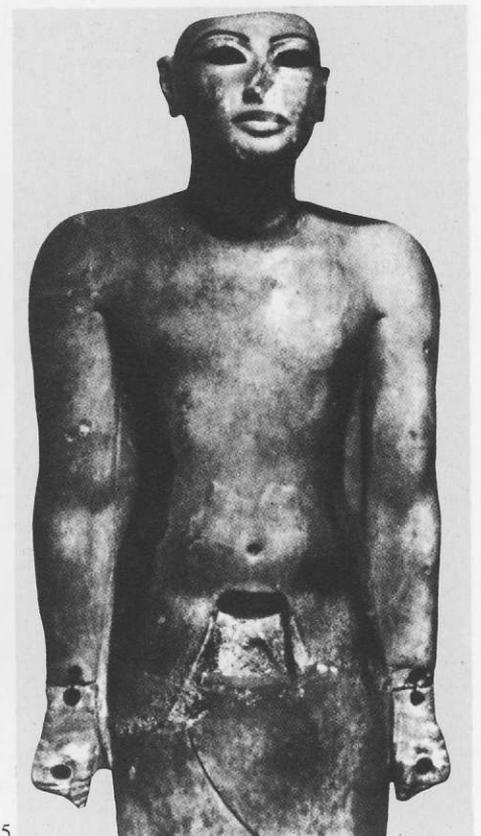
2

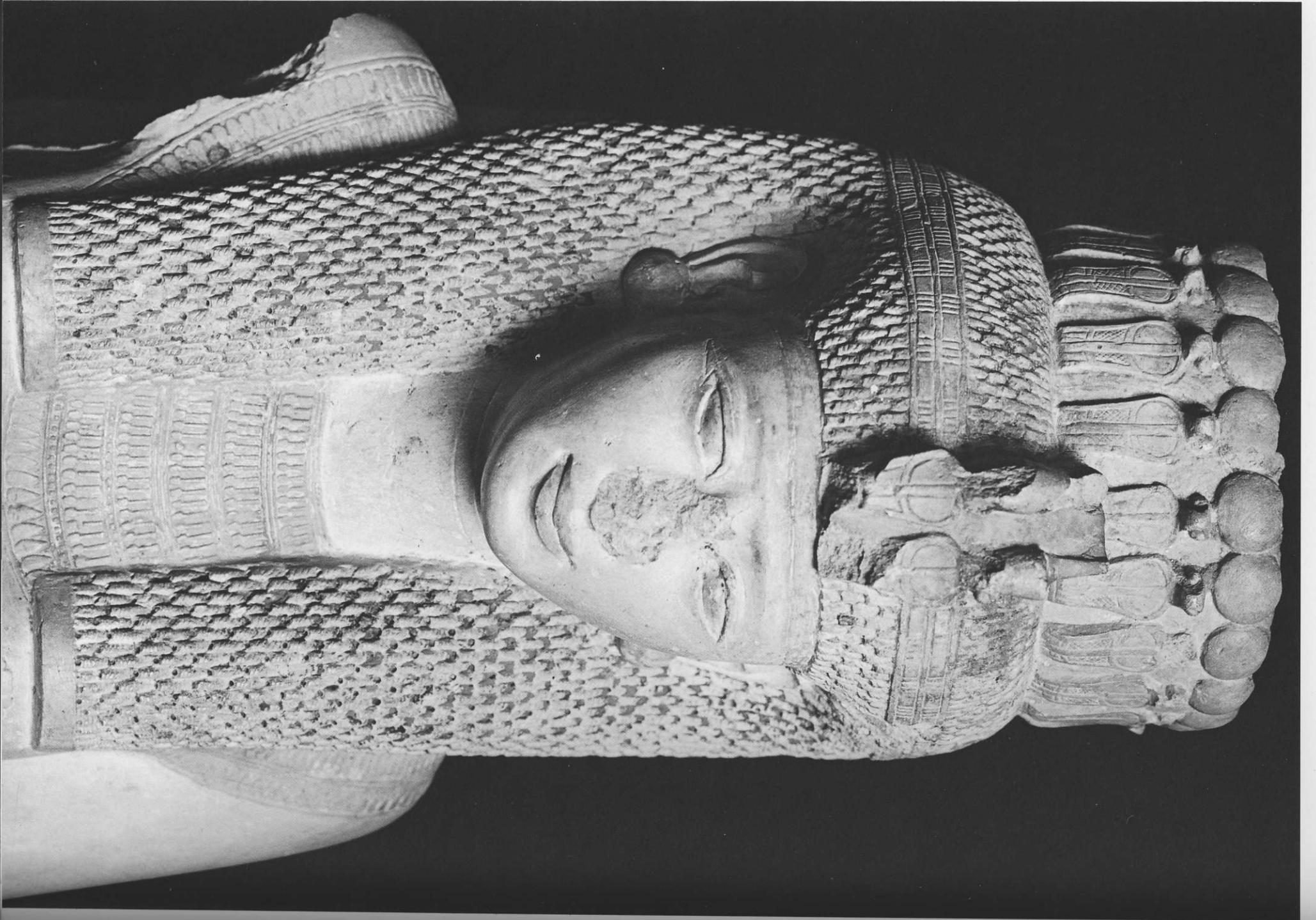
XVIII dinastia nel compiacimento così scoperto per la bellezza del materiale, della tecnica, della figurazione.

Nella volontà nostalgica di questa ripresa, e insieme nel palpitare di una nuova sensibilità cromatica e luministica è il carattere di quest'epoca che si avvia inconsciamente verso nuove esperienze ma che cerca di riannodarsi programmaticamente al passato.



1, Seti I pone la corona ad Atum, rilievo nel tempio di Seti I ad Abido. 2, Figurazioni delle pareti della tomba di Seti I nella Valle dei Re. 3, Statuetta di Seti I da Abido; schisto, alt. cm 21 (Il Cairo, Museo Egizio, n 751). 4, 5, Statua composta di Seti I, dalla *cache* di Karnak; alabastro, alt. m 2,38 (Ivi, n 42139).





Capitolo IX L'ETÀ RAMESSIDE

Sotto le fredde eleganze della restaurazione e dei suoi poco verosimili tentativi di ripetere le grazie delle generazioni passate, si nasconde come un tentativo di appropriarsi le apparenze di una cultura le cui espressioni danno prestigio da parte di un mondo che è profondamente nuovo.

I generali che han preso il potere non sono tanto uomini di guerra quanto capi di un robusto ramo dell'organizzazione amministrativa. Dall'esercito dipendono non solo le truppe armate ma i lavori pubblici, affidati alle «reclute», e le forniture dell'esercito, che derivano da speciali opifici e cantieri. Agli ufficiali si affida il compito del controllo dei posti di frontiera e quello dei rapporti con i potentati stranieri. I soldati, con le loro cleruchie ereditarie, son responsabili di una parte della produzione agricola del paese, e con il loro acuartierarsi in definiti centri, al di fuori di specifiche attività, rappresentano gruppi di omogenei interessi e di simile mentalità.

A fianco dell'esercito vien fiorendo l'amministrazione capillare di un paese in cui beni templari e beni della corona escludono una conduzione di tipo familiare, e implicano tecniche contabili, quantificazioni, controlli su trasporti, magazzinaggi, entrate e uscite che impegnano tutta una classe della popolazione. Il peso di questa componente deve certo cominciare durante la XVIII dinastia; ma il taglio che assume la società di quei tempi è un altro, e mette in evidenza un gruppo di grandi famiglie, connesse tradizionalmente con la corte, o singoli personaggi che il sovrano trascoglie e onora. Più che regale, questa struttura è palatina: i compagni del re, che gli sono vicini e che si vantano nelle loro biografie dei favori che ne hanno avuto e della fedeltà che gli hanno testimoniato, hanno in mano le cariche più alte, nascondono dietro sé il resto della popolazione. Ma, con le loro tradizioni familiari e con la loro stessa dimestichezza col sovrano (che ha obiettive origini in precoci convivenze) ne condizionano l'attività nella rete di una serie di regole di vita e di rapporti, di obblighi consuetudinarii, di attese che non possono essere deluse.

Ora, il cambio della dinastia dopo il dissolversi della casata tebana vuol dire in gran parte la sostituzione di famiglie nuove, espressione della realtà sociale, a quelle tradizionali. Già Amenofi figlio di Hapu, il favorito e divinizzato consigliere di Amenofi III era di Athribis nel Delta; uomo di fiducia di Akhenaten e certo di Tutankhamon è il futuro faraone, Harmais, nativo di Hnes in Medio Egitto; e quando questi diviene re, si chiamerà come uomo di fiducia quel Paramessu che diviene Ramesse I e che era originario del Delta orientale. E ciò vuol dire un primo riconoscimento di questa «borghesia» periferica come classe cui il potere deve appoggiarsi per poter sopravvivere. Riconoscere e consolidare i vantaggi di gruppi e non solo di singoli individui diviene essenziale, e il sovrano si trova così di nuovo spinto ad assumere una veste provvidenziale di attento interprete delle esigenze e dei bisogni della collettività, che fa sì che egli ottenga dal basso e per volontà dei suoi sudditi quelle caratteristiche demiurgiche che Akhenaten per ultimo ed esplicitamente (ma anche i suoi predecessori, anche se meno chiaramente) aveva rivendicato per sé dall'alto — e irritando così i tradizionali detentori del potere effettivo.

Principessa ramesside, da Tebe (Ramesseo); calcare dipinto, alt. totale cm 73 (Il Cairo, Museo Egizio, n 600).

Si inaugura così un'epoca in cui continuamente appare in evidenza il gusto scribale e scolastico della modesta cultura media; che può talvolta vagheggiare l'aristocratico rigore classico, ma che spesso lo tempera con un antico (ma, di fatto, sopravvissuto perché diventato popolare) amore all'espressione vivida, parlata, cattivante. E, a contrapposto, si manifesta la realtà di una regalità da cui si attende un intervento soterico quasi quotidiano e che si pone per ciò stesso al di sopra della mondanità. Essa deve trovare un modo di manifestare la sua disponibilità a questa attesa: quasi simbolo possono esserne quella statua di Ammone del tempio di Karnak che si chiama «Ramesse II che ascolta le preghiere» (si noti la complicazione delle identificazioni), e quella che Ramesse III ha collocato all'inizio della via del deserto presso Almaza, coprendola di testi magici a protezione di chi per quelle inospitali piste si avviasse.

La fine del predominio tebano, il rinnovarsi di una cultura che per il suo stesso essere appannaggio di più persone, si fa più attenta alla vita e alle esigenze quotidiane, lo sgretolarsi delle strutture aristocratiche del tempio tebano in pro' di una ripresa importanza di culti locali, e addirittura di piccoli culti popolari e personali che ora per la prima volta arrivano a manifestare la loro ricchezza, son tutti elementi che arricchiscono il quadro della società e della cultura ramesside. Ma tutta questa esplosione di testimonianze di «quotidiano» avviene sempre in presenza e con il condizionamento di una solidissima tradizione: vi sarà perciò un continuo variare di impasti di nuovo e di antico, di popolare e di cortigiano, di plebeo e di aulico, di arcaico e di classico, di espressionistico e di formale. Gli sbalzi di qualità e di gusto ridivengono frequenti nella documentazione, la rosa dei modi di espressione si amplia: è un'epoca meno definita nelle sue caratteristiche formali, ma che proprio in questa libertà di sperimentazione, in questa fiducia nella validità di ogni mezzo di espressione trova un denominatore comune estremamente valido e caratterizzato.

Quel che, comunque, risulta chiaro è l'impossibilità di riprendere il vecchio discorso di edonismo formale dell'età di Amenofi III che era stato l'ideale punto di riferimento della «restaurazione». In questo la lezione di Akhenaten vale da un lato come spinta al rifiuto della grazia e della venustà, dall'altra come invito alla rappresentazione piuttosto che alla figurazione.

Questo porta a un rinnovarsi della tematica e delle tipologie, che sono il più evidente punto di appoggio delle aspirazioni formali ed espressive dell'artista che le impiega. Tali rinnovamenti sono più o meno evidenti a seconda delle opere singole e delle esigenze tecniche, ma testimoniano ampiamente della vivacità dell'epoca.

1

L'ATTIVITÀ EDILIZIA

È ovvio che l'avvio a questo atteggiamento si può trovare in quella età che abbiamo definito di restaurazione, e che in realtà è già piena dei fermenti di novità. Il suo primo e pieno sviluppo tuttavia ha luogo nei più che sessant'anni di regno di Ramesse II (XIII sec. a. C.), dominati dalla vigorosa personalità del re, interprete e simbolo del suo tempo.

L'abbandono di Tebe come capitale a favore dell'antica Menfi, la ripresa in mano dei grandi sacerdoti, ai quali vengono assegnati personaggi capaci di tenersi testa l'un l'altro, le poche guerre sufficienti a riportare l'equilibrio nella politica estera, la lunga e voluta pace con i rivali asiatici hittiti, la volontà di decentramento culturale e amministrativo danno i loro frutti in un periodo attivamente pacifico in cui il nuovo corso può chiaramente definirsi. Politicamente l'età che segue a Ramesse II è ben lontana dal proseguirne la serenità, e bisogna attendere la fondazione della dinastia seguente, la XX (XII sec. a. C.), con Ramesse III (un sovrano che in Ramesse II ha un esem-

pio imitato con un impegno quasi superstizioso) per ritrovare un'epoca di prosperità, seguita da una lunga serie di anni grigi (fino a Ramesse X, verso il 1100). Con vari atteggiamenti e varie possibilità pratiche di attuazione tuttavia le impostazioni culturali e figurative che si identificano all'inizio di quest'epoca possono esser seguite per tutto il suo svolgimento in un quadro essenzialmente unitario.

Fra le caratteristiche più appariscenti dell'età di Ramesse II è il fiorire dell'attività edilizia: l'Egitto intero in ogni suo centro archeologico porta resti di costruzioni a suo nome, che — vera «*herba parietaria*» come disse Costantino per Traiano — è certo il più ripetuto fra quelli di tutti i sovrani del paese. Molti di questi edifici risalgono al suo lungo regno, molti sono solo compiuti o restaurati (o addirittura solamente usurpati) da lui, ed evidentemente la valutazione da dare di questi singoli casi è diversa per quanto è della storia dell'architettura egiziana: ma comune invece a tutti è un certo significato che viene attribuito a tutti i monumenti, i quali debbono tutti cantare per i contemporanei e per i posteri la gloria del re. Proprio all'inizio del regno, fra gli atti notabili che lo contraddistinguono, c'è la ripresa del lavoro al tempio del padre Seti I ad Abido: commemorato da una stele di inconsueto impegno narrativo (sono 116 linee di testo, secondo il nuovo gusto che già con Seti I si era, ad esempio, manifestato nella iscrizione di Nauri e che farà scuola nell'ambito neoegiziano). Si ricorda il fatto nelle sue più larghe implicazioni: «Ecco, il tempio di Menmaatrà (= Seti I), la sua facciata e la sua parte posteriore erano in corso di lavoro. Dopo che egli entrò in cielo, non erano completati i suoi monumenti, non erano state alzate le colonne del suo portico, la sua statua era a terra e non era stata scolpita («partorita») secondo le regole della «Casa dell'Oro», era cessata la produzione di sacrifici e i suoi sacerdoti orarii altrettanto, era stata abolita la rendita dei suoi campi. Disse allora Sua Maestà al Cancelliere che era al suo fianco: 'Di' che si chiamino i cortigiani, i dignitarii del re, i generali dell'esercito per quanti sono, i soprastanti ai lavori in tutto il loro numero, i dirigenti degli archivi' Essi furono tratti in cospetto di Sua Maestà, e i loro nasi batterono il pavimento, le loro ginocchia erano per terra, con gridi di acclamazione, e si baciava il suolo mentre le loro braccia erano in venerazione di Sua Maestà, ed essi adorarono questo dio perfetto magnificandone le bellezze al suo cospetto. Ed essi dicevano...: 'Siamo venuti da te, signore del cielo, signore della terra, Râ vivo della terra intera, signore della durata... Khnum che formi le genti, che dai il respiro a ogni naso, che fai vivere la totalità degli Dei, colonna del cielo, trave della terra... la cui voce fa esistere ogni abbondanza, illustre che veglia quando ogni volto è addormentato, il cui valore protegge l'Egitto... diletto di Maat (la dea della «Giustizia») che vivi di lei attraverso le leggi... sovrano nostro, signore nostro, Sole («Râ») nostro, della parola della cui bocca vive il tutto...' Disse allora loro Sua Maestà: 'Ecco, io vi ho fatto chiamare per un argomento che mi sta a cuore. Io ho visto che i templi della Terra Santa e i monumenti che sono in Abido sono in costruzione dal tempo del loro Signore sino ad oggi. Se si leva un figlio al posto di suo padre, non ci sarà un rinnovamento dei monumenti di colui che lo ha generato? Ed ecco, io mi son messo a parlare col mio cuore...'».

E possiamo fermarci qui, in questa non breve citazione del lunghissimo testo, che mostra come il compimento del tempio di Seti I ad Abido sia pretesto, per il successore, di una celebrazione delle sue proprie virtù, di un racconto delle sue imprese, appoggiate al vistoso supporto di una architettura. L'aspetto propagandistico è così appariscente che non c'è da sottolinearlo, ma forse possono esser messi in evidenza altri aspetti: e cioè, prima di tutto, il fatto che questa attività che per decenni ha impegnato masse di operai e di tecnici di vario genere per tutto il paese significa una politica di «opere pubbliche» che lega alla monarchia grossi gruppi di gente attraverso le occasioni di lavoro offerte.

Gente al cui venerabondo interesse il re tiene ad offrirsi in modo esplicito. Abbiamo visto cosa dicano gli alti ufficiali del paese quando sono ammessi al cospetto regio per i piani relativi al complemento del tempio del padre, e come la figura del sovrano assuma francamente toni divini.

Ma possiamo all'altro capo della scala sociale, vedere una stele da una località presso Eliopoli in cui Ramesse, dopo aver parlato di una sua personale scoperta di un blocco meraviglioso di quarzite ('tale che il simile non era stato mai trovato dal tempo di Râ e la cui altezza era superiore a quella di un obelisco di granito') e del suo averlo affidato alle maestranze del luogo, conclude rivolgendosi agli operai: «Il re Ramesse dice personalmente: 'O operai scelti, validi, che conoscete il mestiere e che tagliate per me monumenti in ogni quantità, che adorare il vostro lavoro in ogni sorta di pietra preziosa e perfetta, che penetrare il granito, che vi cimentate con la quarzite, valorosi (un termine militare!) nel lavoro dei monumenti cosicché io (ne) riempio tutti i templi, possa io farvi la vostra vita... O valorosi perfetti, ignari di stanchezza, attenti all'opera durante il vostro incarico, forti e precisi, che dite 'Lo faccio' quando è il momento di andare al vostro lavoro di cavori nella Montagna Divina...». E, dopo le lodi di se stesso e quelle degli operai, conclude «Io prospero come provveditore delle vostre case. Son più pesanti le vostre provvigioni che il vostro lavoro, nell'intenzione di farvi vivere, di farvi venire in esistenza. Io conosco il vostro lavoro, come è valido e perfetto, e (so) che ci si allietta del suo compimento quando il ventre è pieno» — e fa l'elenco delle provvidenze che egli ha adottato per i suoi operai.

Questi due testi, cui non sarebbe difficile affiancarne altri, mostrano quali riflessi abbia nella costituzione della ideologia ufficiale della monarchia la politica di lavori pubblici: il re è colui che dispone, che ravviva le attrezzature templari e monumentali, ed è insieme quegli che con intuito divino sa risolvere le situazioni trovando ciò che agli altri era sfuggito, e insieme benevolmente celebra le doti dei suoi operai e ostenta il suo concreto interesse per loro (o compie veri e propri miracoli a loro vantaggio, come quando sa far zampillare l'acqua in un pozzo del deserto nubiano, a Qubân).

Il termine di «propaganda» è il più semplice per definire il senso ultimo di questo atteggiamento; eppure probabilmente non ne copre tutta la significazione, che comporta il desiderio e l'esigenza da una parte di dare al sovrano la funzione demiurgica di un dio in terra, così come era stata l'aspirazione degli ultimi re della dinastia precedente fino all'esempio più esplicito di Akhenaten — ma insieme legando questa sua funzione sovrumana a un attento interesse per i bisogni e le aspettative umane di quelle classi di piccoli funzionari, di soldati, di artigiani che la dinastia precedente aveva ignorato, chiudendosi nel giro della aristocrazia palatina e templare. Da ciò la necessità di allargare l'ambito dei destinatari del messaggio regale, il suo farsi insieme più clamoroso e più complicato. Il riferimento culturale esplicito delle attività architettoniche è l'esperienza di Amenofi III (e, per quanto più segretamente, del IV), che è presentato come modello nel fatto stesso che a Luqsor e a Karnak se ne completano le opere, nel richiamo a quel gusto del colossale che con quello era entrato in uso, in contrasto con la misurata contenutezza aristocratica precedente, fatta di equilibri e di contorni raffinati. Ma, a chi vada osservando un certo numero di monumenti di questo tempo, appare anche come i condizionamenti culturali e politici sappiano vigorosamente determinare una organica e nuova concezione di che cosa sia l'arte del costruire, e il senso stesso di tale arte.

2

ALCUNI TEMPLI
RAMESSIDI

Un esempio di immediata comprensibilità è fornito dalla porzione rameside del tempio di Luqsor — specie se la si pone in relazione con la porzione

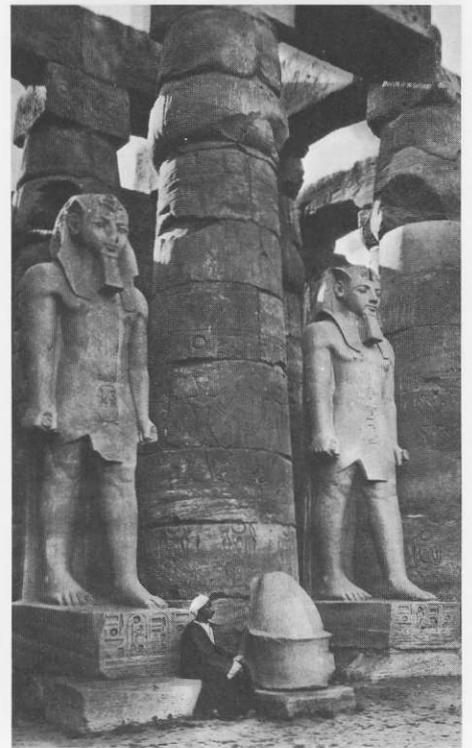


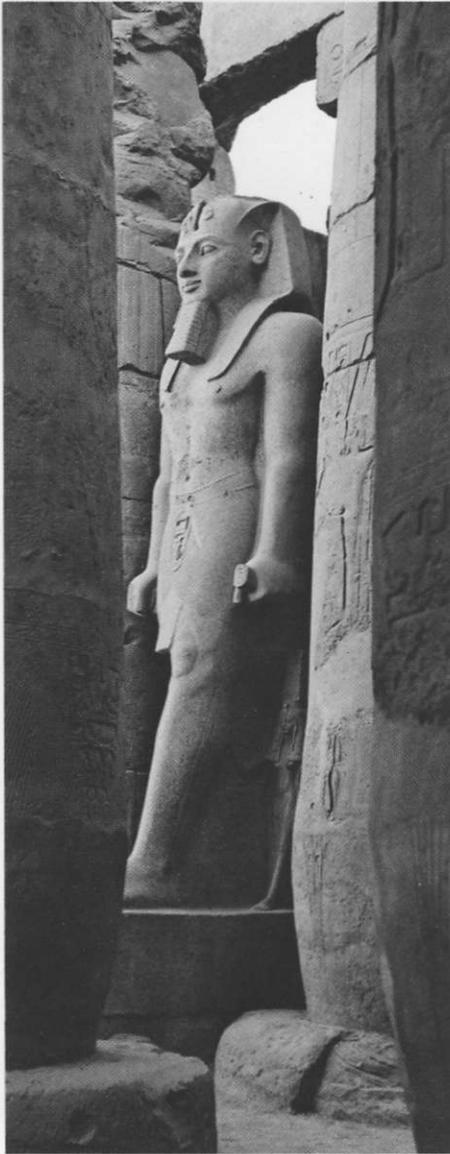
che risale ad Amenofi III. Ramesse II aggiunge al già ricco complesso antecedente un nuovo grande cortile, con i suoi piloni e le attrezzature connesse con i piloni. L'accesso comporta così le alte torri che fiancheggiano il portale, larghe 65 m, e davanti a cui si levavano due obelischi alti circa 25 m (uno è dal 1836 al centro della Piazza della Concordia a Parigi). Lungo le pareti si appoggiavano sei statue del re, sedute quelle ai lati della porta, in piedi le altre; ed erano alte più di 15 m.

Il pilone immetteva in un cortile circondato sui quattro lati da due file di colonne papiroformi chiuse, fra le quali son collocate statue colossali, in parte forse usurpate ad Amenofi III. La più curiosa caratteristica di tale cortile è il suo esser fuori asse rispetto all'edificio più antico, cosicché la pianta più che rettangolare come di regola ne è romboidale.

È facile vedere cosa significhi questa particolarità: il cosciente e costante gioco di elementi statuarii entro le strutture architettoniche le ravviva e dà loro una funzione meno esplicitamente legata alle esigenze tettoniche. Le colonne divengono la delimitazione dello spazio in cui son racchiusi i colossi regali, i quali a loro volta distraggono dalla contemplazione della razionalità dell'edificio. Inoltre, la obliquità degli assi sfalsa le colonne e le mette perciò più in evidenza come singole, mostrandone la capacità di arricchire uno spazio e non solo di sostenere una soffittatura. Esse perdono l'elastica verticalità del vicino cortile di Amenofi III e si fanno tozze e grevi, ma — insieme — portatrici di una decorazione che amplia l'uso amarniano del cartello applicato al supporto. La definizione razionale di uno spazio attraverso elementi di misura forniti dalle stesse strutture architettoniche si scioglie nella difficoltà di identificare i rapporti fra le varie parti e proporzioni dell'edificio, proprio per elementi non essenziali aggiunti e per leggeri squilibri e clamorose rotture di assi che portano a visioni prospettive inconsuete. Lo spazio che appare così in tutta la sua realtà gioca su fatti illusionistici, si manifesta in una immediatezza istintiva della quale anzitutto l'architetto tien conto. Il non aver capito quanto voluta sia la imprevedibilità rinnovatrice dell'impianto ha fatto sì che si sia cercato in qualche elemento di fatto il «perché»

Due vedute del cortile remesside del tempio di Luqsor.





della deviazione dell'asse della costruzione; e se ne è cercato la spiegazione in un edificio sussidiario, a tre celle, preceduto da un portico a snellissime colonne fasciolate di granito, che tanto più mettono in evidenza la loro leggerezza nervosa per l'ampiezza dell'intercolunnio e lo stendersi degli architravi. Tali colonne sono certamente più antiche, e thutmosidi, come mostra anche un resto di cartiglio: ma non è possibile separare lo specifico edificio, collocato subito dietro il pilone e che a quello si appoggia, dal tessuto murario rimanente, e la decorazione ne è esplicitamente ramesside. Esso stesso è parte del nuovo cortile, e anziché determinarne le caratteristiche ne è un elemento previsto, una « citazione » architettonica che impreziosisce la struttura e che proprio perché « citazione » è dissimilata dal resto per quanto possibile — nel materiale, tanto diverso dall'arenaria, nell'ampiezza degli intercolunni in contrapposto all'affollarsi dei sostegni e dei riempitivi per il resto del cortile. È una squisitezza culturale, e quasi un gioco intellettuale ben degno di questa fantasia di strutture.

Anche a un impianto precedente si appoggia, a Tebe, l'opera più nota del re: l'ipostila di Karnak. Nel tempio nazionale della XVIII dinastia, cresciuto in stratificazioni e riferimenti che raccontano la storia della casata e dei suoi rapporti con Ammone e il suo clero, la grande ipostila suggella il periodo di crescita del monumento, che, da allora, aggiungerà solo rifiniture, anche se delle dimensioni del chiosco di Taharqa, o del colonnato e pilone bubastita e tolemaico. L'ipostila appoggia una navata centrale di colonne papiroformi aperte al pilone di Amenofi III, e l'assenza di materiali successivi a tale re, nelle fondazioni mostra che siamo qui davanti a un partito strutturale analogo a quello della « sala lunga » di Luqsor, una specie di invito davanti all'entrata. Alla fine della XVIII dinastia e all'inizio della seguente si deve l'impianto di sette file di nove colonne l'una ai lati di questo invito, che resta più alto e che permette così con il suo dislivello di circa 7 m (un terzo dell'altezza complessiva) un sistema di illuminazione dell'immenso vano (102 × 53 m). La costruzione di un così gigantesco complesso è durata per

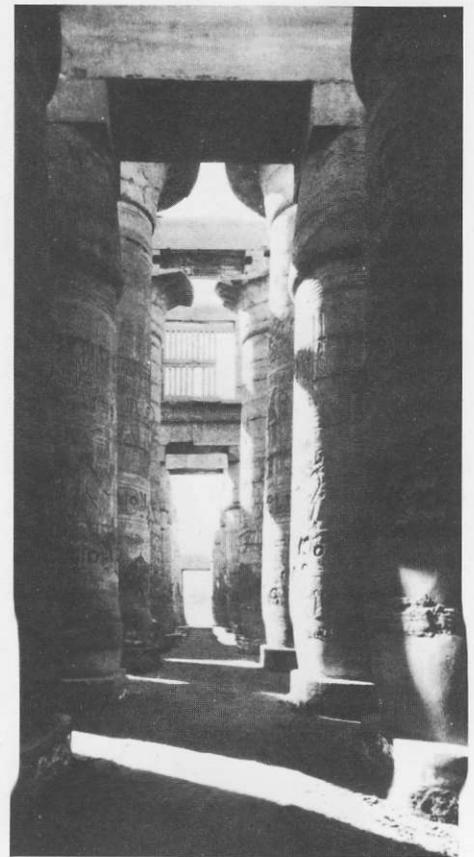


La costruzione thutmoside nel tempio di Luqsor. *In alto*: Veduta del cortile ramesside del tempio di Luqsor.

più di un regno, e vi sono i nomi di Ramesse I (?), di Seti I, di Ramesse II e di re più tardi: ma il risultato può esser preso come tipico di un definito gusto e di certi intenti. Il senso del colossale, innanzi tutto, raggiunto con le dimensioni e con il numero dei supporti. Nelle colonne della navata centrale i capitelli han 15 m di circonferenza a 23 m di altezza dal suolo, le colonne sono 134 (122 + 12). Ma questa schiacciante prova di perizia tecnica e di autorità direttiva intimidisce e conturba per il modo stesso come è attuata: le colonne son pesanti cilindri che si distanziano fra loro per intercolunni che son circa eguali al loro diametro. Secondo il nuovo modo di trattare il supporto, che sviluppa fino in fondo l'impostazione amarniana, questo vien coperto da figurazioni analoghe a quelle che fino ad ora erano riserbate alle pareti: il re che fa offerta alle divinità e che da loro è accolto. Il visitatore è, così, chiuso in uno spazio dai curvi confini continuamente mobili, poiché le colonne non appaiono solo e tanto come supporti ma come «pareti» che aprono successivamente nuovi punti di vista; e nella navata centrale, da cui piove una luce obliqua su tutto, il soffitto poggia su dadi nascosti dietro l'aprirsi a umbella dei capitelli, cosicché non appare punto di connessione, e le travature del tetto lontano levitano in alto a vertiginosa distanza. Un ultimo elemento di turbamento è dato, infine, dalla organizzazione del sistema delle figurazioni, le quali sottolineano che l'impiego rituale del vano, contro ogni ragionevole attesa, è secondo l'asse trasverso a quello del tempio: cosicché la percezione della spazialità del vano varia a seconda che lo si consideri nella sua autonomia di luogo di culto o nella sua funzione di passaggio verso il fondo del santuario.

Il superbo sfoggio costruttivo, l'appello alla più semplice sensibilità istintiva, l'effetto di sorpresa e di intimidazione son tutti riuniti in una realtà architettonica che innova profondamente sulla tradizione più antica, ripudiandone la chiarezza e la misura (che non mancano certo neanche nelle più clamorose opere colossali del passato, le piramidi) in pro' di una scelta di immediatezza sentimentale. Ci si rivolge al popolo intiero attraverso espressioni soprarazionali e non solo a un gruppo di tradizione e di cultura aristocraticamente razionalizzanti: i mutamenti sono indice di un cambiamento di natura insieme nel committente sovrano e nell'ambiente nel quale egli vuole o deve radicare la sua autorità attraverso un istintivo consenso. Se formalmente questo mescolarsi di elementi figurativi, di allusioni riccamente culturali, di «significati» ci spinge ad adoperare il termine convenzionale di «barocco ramesseide» per questo tipo di cultura, nella prospettiva storica egiziana abbiamo piuttosto la ripresa di atteggiamenti estremamente arcaici, esorcizzati dalla cultura aulica ma restati nella mentalità popolare, e che ora riprendono la loro funzione piena con il peso che classi finora subalterne assumono nella società e perciò nella cultura ramesseide.

Le singolarità barocche, le qualità celebrative, le implicazioni misticheggianti si sommano in un gruppo di edifici che si susseguono lungo le rive del Nilo nella regione subito a sud della frontiera egiziana, la Nubia, fra la prima e la seconda cateratta: a Beit el Wali, a Qerf Husein, a Wadi el Sabu'a, a Derr, ad Abu Simbel, dove ve ne sono due. Essi son caratterizzati dall'essere o per la maggior parte o per l'intero scavati nella roccia riprendendo una idea che ci è ben nota dalla architettura funeraria e per templi della XVIII dinastia (il piccolo «Speos Artemidos» di Hatshepsut in Medio Egitto, presso Beni Hasan, e, qui in Nubia, il tempietto di el Lesiya di Thutmose III e quello di Abu Hoda di Harmais). Ma queste modeste escavazioni non hanno a che rivedere con questi nuovi templi: sono cappelle, prive di una facciata e senza pretese, punto di appoggio a culti locali. La serie dei templi di Ramesse II è clamorosa per la mole e la vistosa impostazione di ognuno di essi, e in più per il loro stesso costituire una serie, quasi una litania che unisca successivamente il nome del re a quello degli dei principali del regno, a



L'interno dell'ipostila del tempio di Luqsor.

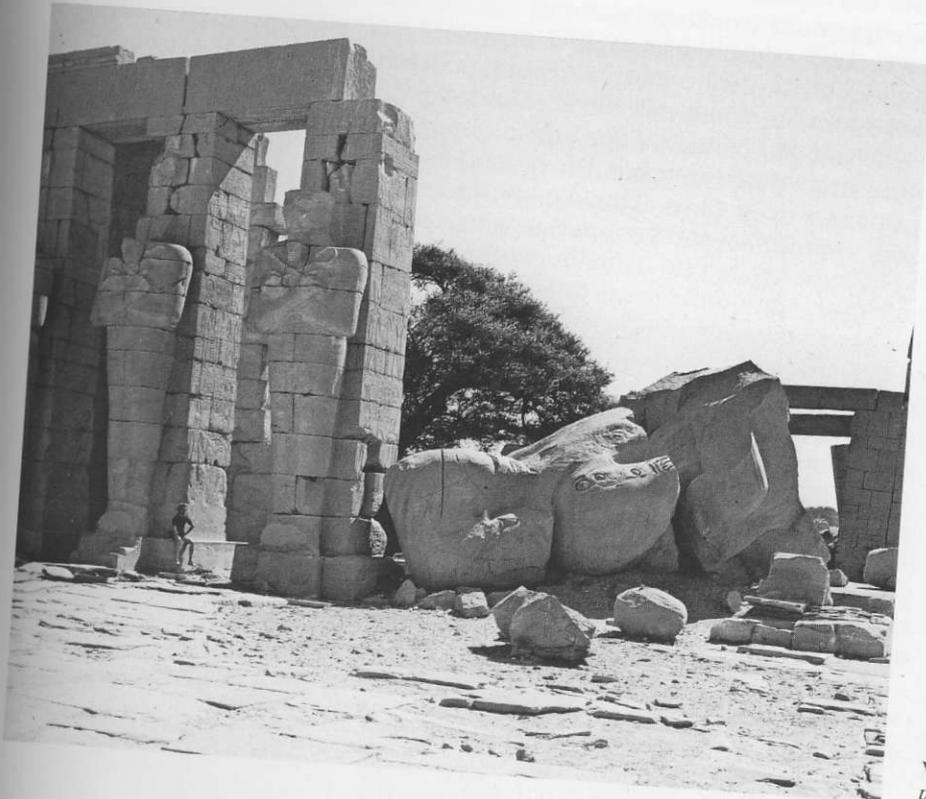
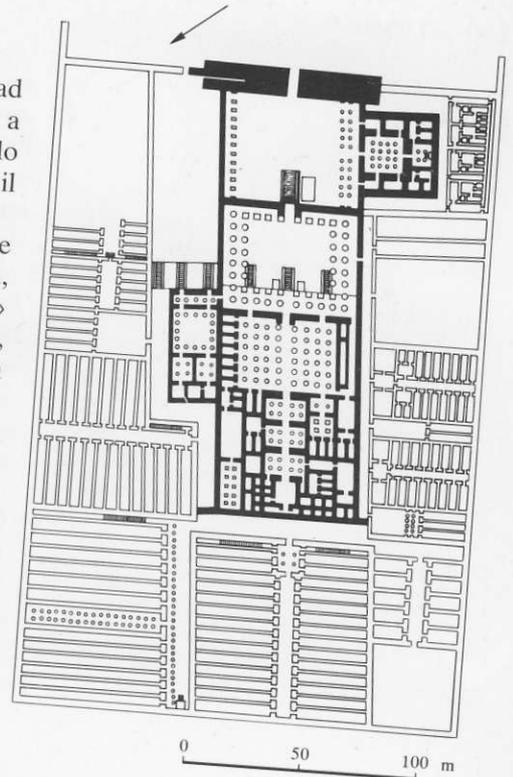


ognuno dei quali son successivamente consacrati i templi (Beit el Wali ad Ammone e agli Dei della Cateratta, Qerf Husein a Ptah, Wadi el Sabu'a a Râ Harakhte e Derr a questo stesso dio sulla sponda opposta del Nilo; quello maggiore di Abu Simbel a Râ Harakhte ad Ammone e al re stesso, mentre il minore lo è alla Hathor locale e alla regina Nefertiti, la sposa del re).

Ci sarà certo una precisa connessione in questo succedersi di divinità, e nella forma stessa dello *speos* assunto come loro residenza tipica. Si alluderà, forse, al perpetuo rinnovarsi della piena del Nilo, da successive «caverne» che preparano quelle da cui la mitologia lo vuole scaturire presso Elefantina, al suo ingresso in Egitto. E il sovrano, come dio (e tale è specialmente in Nubia) controlla, forse, queste sorgenti di acqua feconda. «Se lo dici tu a tuo padre Hapi (= l'inondazione), padre degli Dei, 'Vieni', l'acqua salirà fin sul monte (= il deserto), ed egli farà come tutto quel che tu avrai detto». Così dicono i cortigiani al re, quando gli chiedono di far scavare un pozzo presso le miniere d'oro della Nubia in pieno deserto — e l'acqua alla fine si trova.

Ci son dunque implicazioni numerose nella stessa esistenza e qualità di questi templi. Ma c'è, anche, l'idea ardita di portare in una grotta la pianta di un tempio all'aperto: in contrapposto ai più antichi templi rupestri questi di Ramesse II rifanno la struttura tipica del tempio, il pilone, il cortile, l'ipostila, il sacrario — riportando nelle viscere della montagna quel che di regola è nella luce del sole. Costruire scavando: in questa contraddizione di formulazione e di attuazione c'è il gusto di un impossibile fattosi stoffa dell'immaginare e del fare.

Il «meraviglioso» tocca il suo apice, fra questi templi, nei due di Abu Simbel, quelli in cui le dimensioni più inconsuete (la facciata raggiunge circa 30 m, la profondità del tempio è di 55 m; l'altezza delle statue esterne è di 20 m; quella delle interne quasi 10 m) sono alleggerite da una popolazione di statue che si appoggiano le une alle altre, a fornire ognuna la misura a quelle più grandi, ad animare — in un continuo rinnovarsi dell'interesse — la partecipazione dello spettatore. I due templi, insieme, si radicano nelle montagne



Veduta e pianta del Ramesseo. Nella pagina precedente: I templi di Abu Simbel.

e nell'ambiente, con il loro adoperarne direttamente la pietra e lo scioglier-visi senza intermediari, e danno così una risonanza di monumentalità a tutto il paesaggio circostante, riprendendo in certo modo esperienze che la cultura egiziana aveva già attuato con le piramidi di Giza o con il tempio di Hatshepsut a Deir el Bahari, ma riprendendole in un linguaggio completamente nuovo e rinnovandone perciò il valore. Se proprio questi rapporti con l'ambiente son stati falsati dalla greve avventura archeologica del trasferimento di questi edifici a un altro livello per la costituzione del nuovo grande bacino nubiano nel 1965, le altre qualità di questi templi sono state salvate. La loro eloquenza scenografica, la loro funzionalità celebrativa, la ricchezza espressiva del loro sontuoso linguaggio formale non dipendono solo dalla loro posizione e dal loro effetto di sorpresa, ma regolano e determinano dall'interno e con rigorosa coerenza le singolari strutture.

Un ultimo monumento di quest'epoca dobbiamo ricordare in particolare: il tempio funerario del sovrano sulla riva occidentale di Tebe, il cosiddetto *Ramesseum*. Un pilone, di quasi 70 m di facciata, dà accesso a un primo cortile all'incirca quadrato con un lato di poco più di 50 metri. L'asse del cortile è quello su cui è distribuito il resto del tempio: ma esso fa un angolo assai sensibile con l'asse del primo pilone, ripetendo così quel gusto per la costituzione di punti di vista obliqui che abbiamo notato a Luqsor. La corte stessa ha una struttura chiaramente squilibrata; l'interesse di chi entra è richiamato verso il fondo, verso il secondo pilone, dalla presenza di una statua in granito del re assiso, oggi caduta e spezzata, ma originariamente alta più di 17 m (poco meno, perciò, dei colossi frontali di Abu Simbel) che stava a sinistra della porta — ma non sembra che un'altra simile statua fosse all'altro lato dell'accesso. La parete destra del cortile (nord) era più larga di quella opposta, e ad essa si appoggiava un portico con pilastri osiriaci. Essi non trovavano però corrispondenza sulla parete sinistra (sud) dove invece il portico era più folto, comportando due file di colonne. Si suggerisce così un asse nord-sud, e lo sguardo delle statue architettoniche è rivolto secondo quest'asse al lato meridionale, dove in effetti si nasconde, dietro il muro, un palazzo reale appoggiato al tempio e fornito di una «finestra di apparizione», la struttura nata, come si ricorderà, a Tell el Amarna. L'asse trasverso (come quello della ipostila di Karnak) è dunque insieme indicato dalle strutture e dotato di una polarizzazione funzionale di interesse.

Il secondo cortile ha due portici a due file di colonne che si fronteggiano a sinistra e a destra, dissimilati rispetto ai lati est (dove c'è una fila di pilastri osiriaci) e ovest (dove dietro i pilastri osiriaci c'è una fila di colonne, e dove, soprattutto, l'impianto è sollevato tutto da un alto plinto sotto gli elementi



I magazzini del Ramesseo.

portanti). Queste franche differenziazioni permettono visioni e prospettive del tutto diverse a chi successivamente si volga nelle varie direzioni — e, anzi, a questo volgersi successivamente in giro è un invito, che costringe il visitatore a rinnovar di continuo i suoi rapporti con l'edificio. Più sottilmente il visitatore vien sottratto alla monotonia, o almeno alla univocità, dal sistema di passaggi fra la seconda corte attraverso l'ipostila fino al santuario: che avviene per tre diversi canali, di cui uno centrale secondo l'asse principale, avviato da una rampa centrale, da un allargarsi della coppia centrale di supporti, poi da una navata attraverso l'ipostila che segue il cortile. Ma ai due lati di questo, altre due rampe una a sinistra l'altra a destra, salgono sul podio, e portano a due porte secondarie laterali, e poi a due slarghi nell'ordine delle colonne dell'ipostila. Le colonne di quest'ultima non sono pertanto divise in due gruppi regolari da un passaggio mediano, come di consueto, ma comportano degli allargamenti e delle strettature che rompono, in modo inatteso, le prospettive consuete. Non è il caso di sottolineare le soluzioni date al settore dei sacrari, che sono tre oltre quello solare — ma va invece ricordato che, addossato al muro perimetrale settentrionale tanto da averlo come muro comune, è un piccolo tempio doppio, con due rampe d'accesso e un portico su plinto, due porte su un cortile quadrato circondato da colonne, sul fondo del quale due accessi a due piccole ipostile danno ingresso a due santuari lievemente diversi (uno di due, uno di una cella). Questo complesso, appena obliquo come asse, risale a Seti I ed è un tempio in onore di Ramesse I: sembra alla prima che esso preceda il Ramesseo, e anzi è stato chiamato in causa per giustificare le deviazioni dall'ortogonalità degli assi. Ma un esame della costruzione mostra che questo tempietto è stato in realtà in parte smontato e ricostruito durante i lavori di Ramesse II: è, insomma, anch'esso una «citazione», l'inserimento di una preziosità architettonica del passato nel nuovo tempio, come lo era il richiamo thutmoside del portico di granito nel tempio di Luqsor.

La semplice descrizione delle caratteristiche di questo tempio deve aver mostrato con quanta matura esperienza di mezzi espressivi gli architetti di Ramesse II abbiano saputo costruire un monumento che celebrasse il loro committente, affidando il tema celebrativo alla capacità di suggestione immediata e sentimentale della grandiosità e della sorpresa, tanto strutturale che scenografica. Vedremo come un derivato diretto di questo monumento, il tempio di Ramesse III a Medinet Habu, abbia mutuato gli elementi pratici e tradito molti dei valori più intimi di questo così complesso santuario (e forse punto di arrivo dell'architettura di questo tempo).

La descrizione del santuario, comunque, non esaurisce il discorso sul Ramesseo. Il tempio, infatti, è interamente preso entro un sistema di edifici di altro carattere, uffici, abitazioni, e, soprattutto, magazzini. Sono costruzioni che fortunatamente si sono in certa misura salvate e che possono perciò non solo esser ricostruite sulla carta, ma valutate nel loro significato anche da uno spettatore odierno. Non c'è qui altro che scarso uso di pietra nelle porte o nei sostegni: il materiale usato è il quotidiano mattone crudo, in confronto dell'arenaria e del granito. Ma la grandiosità di questi edifici è sottolineata dalle prospettive accuratamente presentate come monumentali e che indicano come queste costruzioni di carattere pratico non siano elementi da cui si debba astrarre, che si possan mentalmente cancellare quando si guardi il tempio vero e proprio. Le dimensioni dei magazzini e dei servizi del tempio ne sottolineano per altra via l'importanza: sono in certo senso l'equivalente oggettivo del lungo testo con cui a Nauri, per esempio, Seti I elenca i diritti templari di Abido. E, accanto all'opulenza delle fondazioni testimoniata a gloria del santuario dai suoi magazzini, c'è la celebrazione di quelle strutture amministrative che con questi beni sono connesse: i molti sacerdoti, i molti funzionari danno anch'essi importanza, e l'ostentarne l'esistenza e l'attività è

3 ALTRA ATTIVITÀ EDILIZIA

Stele con Ramesse II che dà onoreficenze al suo ufficiale Mose, dal mercato antiquario; calcare, alt. cm 67,5 (Hildesheim, Pelizaeus Museum, n 374). Nella pagina seguente: La storia del tempio di Buhen.



bene in tono con quanto abbiamo visto esser caratteristico di quest'epoca, che la struttura amministrativa mette a base della società e della vita civile.

Si potrebbe all'infinito continuare a descrivere templi o costruzioni templari di questa età, e non sarebbe senza peso notare come si abbiano insieme reimpieghi di materiale (ad esempio quello di Akhetaten adoperato su larga scala nelle costruzioni templari di Ermopoli e di Antinoe) e rifacimenti di templi che appoggiano alla vecchia pianta un'opera raffinata di interpretazione dei suggerimenti che questa può dare nell'ambito del nuovo modo di concepire lo spazio e la funzione architettonica. Un esempio può esserne Buhen, dove il tempio Thutmoside, successivamente fondato da Hatshepsut e ampliato da Thutmose III è stato significativamente restaurato in modo che l'ingresso al cortile venga aperto del tutto fuori dell'asse dell'edificio anziché al centro di esso come nella impostazione originaria, e facendo seguire a questo ingresso una cameretta anch'essa fuori dalla direttrice principale: si attua, in opere d'altri, quel gusto per la visione di sbieco che sgrana e mette in varia evidenza i singoli elementi della costruzione.

Saccheggio di materiali e restauri van di pari passo nelle opere attuate nella necropoli menfita dell'Antico Regno, di cui restano le notizie nelle iscrizioni apposte sui monumenti regali dal figlio di Ramesse, Khaemwaset — singolare figura della politica religiosa e della cultura di quei tempi. I restauri connettono il sovrano con i suoi predecessori, e celebrano la perpetuità della funzione regia: «La regalità è una bella funzione: anche se non ha figlio o fratello per perpetuare i suoi monumenti, un (re) benefica l'altro» aveva già detto un millennio prima il padre di Merikarâ.

Ma nel caso specifico c'è un testo che vien ripetuto per la piramide di Gioser, per la tomba di Shepseskaf, per le piramidi di Userkaf, di Sahurâ, di Neuserâ, di Unas: «Ha comandato Sua Maestà che ponesse attenzione il (Sommo Sacerdote di Menfi), il Principe Khaemwaset a consolidare il nome del (Re Tal dei Tali) nella sua piramide a causa del grande amore del Sacerdote *sem* Principe Khaemwaset nel restaurare i monumenti dei re della Valle e re del Delta in quel che avevano fatto e la cui solidità era andata in rovina». L'interesse antiquario del principe è connesso con la cultura scolastica degli scribi, e pone in conscio contrasto il presente e il passato. Si capisce, così, meglio il significato delle «citazioni» nell'architettura, come modi di arricchimento del significato del monumento in chiave culturale.

Oltre le costruzioni templari e ciò che con esse è connesso non abbiamo purtroppo molto da ricordare. Ci sono notizie varie su fortezze, alla frontiera dell'Egitto e nelle zone straniere di influenza egiziana: ma alcune le conosciamo solo di nome, altre, come quella di Qubân in Nubia, mostrava solo rifacimenti e aggiornamenti tecnici di fortificazioni più antiche che continuano ad avere la loro funzione pratica a condizione di essere mantenute e consolidate. Un coerente gruppo di stele in cui soldati venerano immagini del re e che si dicevano provenire da Horbeit nel Delta e che ora si pensa derivino piuttosto da Qantir-«Pi-Ramesse» mostra probabilmente un accuartieramento ben organizzato in quella regione, e sarebbe assai interessante esplorarne le caratteristiche. Ma quanto questi complessi militari debbano essere stati curati e seguiti può dirlo, in mancanza di precisi e abbondanti documenti sul terreno, il discorso che è messo in bocca al sovrano al momento in cui in un testo che ne celebra le personali vittorie, rimprovera i suoi soldati che non gli son stati vicini nel momento del pericolo: «Ed ecco, non mi sono levato io come signore (= son salito al trono) che voi eravate dei miseri? Ed io ho fatto che voi vi comportaste come dei grandi per il mio genio ogni giorno; ed ho posto il figlio sui beni di suo padre, e ho allontanato

ogni male da questo paese, e ho consegnato a voi i vostri servi, e vi ho dato dell'altro che vi era stato portato via. Quel che ciascuno chiedeva in petizione, "Lo farò!", ecco così gli dicevo ogni giorno. Non c'è un signore che abbia fatto ai suoi soldati quel che ha fatto la Mia Maestà per il vostro cuore. Io ho fatto che voi risiedeste nelle vostre città, senza attendere alle cure del soldato — ed alla mia cavalleria altrettanto, le ho dato la via per la loro città dicendo: "Li troverò come oggi al momento della battaglia"». Questi favori alla classe militare comportano specifiche sistemazioni in terreni con personale di servizio, ed è da pensare che le costruzioni specifiche coincidano con caserme e fortezze.

Ma a queste attività edilizie laiche, che poco ci sono note, va aggiunto un altro caso, ancora più importante: la fondazione di una nuova città che dal sovrano prende il nome, «Pi-Ramesse». È certo la città di cui parla la Bibbia come del luogo in cui gli Ebrei eran costretti a impastare i mattoni e si è a lungo discusso sulla ubicazione, che deve essere nel Delta. Tani è stata per molto tempo la favorita, ma ora la si riconosce nei resti ritrovati a Qantir, il luogo stesso dove è stata identificata anche Avari. Il materiale ramesseide che si trova a Tani vi deve esser stato trasportato al momento in cui quella città, divenuta capitale a sua volta, si ingrandisce riunendo monumenti là trasferiti da altri centri per abbellire la nuova sede.

Questa capitale che Ramesse II volle fondare a suo nome è una delle più tipiche creazioni della sua età. L'idea di connettere con una nuova città un rinnovamento dei tempi è ormai stata sperimentata in Egitto: da Menfi a Icet-tawy a Malqata a Akhetaten. Quest'ultima era stata fondata nel luogo che al re era stato designato dal dio stesso: città sacra, centro della terra, la descrizione dei suoi edifici che ne è data nelle stele di confine è essenzialmente religiosa.

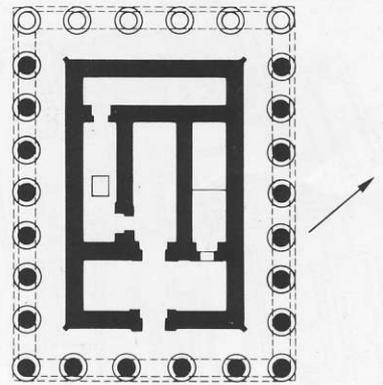
Non è un caso se, subito dopo la chiusura dello scisma, si compone un inno a Tebe, la «città» per eccellenza (con un gioco di parole analogo a quello che si avrebbe se si dicesse che «urbe» vuol dire «città» perché Roma è l'«urbe»): «Testimonia Tebe per ogni città / L'acqua e la terra erano in essa nella Prima Volta / Venne la sabbia a circondare i campi / Per creare il loro suolo nella terra alta: / Allora esisté la terra / ... / Tutte le città sono sotto la sua ombra / Per magnificare se stesse per mezzo di Tebe: essa testimonia».

Ad Akhetaten città teologica si oppone la più antica e perciò più complessa teologia di Tebe; se l'una è il centro del mondo, la sede del re demiurgo, l'altra è il luogo della «Prima Volta», come si chiama in egiziano la creazione. Si risponde in modo arcaico al modo arcaico con il quale era stata celebrata la città nuova.

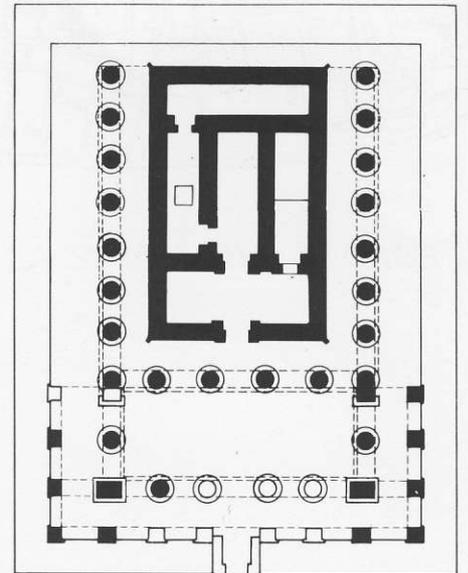
Anche la città di Ramesse è oggetto di celebrazioni letterarie; ma esse non nascono dalla corte o dal tempio, bensì dall'ambito degli scribi.

La città della cui costruzione perversa parla la Bibbia, che ricorda la fatica dell'impastar paglia e fango, è una realtà archeologica che ancora ci sfugge: pure ne abbiamo una idea più viva e più calda se leggiamo frasi come queste: «Provincia bella non ce n'è l'uguale, dalla fondazione di Tebe. È Râ in persona che l'ha fondata. La Residenza è di dolce vita. La sua campagna è piena di ogni cosa buona, ed è colma di viveri e di vettovaglie; le sue piscine sono piene di pesci, i suoi stagni di uccelli... Le sue navi attraccano nel porto... La letizia risiede in lei, ed essa non dice 'Oh, se avessi!' I piccoli, in lei, sono come i grandi... I giovani di Qa-Nekhtu (l'«Eccelsa di Vittorie», altro nome della città) son vestiti a festa ogni giorno. Olio profumato è sulle loro teste pettinate di recente. Essi stanno tutti a lato dei loro portali, con le mani cariche di rami e di verzura...».

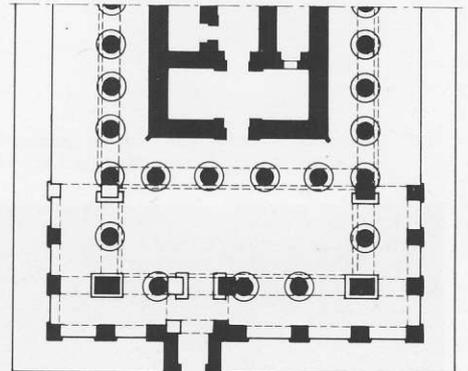
Questa città è il luogo dove festosamente vive ed agisce una umanità la cui gioia è chiamata a dar senso all'ambiente in luogo dei teologumeni più



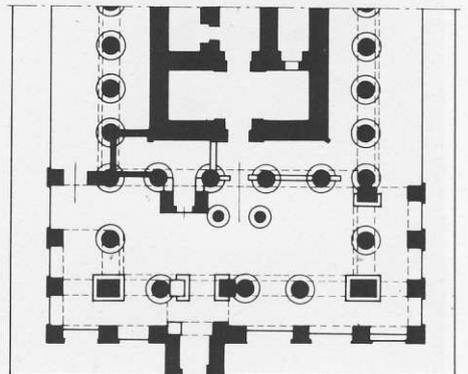
(a) Hatshepsut



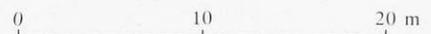
(b) Thutmose III

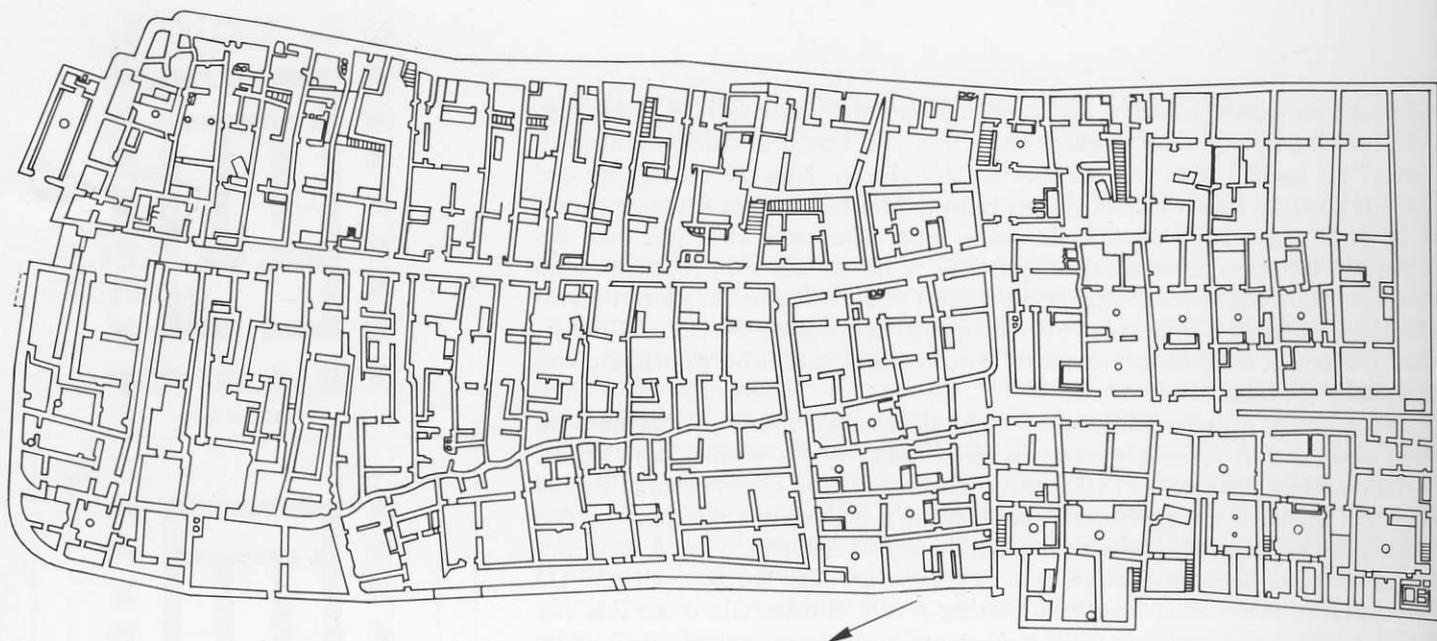


(c) dopo Thutmose III



(d) Ramesse II





antichi. La città è il luogo dove gli uomini si riuniscono per vivere quanto meglio sappiano e possano, costituendola *ex novo* non vantandone antiche e distanti glorie poco comprensibili. Questa descrizione di città ignota ci fa capire che cosa sia cambiato nella società egiziana, quanto essa tenga ora a far aderire le sue espressioni ai suoi ideali «borghesi» anche nella concezione urbanistica, che implicitamente mette in valore piuttosto le ville che i templi e il palazzo, le strutture della produzione e del commercio che non quelle del culto. Ma, insieme, una frase come «È Râ in persona che l'ha fondata» è una garbata allusione al sovrano che è «il Sole (Râ) degli uomini», «il Sole dell'Egitto» e che ripropone la figura del re come movente ultimo della felicità umana. Ramesse è il dio terreno che fa scoppiare la letizia fra l'umanità di cui si occupa anche quando fonda la sua città.

Akhetaten è nata come la città in cui il re doveva divenire dio. Pi-Ramesse ha raggiunto questa meta, e le celebrazioni delle sue qualità non derivano dalla bocca del fondatore ma da quelle di chi è stato chiamato ad abitarvi. Il rinnovamento urbanistico dell'Egitto fra la XVIII e la XIX dinastia è un fenomeno probabilmente più ampio di quanto noi non percepiamo, anche per il tipo di scavi che si son fatti e che in genere trascurano le aree urbane: ma esso ha saputo colorarsi ogni volta di un particolare significato nell'ambito dei problemi politici e sociali del momento. La fondazione della capitale ramesside fa parte delle formulazioni della propaganda regale, e anche qui volentieri essa prende il tono di una iniziativa del re-dio onnipotente che è attento a porsi dal punto di vista di coloro che son commessi alla sua cura: un punto di vista di umanità quotidiana, volta a interessi e a gusti concreti.

A prosaico contrapposto e complemento di questa città immaginaria e paradigmatica della letteratura, abbiamo per l'età ramesside un esempio concreto di centro abitato, la cui storia si può precisamente seguire anche in particolari assai minuti. Si tratta del villaggio operaio di Deir el Medina nella necropoli tebana, la sede del complesso di artigiani di vario genere impegnati generazione dopo generazione a scavare le tombe dei re nella vallata deserta retrostante. L'insediamento risale in verità alla XVIII dinastia, e continua fino alla fine dell'età ramesside: si tratta di circa 500 anni di vita, che naturalmente han fatto sì che varie volte modifiche radicali siano intervenute nella sua struttura. Tuttavia alcuni caratteri permangono tipici: la formazione degli alloggi, in cui parte del mobilio (il letto) è costruito in mattoni, e che sono distribuiti entro un percorso sufficientemente rettilineo; la suddivisione

Il villaggio operaio di Deir el Medina.

delle abitazioni in due gruppi ineguali; l'affollarsi ordinato delle case in uno spazio assai ridotto, benché non ci sia attorno terreno da risparmiare per l'agricoltura; il loro esser chiuse entro una cerchia di mura. Le città operaie di «Kahun» e di Tell el Amarna offrono allo stato paradigmatico e puro le caratteristiche che troviamo invece storicizzate in una lunga espressione di vita in questo villaggio di maestranze tebane. Ma questo essenziale (ed evidente) parallelismo di strutture va tenuto presente per non dar neanche a questo esempio il valore di una troppo precisa testimonianza per una situazione generale: questo è il luogo di vita di un gruppo di persone assai particolari (artigiani specializzati, artisti, amministratori: una specie di aristocrazia operaia, date le loro funzioni connesse con la corte) che son capaci di decorare di pitture le loro case, che san spesso leggere e scrivere e che han lasciato perciò una inconsueta folla di documenti sulla loro vita — e particolare è perciò anche la loro residenza, così come non tipiche per la loro classe sono le loro tombe che circondano da presso tutto il villaggio, fornite di corredi e di pitture parietali di qualità inattesa per personaggi tutto sommato così modesti.

Ricchissima e particolarmente varia e significativa è la scultura ramesseide. Spesso nella plastica gli artisti egiziani trovano il linguaggio più esplicito per esprimere le loro concezioni: forse questa posizione centrale è un po' meno evidente in quest'epoca in cui l'interesse narrativo del rilievo e della pittura, le vocazioni scenografiche dell'architettura possono assai bene esprimere quell'ansia di pienezza espressiva che è restata negli artisti egiziani dopo el Amarna. Sullo sfondo di questa più complessa esperienza va valutata anche la scultura del tempo, che rinnova dal di dentro le più antiche sue tipologie, ne aggiunge di più complicate, saggia possibilità formali addirittura opposte fra loro e che pure servono ad aggredire per varie vie una realtà culturale che, dopo el Amarna, mantiene insieme il fascino della alta tradizione e la denuncia della sua fondamentale fatuità edonistica. L'impiego di moduli espressivi luministici, lo squilibrio inarmonico delle masse, le arditezze dei profili eran stati scoperti a el Amarna come modi di far penetrare l'opera nel mondo vivo, quello del mutevole in opposizione alla meditata stabilità più antica. Tali esperienze sono ormai presenti per il loro valore culturale ancor prima che formale nella coscienza degli artisti: e con impostazioni e a livelli vari essi cercano di rendere visioni rinnovate e coerenti della realtà plastica.

Questo processo assomiglia assai da vicino a quello che si manifesta nella lingua del tempo, che rompe la tradizione aulica dell'egiziano classico e accetta ampiamente quell'egiziano parlato, che era stato assunto proprio come lingua ufficiale a el Amarna, a sottolineare la frattura con la tradizione e il rinnovamento della cultura. Ma tale nuova lingua (il neogiziano, come si chiama) è tanto reale e viva quanto culturale: è un impasto di esigenze diverse e la classicità rimane come un bene collettivo cui si ricorre ogni volta che se ne abbia necessità, di cui si studiano e si trascrivono i testi. Questa funzione di esemplarità affidata a un certo periodo e a certe esperienze spezza la catena di continuità della tradizione come sviluppo lineare: e così, spesso, nelle opere di questo tempo sentiamo che ciò che esse hanno di «antico» è sentito come un arricchimento di significato, un elemento di quella complessità di lettura che esse propòngono sui due piani del significato e della forma.

C'è dunque tutta una rosa di possibilità di espressione, che nascono dalla lunga storia del linguaggio artistico e dalle interpretazioni che se ne danno: cosicché forse per la prima volta nella storia egiziana convivono modi di vedere diversi. In parte ciò è riconducibile al fatto che c'è una certa svalutazione degli elementi formali (razionali) in confronto di quelli narrativi e sen-

4

LA STATUARIA REGALE

Ramesse II, da Tanis; granito grigio, alt. cm 77 (Il Cairo, Museo Egizio, n 616).





timentali; ma dietro c'è il completo fiorire della varietà di gusti e di tradizioni delle classi nuove che si affiancano alla corte e al tempio e che caratterizzano questi tempi.

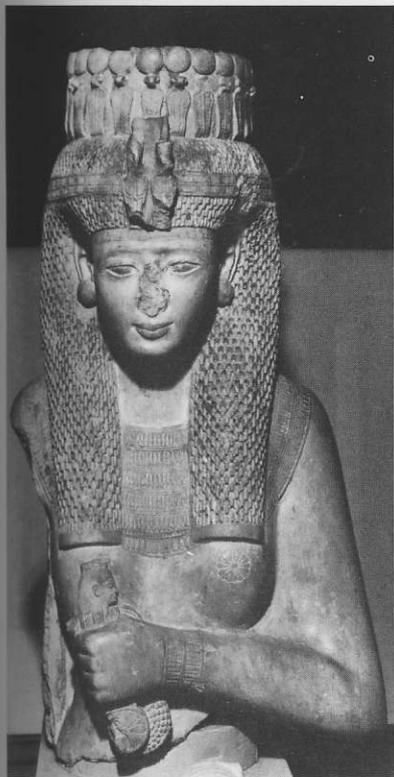
Come è di regola, la statuaria regale ha caratteri diversi da quella civile. La documentazione è, a partire da Seti I fino a Ramesse XI, così ricca — specie per l'epoca di Ramesse II — che non potremo qui limitarci che ad alcuni esempi particolarmente significativi ed utili al discorso.

Abbiamo già veduto una piccola immagine di Seti I probabilmente da Abido. Forse proprio perché così piccola, essa esce dal gusto della «restaurazione» che abbiamo identificato come tipico di quel regno: il sovrano porta con la sinistra una insegna, ha una ampia parrucca che gli ricade sulla parte anteriore in fini ciocche, ed è abbigliato in un ampio camice a sottili piegoline che partono a raggera dallo sterno. La manica, ampia, lascia libero il braccio. È uno schema che ritroveremo, e che qui mostra come si possano sfruttare i complessi dati del vestiario (un vestiario vero e attuale, in confronto del perizoma arcaico con il quale era tradizionalmente rappresentato il sovrano) in un movimento di tutta la superficie con pieghe che, essendo ognuna colpita da una luce diversa per il loro essere su piani diversi e tutte fuori di parallelismo, assume la funzione compositiva principale.

Queste stesse pieghe ricche di vibrazioni luministiche che sciolgono il rigido contorno delle masse le troviamo in un busto da Tani di Ramesse II. La mole stessa del monumento, che è a grandezza naturale, dà un altro peso all'accorgimento tecnico: le pieghe coprono e alludono alla rotondità del braccio, e perfino alla papilla del seno; una zona liscia è sotto l'insegna sulla spalla destra, in modo da evitare ogni meccanicità, e così è per la larga collana che fa da zona di raccordo fra le piegoline che si divaricano e il volto, mentre elemento di più energico oggetto e perciò di più robusta opposizione di volumi e di luci sono il braccio e la mano destra e il pastorale appoggiato alla spalla. Quanto la costruzione di questa statua sia concepita in una sintesi di elementi a contrasto lo mostra il volto, su cui gli elementi fisiognomici sono come disegnati su una massa sferoidale sentita solo come una unità liscia che si inserisce e si compenetra nell'altra massa sferoidale e scabra della parrucca a ciocche minute.

Un simile compiacimento appare nella struttura della splendida statua colossale della madre di Ramesse II, Tuya, al Vaticano. La classica eleganza della figura e del suo sicuro incedere, la pulizia del disegno del suo corpo e del suo gesto sono un degno sostegno al capo, dall'opulenta acconciatura che racchiude il viso tondo su cui i tratti sono appena disegnati con arguti profili. Gli occhi a mandorla, le labbra tumide (il mento è probabilmente antico, e rimesso a posto — il naso invece è moderno) non hanno nulla di caratteristico, e addirittura poco di organico: anche qui la sintassi è quel che conta, il piacere dell'artista è in questa opposizione di elementi.

Torna, naturalmente, alla mente un simile nesso volto-acconciatura in una statua di Teye al Cairo di cui abbiamo parlato: se qui c'è opposizione, là c'era un arricchirsi del significato dell'opera nel risuonare nelle sue parti della stessa ispirazione formale, oltre il discorso descrittivo e il gioco che qui abbiamo. Ma, proprio in questo ambiente, il gioco delle opposizioni può divenire argomento di una appassionata tensione, eloquente e calda, nella statua di dimensioni naturali e mutila della parte inferiore che rappresenta una principessa e che proviene dal Ramesseo. Il bianco calcare è il fondo di una sapiente policromia che riadopera ritmicamente gli stessi colori dorati, rossi e neri. La principessa porta sul capo una pesante parrucca, che si gonfia e si muove secondo il profilo della testa e delle spalle e su cui è un modio tutto circondato da urei. Una tenia con due urei tiene la chioma, agli orecchi grossi orecchini, al collo una larga collana. Una rosetta sul seno, e un collare con una *menat* nella mano ripiegata sul petto. Questa acconciatura, ricca, plasti-



1, Principessa ramesside, da Tebe (Ramesseo); calcare dipinto, alt. cm 73 (Il Cairo, Museo Egizio, n 600). 2, Gruppo di regina e principe, dalla *cachette* di Karnak; schisto, alt. cm 27 (Ivi, n 42154). 3, Il nome di Ramesse, da Tanis; granito e calcare, alt. m 2,31 (Ivi, J.E. 64735). Nella pagina precedente: La regina Tuia, madre di Ramesse II, da Roma; granito scuro, alt. m 2,27 (Roma, Museo Gregoriano Egizio, n 22).

camente resa serve a impostare anche qui una opposizione fra il macchinoso sistema di elementi decorativi e il limpido e quieto fluire delle superfici bianche e lisce del volto e del corpo. La costruzione intellettuale qui sa farsi alla fine ragione e modo della espressione; e in questa ricchezza di possibilità di letture si manifesta quel che possiamo chiamare per quest'opera il «barocco» egiziano.

Questo «barocco», proprio per questa sua natura, ha molti modi di manifestarsi, nel suo giocare sull'inatteso, sul difficile, sul concettoso. È in questa linea di aberrazione dalla regola che va visto un piccolo gruppo, assai frammentario, dalla *cachette* di Karnak che raffigura una regina e un principe innominati ma ramessidi. La regina è assai più grande del bambino che la accompagna, ed è connessa con lui per mezzo di una lastra di raccordo, che dà un andamento squilibrato al gruppo, in cui i personaggi son collocati lontano l'uno dall'altro, oppressi dalle loro insegne.

Un altro esempio di «barocco» della più complessa natura è un gruppo colossale da Tani. Esso mostra il dio falco Hurun che protegge un fanciullo in un unico straordinario blocco scultoreo, compatto e grandioso nella sua semplicità. Ma a un esame si vede che il bambino, con un sole sul capo e una pianta di giunco in mano, è solo una scrittura enigmatica del nome Ramesse — e cioè il suo valore figurativo è completamente obliterato da un «significato» senza aver afferrato il quale il monumento non dice quel che ha da dire.

Se le concettosità di questo genere non sono rare nelle figurazioni di questo tempo, in cui il nome del re serve a giochi innumerevoli, altro è il carattere di inattesa soluzione che offre un gruppo più tardo, di Ramesse III all'inizio della XX dinastia, in cui il sovrano è rappresentato purificato dalla coppia di dei Horo e Seth. Il gruppo di granito è stato fracassato in antico,



La purificazione del sovrano, da Medinet Habu; granito rosso, alt. m 1,69 (Il Cairo, Museo Egizio, n 629).



1



2

probabilmente per odio al dio Seth, divenuto in tarda epoca divinità esecranda da divinità cosmica e dinastica che era in antico, e così in realtà il monumento quale ora appare al Museo del Cairo è frutto di un abbastanza radicale restauro ricostitutivo. Ma questo non toglie che sia comunque possibile — al di là dei particolari — cogliere il significato generale di questo esperimento che innova in modo rivoluzionario ponendo personaggi di fronte e di profilo nello stesso complesso e lasciando vuoti completi fra una figura e l'altra. Di tante audacie è chiara l'origine: in realtà si ha qui una traduzione in tutto tondo di una figurazione tradizionalmente data in rilievi parietali all'ingresso dei templi. La raffigurazione di un'«azione» richiama il caso analogo che si è avuto fra la fine dell'età menfita e l'età feudale per le statue degli inservienti, che anch'esse derivano da figurazioni piane e le traducono in un tutto tondo che di tale punto di partenza tradisce spesso l'origine. La stretta analogia del meccanismo ha qui però assai diverso significato: è il gusto dell'inatteso scambio di tecnica espressiva, l'adoperare il linguaggio del-

1, Ramesse III, dalla *cache* di Karnak; granito grigio, alt. m 1,40 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42150). 2, Ramesse IV, dalla *cache* di Karnak; «faïence», alt. cm 46 (Ivi, n 42151).



5 LA STATUARIA PRIVATA

Ramesse VI, dalla *cache* di Karnak; granito grigio, alt. cm 74 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42152).

l'una per la tematica dell'altra che riconduce questa espressione entro il gusto «barocco» del tempo.

Arrivati così come siamo alla seconda età ramesside, quella della XX dinastia, seguiamo ancora la storia della statuaria regale in alcuni esempi di questa epoca. Una rappresentazione di Ramesse III con insegne ammoniane, innanzi tutto. È una statua appena minore del naturale, in granito grigio, da Karnak: la tipologia è quella che già conosciamo dalla statuette di Seti I. Ma oltre che con quella, varrà la pena di porla a contrasto con un altro esempio, anch'esso tebano, di una più piccola ed analoga statua in tale costume di Ramesse II. In confronto con la statua di Seti I questa di Ramesse III ha una più pesante e rigida decorazione del perizoma, che fa perdere la vivacità del sistema radiato delle pieghe; l'acconciatura non ha l'eleganza di contorno e la raffinatezza di lavorazione delle singole ciocche che aveva il modello. La statua più recente ha eliminato le pieghe della camicia, e ha ripreso il torso nudo eroico. Il perizoma ha una vigorosa decorazione plastica che si stacca sulle pieghe, l'insieme si è fatto pesante e più corposo. Queste contrapposizioni di masse caratterizzate da diverse possibilità di giochi luministici sono ancor più drammaticamente evidenti nel capo, che sprofonda assai più che negli altri esempi entro una pesante parrucca che non tanto lo definisce quanto lo contiene. Il processo di sfruttamento delle opposizioni di luminosità, di ultima origine amarniana, continua a definire il linguaggio plastico.

Dell'età più tarda segnaliamo due soli monumenti. Uno è un pezzo singolare anche da un punto di vista tecnico, perché si tratta di una statua in «maiolica» alta più di 40 cm, e che per ciò stesso è un oggetto che fruisce di quella quota di meraviglia cui aspirano gli artisti del tempo. Ramesse IV è rappresentato nella tipologia frequente nel Medio Regno, con *nemes* a strisce sul capo, torso nudo, perizoma a grande grembiale rigido e le mani appoggiate su di esso a palme in giù. Un tipo datato, e che è ripreso per aggiungere la curiosità dell'arcaismo alla stranezza del materiale impiegato. La modesta qualità artistica del pezzo, veramente artigianale, doveva esser riscattata da questi suoi valori laterali.

Ben diverso è il caso per un piccolo gruppo di granito grigio che rappresenta Ramesse VI che, protetto dal falco Horo, porta trascinandolo per i capelli un barbaro prigioniero, fra le cui gambe cammina il leone compagno di battaglia del re. La sola possibilità di tanta descrizione mostra quale sia il significato del monumento, che si impegna a moltiplicare gli esseri rappresentati in un unico e discorde ordine compositivo. Il sovrano è al centro di un mondo che egli redime dalle sue forme caotiche rappresentate dal barbaro e da cui egli è protetto dalla manifestazione divina che gli aleggia attorno. Il lungo discorso fattosi pietra è certo nella tradizione del nome del re ridotto a figura e protetto da un dio che abbiamo visto prima. Ma quel che qui va segnalato, oltre questa folla di significati e di pregnante verbosità, è l'effetto compositivo che sa far coincidere la ricchezza luministica con la ricchezza della impostazione semantica.

La statuaria privata, come di consueto, presenta problemi diversi e, in certo senso, più ricchi. Per ingombranti che possano essere state le attività e la richiesta d'opera degli opifici e delle fabbriche regali, pure certo un largo numero di artisti sono restati al di fuori del giro delle esigenze pubbliche, a disposizione di coloro che potessero aver bisogno della loro attività e della loro esperienza. Di certi caratteri che si possono scoprire nella statuaria maggiore essi son certo consapevoli, ma vi aggiungono le possibilità di un linguaggio di ambienti più vari e più schietti, non obbligatoriamente aderente a certi canoni di decoro e di perfezione tecnica.



Coppia, provenienza sconosciuta; calcare, alt. cm 38 (Baltimora, Walters Art Gallery, n 119). In basso: Il generale Harnakhte, provenienza sconosciuta; granito nero, alt. cm 77 (Ivi, n 107).



Sarebbe utile scerverare diversi modi di vedere e di rendere, nella folla delle statue pervenuteci; ma almeno due diverse visioni e concezioni vanno chiaramente individuate, che coesistono e si sviluppano ciascuna per suo conto e per un assai lungo periodo, e determinano contraccolpi probabilmente anche oltre l'età strettamente ramesside.

Un primo atteggiamento è caratterizzato da un rinnovato senso della massa, corposa anche se spesso ravvivata da espliciti giochi e movimenti di luce sulle superfici.

Un piccolo gruppo alla Walters Art Gallery si compiace di una certa intima goffagine di forme accentuate, di proporzioni tozze, di squadrature eccessive, rese tanto più provocatorie dal fatto che le dimensioni del monu-



1

1, Il grande intendente di Ammone Thutmose, dalla *cache* di Karnak; granito, alt. cm 74 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42180). 2, Merbener e la principessa Merytamon, dalla *cache* di Karnak; granito grigio, alt. cm 70 (Ivi, n 42171). 3, Senenmut e la principessa, da Tebe; granito, alt. m 1 (Berlino Est, Staatliche Museen, n 2296). 4, Lo scriba Unenfer, dalla *cache* di Karnak; granito grigio, alt. cm 46 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42170).

mento sono modeste (meno di 40 cm) e perciò una certa raffinatezza è di regola e, ancor più, che si allude continuamente ai moduli tipologici della XVIII dinastia nelle parrucche, negli atteggiamenti, fin nel tipo fisico delle facce.

Lo schema del personaggio che porta un'immagine appare, in forma non regale, in una statuette in granito grigio di un generale Harnakhte. Il confronto con la serie regale che abbiamo esaminato più su mostra quali siano le qualità di questa interpretazione dello schema. Il blocco è qui più compatto e risulta come rastremato verso l'alto più che non identificato nelle sue componenti organiche. Capelli in ciocche, pieghe, iscrizioni sul vestito, e perfino tratti del volto solo disegnati scalfiscono superficialmente l'inelegante figura. Ed è questa ineleganza programmatica, unita con il richiamo a una composizione di così sontuose possibilità strutturali che è la chiave in cui va letto questo pezzo, così caparbiamente rustico.

Le stesse caratteristiche generali mostra la statuette, di analoghe dimensioni, di un Thutmose, intendente di Ammone, anch'essa in granito grigio. Lo schema del personaggio inginocchiato che offre un monumento di vario genere (statua, tavola d'offerta, ecc.) è particolarmente gradito a questo gusto per le possibilità che offre di occupare in modo avventuroso molto spazio, per scaricare l'attenzione dello spettatore non sul solo personaggio, per la varietà dei punti di vista e l'inconsueto disporsi delle membra (le mani tese in avanti, i piedi che si piegano aprendo a ventaglio gli alluci) per il possibile moltiplicarsi del gioco delle pieghe. Tutte cose che vedremo in un esempio classico fra poco (nella statua del sommo sacerdote di Ammone Mehui); e che qui son cose che possono esser verbalmente descritte, ma annullate dal fatto che tutto questo complesso non è scandito nelle sue parti, non è sfruttato per il nitore di disegno che potrebbe avere, ma è invece racchiuso in un solo blocco che fa pompa della difficoltà del lavoro nel granito (contro ogni abitudine egiziana), e di una mancanza di grazia che è rifiuto della tradizione dell'età degli Amenofi in pro' di un volgare e sbrigativo linguaggio delle cose.

Lo stesso spregioso richiamo a un modulo tradizionale per annullarne il significato appare in un gruppo-statua cubo di Bener-meryt con la principessa Satamon (probabilmente una figlia di Ramesse II) che richiama, si direbbe per farne strazio, l'analogo gruppo di Senenmut con la principessa Nefrurâ del tempo di Hatshepsut, in cui gli ideali di misura e di grazia eran stati im-

2



3



4





Il sommo sacerdote di Abido Unennefer, da el Amrah; granito grigio, alt. cm 82 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 35257). *In basso*: Lo stesso; diorite, alt. m 1,86 (Parigi, Louvre, A. 66).

pegnati nel difficile compito di animare un così rigido sistema. Ma ancor più in là si arriva con la statua cubo che inquadra un *naòs* con l'immagine di Ptah del regio scriba Unenneferu da Karnak (*cache*). Il granito grigio è in realtà perfettamente dominato, eppure i grossi tratti del disegno, i geroglifici assai grandi e profondamente incisi distribuiti senza rispetto al disegno sottostante alla stilizzazione del cubo, il volto largo e piatto, son tutti elementi che insieme danno un carattere a questa statua; la quale adopera questo blocco compatto come supporto a una serie di menomazioni della sua superficie, e — come in fondo tutti i monumenti della serie presentata or ora — sembra si compiaccia di mettere in mostra la materia greggia in cui il lavoro è stato fatto piuttosto che la capacità di dominarlo.

Di questo gusto così chiaramente identificato i monumenti più significativi son quelli che si possono attribuire a un sommo sacerdote di Abido dell'epoca di Ramesse II, Unennefer. È questo un personaggio assai importante in quanto responsabile di uno dei santuari più illustri dell'Egitto, e dotato da Seti I e dal figlio di particolari monumenti e di particolari diritti e rendite. Le relazioni familiari di questo sommo sacerdote con altri alti funzionari della corte sottolineano l'autorità della funzione che gli è data, analoga a quella di altri grandi santuari nazionali che in questo momento vengono affidati a personaggi importanti e capaci di farsi valere a corte, sottraendosi alla tradizionale guida del sommo sacerdozio di Ammone a Tebe.

Di un personaggio di tal fatta abbiamo un certo numero di monumenti in cui questo gusto pietroso, compatto, inegante è portato alle più piene e





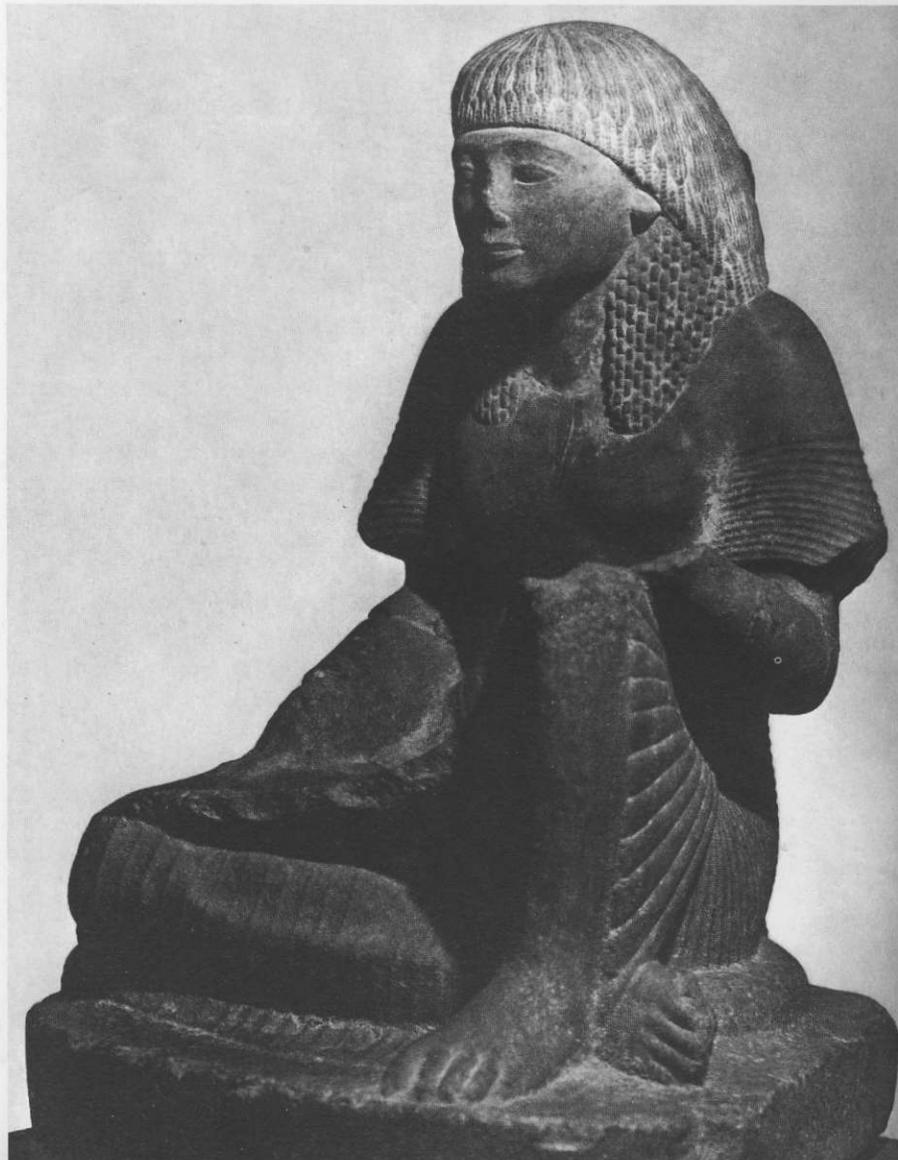
1

1, Il primo profeta di Ammone Mehui, dalla *cache* di Karnak; schisto, alt. cm 385 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42157). 2, Lo scriba Saroy, dalla *cache* di Karnak; granito nero, alt. cm 58 (Ivi, n 42168). 3, L'intendente Hapi, dalla *cache* di Karnak; arenaria rossa, alt. cm 70 (Ivi, n 42184).

2



3



esplicite formulazioni. C'è un gruppo di due personaggi al Cairo, ambedue seduti e ognuno con una statuetta in grembo: uno schema «barocco» che serve qui a rattrappire i personaggi, a scavarli in un blocco che si fa sentire nella cautela con la quale è stato eroso da vuoti ridotti al minimo, che determinano personaggi tozzi, con grosse teste e gesti impacciati. E ancor più in là si giunge in una statua del Louvre, così curiosa che si è parlato di «statua-pilastro» — una denominazione che in realtà non vuol dire tecnicamente nulla, ma che ben definisce questo trasferirsi dell'immagine nel blocco da cui non è più neanche cavata, e che la contiene. Questo rispetto per la materia, questo malanimo verso l'eleganza, spesso sottolineato dal fatto di alludere a ciò che sarebbe stata la soluzione elegante appunto, è — nel caso del sommo sacerdote Unennefer — singolarmente esplicito. Ed il fatto che altre opere a suo nome oltre quelle qui segnalate abbiano caratteristiche analoghe mostra che queste sono proprie dell'ambiente artistico cui egli si è compiaciuto di rivolgersi — e, nel caso di una così alta autorità, non è da pensare che si tratti qui di scultori modesti o provinciali e incapaci. La volontaria scelta e le perseguite qualità figurative mostrano che qui siamo propriamente davanti a un fatto di significato culturale pieno.

La polemica con gli ideali figurativi della «restaurazione» è portata avanti con coerenza dalle opere di cui abbiamo dato una idea, e troveremo anche nella pittura atteggiamenti affini. Ma non è da attendersi che una esperienza come quella che era giunta a maturazione alla fine della XVIII dinastia come edonismo formale — che era stata superata (ma anche portata a livello di



Il dio Seth, provenienza sconosciuta; rame con intarsi di argento e smalto rosso, alt. cm 70 (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, AEIN n 614). *In basso*: Il sacerdote Hori, da Saqqara; legno con coloritura, alt. cm 20,5 (Il Cairo, Museo Egizio, n 806).



drammatico rinnovamento) a Tell el Amarna — che era stata ripresa con i debiti arricchimenti patetici della esperienza di Tutankhamon e dei suoi successori fino all'avallo di Seti I, dovesse andar persa per quel che significava di continuità di ricerca formale e di perizia tecnica. È così che accanto al piglio popolaresco e sbrigativo che abbiamo sottolineato c'è tutta un'altra possibilità di visione, che continua a rinnovare nelle sue potenzialità lo stile aulico e le sue calcolate eleganze.

Una statuetta di schisto di un sommo sacerdote di Ammone della fine della XIX dinastia, Mehui, ci è già servita come antitipo di quella di Thutmose poco più su. Abbiamo là descritto lo schema e le possibilità che con lo schema son connesse: il sottile gioco delle chiome, il profilo arguto, il fluire (e quasi frusciare) degli ampi panneggi che son solcati con cadenze e con dimensioni diverse da raggere di pieghe e piegoline, la preziosa chiusura fra l'esile pilastro dorsale e il *naòs*, son tutti elementi di un disegno organico e



armonioso che sapientemente sfrutta il blocco scandendone gli elementi, e analizzando quindi ognuno di essi. La «razionalità» qui di nuovo diviene condizione dell'esprimersi, in confronto, ad esempio, con l'aspirazione al masso sentito come tale nella statua del generale Harnakhte.

Così l'impeccabilità del regio scriba Saroy in una statuette di granito nero che lo raffigura come portinsegna da Karnak riunisce un complesso profilo di aggetti e di piegature con purissimi disegni lineari (le pieghe di grasso, sotto i pettorali) e contrapposizioni luministiche nei vari sistemi di riccioli dell'acconciatura e della collana a grossi grani plasticamente resi che includono il volto di non più consueta bellezza.

La statua seduta dell'intendente Hapi, in arenaria rosa, riprende un raro ma non ignoto atteggiamento con una gamba piegata al ginocchio e l'altra a piatto sul terreno. Sul grembo il personaggio tiene un papiro che aiuta il ricordo fra le varie parti della figurazione. Le continue dissimmetrie son già scontate nello schema compositivo: ma esso è qui continuamente rinnovato da elementi di costume: le maniche svasate, la parrucca e soprattutto l'opposizione fra la gamba verticale scoperta e quella orizzontale rivestita del tessuto a pieghe. Il modello antico è qui — come in altri casi già segnalati — oggetto di un riferimento culturale: ma quanto nei casi precedenti tale allusione era un irrispettoso volgarizzamento tanto qui è un compiaciuto gareggiare con il prototipo, traducendone in un linguaggio di nuove capacità e intenti formali il suggerimento iconografico.

Anche al di fuori della scultura in pietra queste qualità di pulita eleganza possono essere bene identificate. Così in un curioso bronzo a Copenaghen che raffigura il dio Seth in atto di scagliare l'arpione — e che è stato successivamente modificato in una divinità criocefala quando la divinità rappresentata non ebbe più cittadinanza nei templi. Così in una statuette lignea del sacerdote Hori, da Saqqara, alta una ventina di centimetri, e probabilmente dal corredo funerario. La testa calva è accuratamente identificata nelle sue caratteristiche, e questo è inconsueto nell'arte ramesside, intimamente (e non per caso) ostile al ritratto: ma qui è necessario per non ridurre il piccolo monumento a schematica raffigurazione. Essa si oppone all'effondersi della massa delle vesti, che nascondono completamente il corpo in ritmi pienamente tridimensionali.

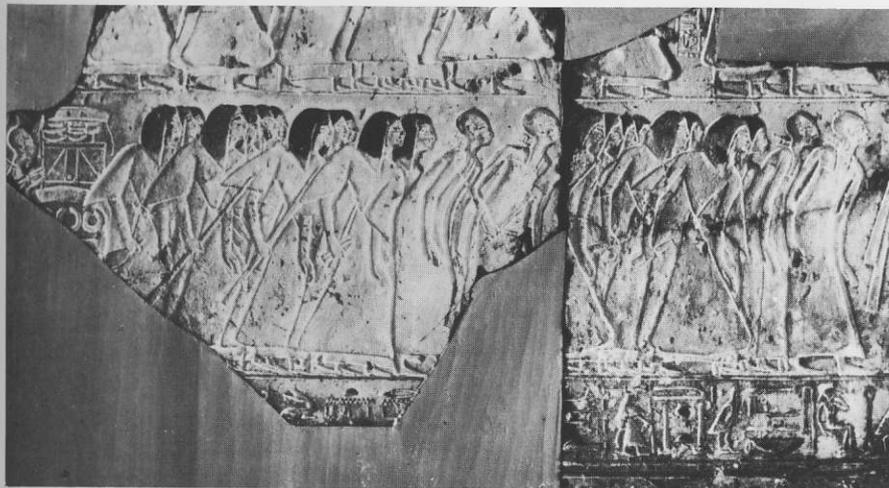
È qui l'eredità più profonda e più intima della esperienza amarniana, il cui compito comporta la piena occupazione dello spazio dinamico: e non importa che qui essa sia raggiunta con modi figurativi così diversi. In questa linea si può godere insieme la sicurezza con la quale occupa lo spazio in cui si muove e la struggente eleganza delle membra esili e degli abiti che loro oppongono il loro gonfiarsi in curve tese e ricche di energia di un bronzetto al Metropolitan di New York: un'opera mirabile per una libertà e novità che tanto più valgono perché si innestano, a un sommario esame, sulla tradizione più classica di sorvegliata definizione di struttura.

6

LA FIGURAZIONE PIANA

Adorante, provenienza sconosciuta; bronzo, alt. cm 7,5 (New York, Metropolitan Museum, n 51.173).

Un'arte, o meglio un modo di vedere, così attenta al vibrare e al significato delle superfici e insieme così desiderosa di trasmettere un messaggio narrativo, quasi seconda faccia di quello formale, doveva trovare nella raffigurazione piana il terreno ideale di espressione. Tombe e templi ci danno ampio materiale di testimonianze — e, significativamente, i templi forse danno più che non le tombe, come quelli cui è stata affidata una funzione di trasmettitori di messaggi regali molto più esplicita che per il passato. Le tombe invece (con numerose eccezioni) tendono a limitare la loro tematica al mondo rituale e religioso, forse proprio per imitazione di quanto è tipico delle tombe regali, così lontane dalla raffigurazione della vita quotidiana e



Rilievo con corteo funebre, dall'Asasif; calcare dipinto, alt. cm 75 (Il Cairo, Museo Egizio, 14/6/24/20).

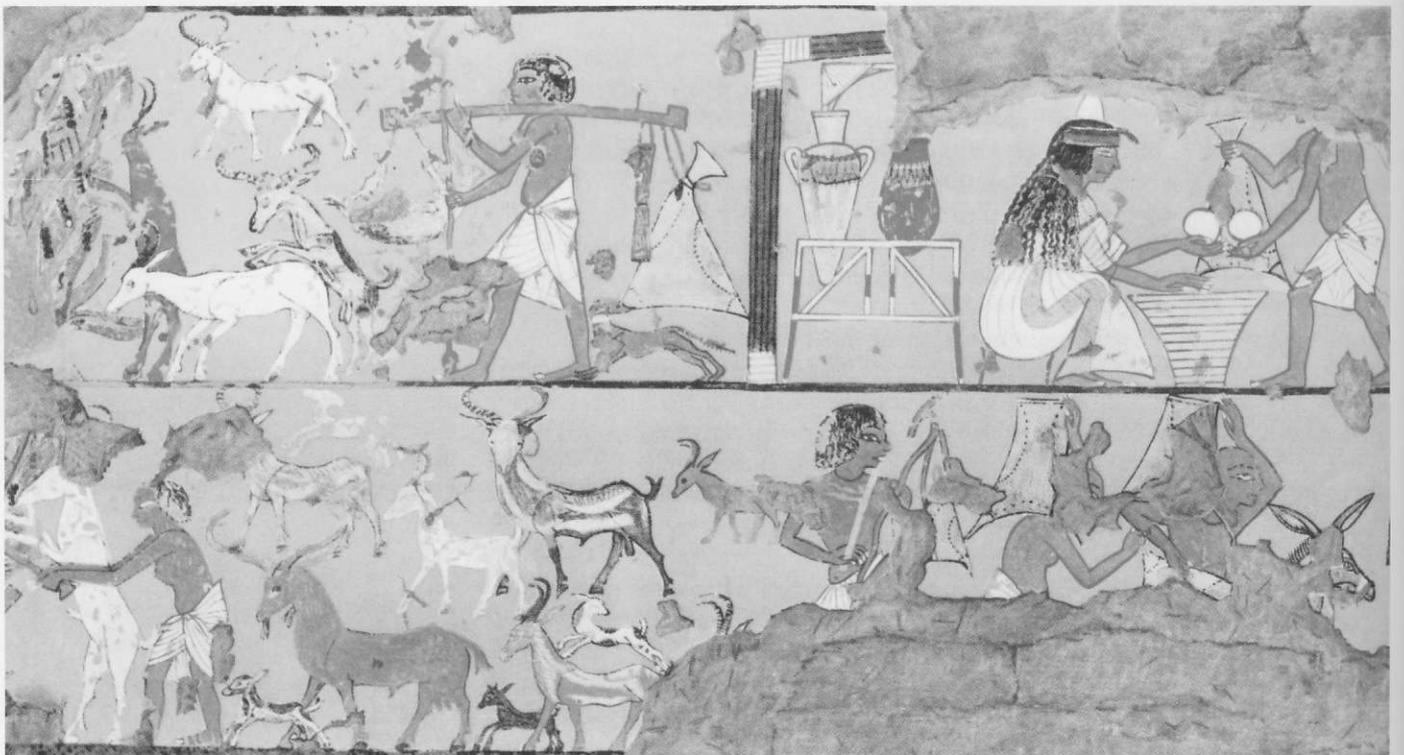
così immerse nelle visioni ultramondane. Perfino il giallo che diviene il normale colore di fondo di questa pittura e che si sostituisce in quest'epoca volentieri al bianco e al celeste dei tempi più antichi, è un'allusione all'oro, al suo significato mistico di incorruttibilità, alla qualità regale di quel metallo.

Le necropoli vanno differenziandosi, come risultato dello spostamento al Nord del centro di gravità della vita sociale: attorno a Menfi si riprende a costruire tombe importanti, seguendo l'avvio che era stato dato già in età amarniana dalla tomba di Harmais ancora generale (meno significativa, ovviamente, la tomba di Neferronpet, che a Menfi era sommo sacerdote). A Tebe le costruzioni funerarie sono numerose a quest'epoca — ma se si guarda chi ne sia titolare ci si rende conto che la necropoli è ormai provinciale: son funzionari locali, personale connesso con i templi locali o con le tombe dei re. C'è, naturalmente, ancora una folla di personaggi importanti, perché Ammone e le tombe dei re sono ancora capaci di distribuire ricchezze: ma non ci sono più le tombe dei cortigiani e degli alti funzionari regi. Si ha così un lento spegnersi del significato esemplare di questo ambiente artistico, tagliato fuori dal ricambio; ma se ne possono avere ancora, in quest'epoca, manifestazioni di compiuta vitalità. Basterebbe guardare un rilievo da una tomba dell'Asasif, oggi al Cairo, con figurazioni di un funerale. Con gran colpi sbiechi è descritta la folla, che si accalca in vario modo (a gruppi di due, di tre, di quattro) tutta squilibrata in avanti, e capeggiata dai due più illustri personaggi, sul cui esile corpo slungato (uno è addirittura rappresentato di profilo anziché secondo le convenzioni consuete, per renderlo più svettante) stanno come in equilibrio sul collo sottile le teste calve e sviluppate più sull'occipite che sul volto. Questo precipitare della composizione su una parte è di ultima origine amarniana: ma qui il tono è meno drammatico, gli ampi spazi lisci dei vestiti senza descrizione di pieghe son posti qui in opposizione con l'affollarsi dei profili stagliati sul nero della capigliatura del vicino: se ne ha, oltre lo smottare verso destra di tutti i personaggi, anche un senso di ineguaglianza nella densità descrittiva della composizione che raggiunge una efficacia narrativa di movimento e di vita al di fuori degli schemi antichi.

Ancor più che qui, questo atteggiamento è evidente in un piccolo e significativo gruppo di pitture da tombe tebane di questi tempi. Un tono affrettato, incapace di finezze tecniche, con frequenti spunti di una rustichezza caricaturale che rompe l'eleganza dei corpi e la grazia dei volti è tipica di questi dipinti. Son prodotti di un ambiente socialmente non molto elevato, che si compiace del saporoso, dell'immediatamente vitale, che non ha inibizioni culturali e che lietamente si appropria l'esperienza del mondo: si vedano gli esempi da una tomba che (e può essere interessante) è proprio di un artista, lo scultore Ipuì a Deir el Medina. Ma non è essa la sola.



Scena campestre e scena pastorale, pitture della tomba di Ipuì a Deir el Medina.



Una certa insistenza sullo sgraziato dei gesti e delle figure, tuttavia, finisce con il porre in sospetto di un tanto di programmaticità. Potrebbe alla prima apparire una eredità di el Amarna (e certo quella esperienza è implicita). Ma il disprezzo delle belle forme, che sembra elemento comune, ha in verità valore diverso nei due casi. A el Amarna la tematica aulica e mistica e il *pathos* rivoluzionario danno all'opera d'arte una carica etica che non ammette né sorriso né semplice bonarietà. Se si guarda bene, questa pittura ramesside si oppone con non minore nettezza che all'edonismo formale dell'età di Amenofi III anche all'ascetico esaurirsi di stile di Akhenaten, e a questo oppone

la sua inettitudine alla lirica, o perlomeno il suo gusto della prosa parlata. È il linguaggio della piccola borghesia ramesside, in contrapposto con i vari aspetti di quello dell'aristocrazia degli Amenofi.

Ma questa scanzonata protesta è ben lontana dal nascere solo come momento negativo. Si ricordino quegli esempi di felice pittura di particolari delle figurazioni tombali della XVIII dinastia: la loro scioltezza, la loro capacità di scrivere immediatamente una scena trasferendola in colore, nell'ambito stesso delle rappresentazioni più meditate. Si potrebbe dire che queste evasioni figurative rappresentino un istintivo ed irrazionale amore per una vita reale ed immediata, la non-cultura che è il relitto — o la sopravvivenza — del rifiuto della grande esperienza formale classica e che ha plasmato e rattivato la vocazione espressionistica e narrativa di chi dipinge «avvenimenti».

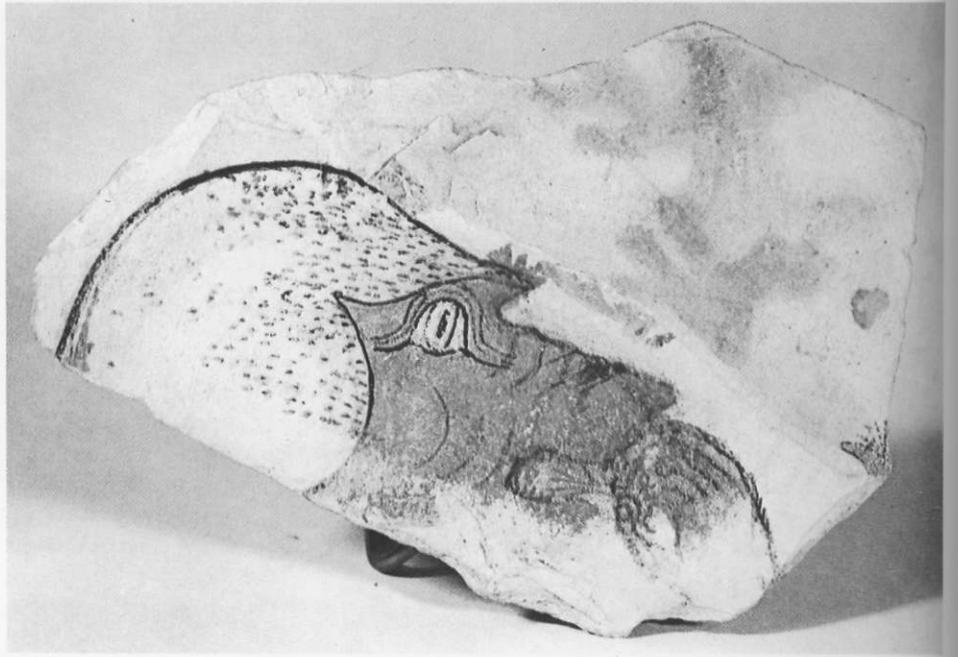
In questa modesta pittura ramesside si congiungono gli spunti espressionistici e realistici che percorrono tutta la storia dell'arte egiziana e le possibilità d'impiego di una nuova serie di scoperte formali, quelle che a el Amarna hanno inseguito e raggiunto la possibilità di esprimere il movimento. Esse vanno perciò valutate nella loro funzione di punto di arrivo di una tensione fra esigenze opposte che riescono infine a trovare come esprimersi ambedue nello stesso linguaggio.

Un prodotto tipico dell'attività figurativa di quest'epoca sono i cosiddetti *ostraka*, e cioè le scaglie di bianco calcare, di dimensioni estremamente variabili, adoperate come materiale di fortuna per scriverci o per disegnarci su. Si tratta di un materiale estremamente provvisorio sia che fornisca appoggio all'illustrazione o allo scritto, e le irregolarità della superficie a disposizione contribuiscono a un certo tono di casualità. È ovvio che questo impiego c'è sempre stato in Egitto: ma nell'età ramesside esso ci è incomparabilmente più testimoniato per ragioni tutto sommato estrinseche: a questo tempo risale il momento di fiore del villaggio dove erano alloggiati gli operai e gli artisti che lavoravano alle tombe regali tebane: è quel Deir el Medina di cui abbiamo già detto, e che alberga una collettività che sapeva spesso leggere e scrivere e spesso disegnare per ragioni professionali e che ha lasciato sul luogo la sua documentazione poiché il villaggio, costruito nel deserto, da una parte è al di fuori della lunga catena di reimpieghi successivi del terreno che ha nascosto la maggior parte delle analoghe documentazioni, e dall'altra ha lasciato le sue tracce in un ambiente arido e sterile, che conserva indefinitamente quel che nasconde. Tenuto conto di questo carattere di singolarità, bisogna tuttavia notare che non è senza un ultimo significato il fatto che ci appaiano serie parallele di piccoli documenti che possono aver carattere o di promemoria amministrativo, o di esercizio scolastico o di appunto figurativo: amministra-

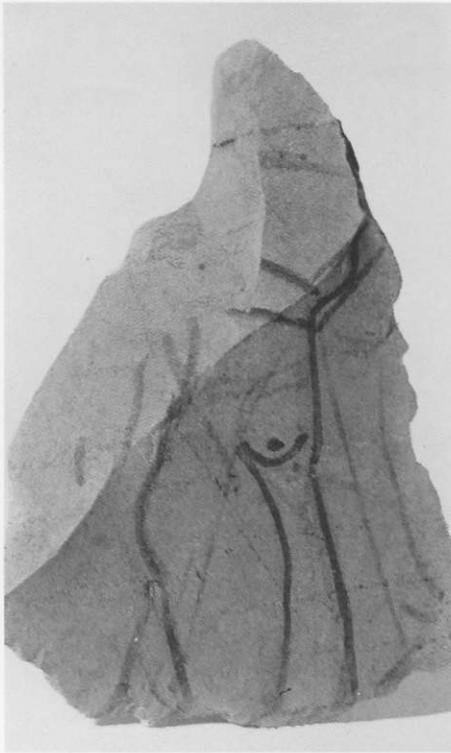


Ostrakon con nuotatrice, da Deir el Medina; calcare dipinto, alt. cm 9, largh. cm 13,5 (Torino, Museo Egizio, S. 9547).

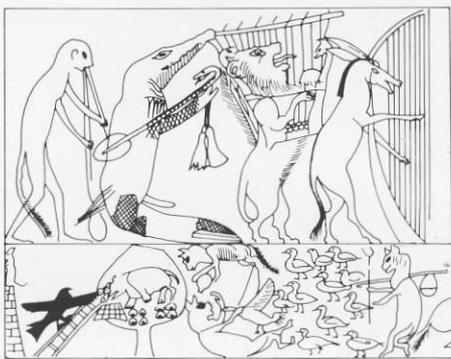
1, *Ostrakon* con scimmia che mangia un frutto di sicomoro, da Deir el Medina (?); calcare dipinto (Berlino Est, Staatliche Museen, n 22881). 2, *Ostrakon* con rappresentazione di un corpo femminile, dalla Valle delle Regine; calcare dipinto, alt. cm 24 (Torino, Museo Egizio, S. 5689). 3, Papiro con scene satiriche.



1



2



3

zione quotidiana, scuola, voglion dire la piccola borghesia, quella che appare così viva sullo sfondo di questa società ramesside — e in quell'ambito va cercato anche il significato di questi «fogli d'album», come son stati assai propriamente chiamati tali *ostraka* figurativi. Che possano avere assai diversa qualità, e non solo per la diversa abilità tecnica degli autori, è naturale se se ne coglie il carattere sperimentale e la possibilità di uscir dagli schemi che esso comporta e se si tien conto dell'alta componente di eclettismo che permea tutta la cultura ramesside.

Contentiamoci qui di alcuni pochi esempi che in diverse impostazioni mostrano però tutti in comune una felicità di mano, una sicurezza di sintassi che sono il marchio della lunga preparazione culturale di questi rapidi svaghi. Uno è a Torino ed è purtroppo oggi meno ben conservato che non nelle vecchie riproduzioni che ne abbiamo. Una fanciulla nuota nello stagno ed è insieme elemento e polo di organizzazione di una fastosa serie di belle cose (fiori, uccelli, piante, pesci — ed essa stessa, con la sua grazia un po' rigida e acerba) sottolineata da un lieto impiego di franchi colori.

È di rigore il ricordo di un testo letterario, una lirica d'amore, contemporanea (e trasmessa su un *ostrakon*!): «...per fare il bagno dinanzi a te / affinché tu (veda) la mia bellezza... / Scendo nell'acqua con te / e per amor tuo esco con un pesce rosso / Sta bene fra le mie dita / e io lo depongo...», e certo in tutti e due è lo stesso giocare con temi ridotti — da passionali e sensuali che potrebbero apparire a una formulazione di contenuto — a sorvegliati giochi leggeri e sorridenti.

Il colore franco e generoso dell'*ostrakon* della bagnante si oppone al disegno preciso e tagliente, alla minuziosa osservazione che arriva all'inconsueta rappresentazione prospettica dell'occhio di profilo, al cauto gioco di pochi colori opposti come tono, della scimmia che mangia un sicomoro, ora a Berlino. E ancora un altro modo di vedere traspare in uno splendido *ostrakon* a Torino, su cui una mano sicurissima ed appassionata ha tracciato con pennellate grasse ed essenziali un corpo femminile visto attraverso una veste che non ha intenzione di velarlo ma di arricchirlo di fremiti luministici.

Tre esempi scelti poco meno che a caso mostrano quanto larga sia l'area in cui si muove questa esperienza grafica e come segua fedelmente umori e atteggiamenti visivi diversi. In questo stesso ambiente van collocati alcuni curiosissimi documenti, la cui tematica è spesso comune con quella degli



ostraka: i «papiri satirici», in cui animali son rappresentati in veste e in attività umane, e assai spesso con uno spiccato gusto del «mondo alla rovescia». Gli ippopotami stan sugli alberi a mangiarne i frutti e gli uccelli vi salgono su con una scala; gatte affettuosamente fan da balia o intrecciano le parrucche a sorci, il lupo fa il pastore e il gatto para le oche. È assai probabile che questa tematica sia connessa con un diffondersi in Egitto della favola «esopica» di importazione forse mesopotamica; ma essa anche è la manifestazione di un cordiale gusto della piacevolezza quotidiana, dello scherzo, del discorso bizzarramente fantasioso. Il gusto del contenuto, così clamorosamente sottolineato, è un elemento del nuovo linguaggio figurativo, la sua conquista più appariscente. In questa linea va valutato anche un papiro, da collocarsi verso la fine dell'età ramesside su basi paleografiche (XX dinastia), che è ridotto ad assai tristi condizioni e che (caso se non unico rarissimo in Egitto) ha una tematica francamente erotica. È, anche questo, il segno di un nuovo tipo di cultura, ignaro ormai delle aristocratiche idealizzazioni e dei loro gelidi toni distaccati, disposto ad accettare il quotidiano in tutte le sue forme come tema della rappresentazione. Ed è perciò che le rappresentazioni dei più avventurosi rapporti fra la fanciulla impassibilmente serena e il suo compagno grottesco e barbuto sono una serie di virtuosismi disegnativi, di linee tracciate di un sol getto, in una insaziabile sete di profili inconsueti. Qui, dove la vivacità descrittiva raggiunge livelli estremi, si direbbe che quasi automaticamente la più profonda componente razionalistica della cultura egiziana intervenga a esorcizzare una troppo viva partecipazione fantastica.

Papiro con scene erotiche, da Tebe (?); altezza della colonna cm 21 circa (Torino, Museo Egizio, n 55001).

Son tutte queste le premesse entro le quali va inquadrato quello che, con l'architettura (e connesso con l'architettura), rappresenta il più nuovo e significativo arricchimento della tradizione figurativa egiziana: il rilievo storico.

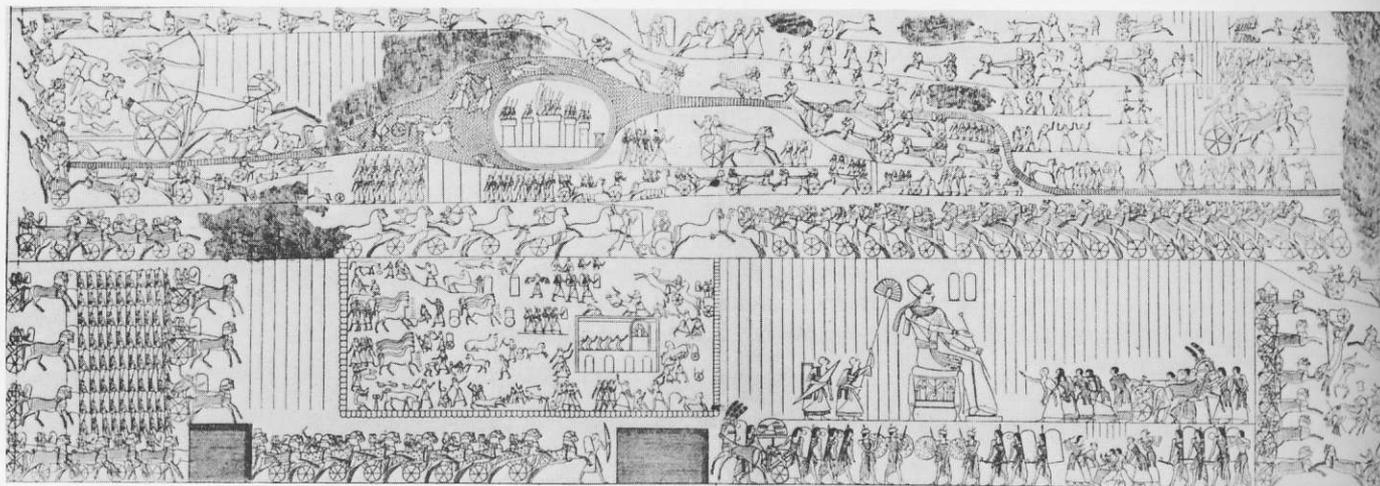
Anche qui, come in genere nella realtà ramesside, bisogna rifarsi come all'antecedente più calzante alle esperienze amarniane. El Amarna sembra

Schema del rilievo con la «Battaglia di Qadesh» ad Abu Simbel.

non poter agire se non attraverso l'interpretazione ramesside, che radica in una realtà solidamente connessa con le cose del mondo quello che nella concezione e formulazione prima era solo una fuga, una protesta, una affermazione di principio. Le tombe di Tell el Amarna non finiscono di raccontare casi precisi, di ritrarre persone determinate. Il punto di appoggio è nella biografia del personaggio, nella topografia della città, perfino nelle fisionomie delle persone. La serie mirabile dei rilievi della tomba di Harmais a Menfi ricorda anch'essa avvenimenti, personaggi. E il celebre rilievo berlinese di quell'epoca con scene di funerale mostra personaggi identificabili dai loro titoli nel corteo, e insieme insiste sull'aspetto drammatico del compianto, sia nel gesticolare disperato — sia nella contenuta tristezza di quelli che non possono per la loro dignità abbandonarsi a tali eccessi di dolore, sia nel modo di disegnare e di incidere rapido, fratto, ostentatamente trascurato. I vari mezzi formali messi in opera han tutti lo stesso senso: la volontà di esprimere il movimento e la vita.

Se essi possono essere stati fraintesi ed edulcorati nelle eleganze della restaurazione, essi riacquistano il loro senso ora, e si potrebbe addirittura dire che proprio questo linguaggio che è a disposizione permette di riprendere e di portare a fondo quel che fino ad ora non era stato che un timido e velleitario accenno. La rappresentazione di battaglia a Dasheda e quelle della tomba di Antef a Tebe, la relazione del viaggio a Punt a Deir el Bahari, il ricordo del bersaglio trafitto da Amenofi II e così via son commemorazione e non rappresentazione. La tensione senza sfogo fra le esigenze narrative e le esigenze formalistiche avevan cacciato la pittura e il rilievo egiziani in vicoli ciechi di discrepanza fra la volontà di narrare e la necessità di descrivere, in soluzioni di carattere — si potrebbe dire — pittografico più che pittorico. Ora son nati gli strumenti stilistici necessari, e il racconto su ampia scala può essere affrontato, anzi quasi si impone.

A questo meccanismo intimo si aggiunge il molto più evidente contesto. Abbiamo appena detto come rilievo storico e tempo sian connessi: già Seti I ricorda la sua campagna d'Asia sulla lunga muraglia esterna di Karnak, quella che chiude la grande ipostila che in quegli anni si andava costruendo. Ramesse II ricorderà le sue imprese a Karnak (due volte), a Luqsor (tre volte), al Ramesseo, ad Abido, ad Abu Simbel; Ramesse III coprirà un centinaio e mezzo di metri di figurazioni sul muro perimetrale di Medinet Habu. È un'esuberante volontà di racconto che celebra, sui monumenti che ne testimoniano la grandezza, le imprese dei re. Già sui templi più antichi la decorazione tipica della facciata (che tuttora si mantiene in quest'epoca) è la raffigurazione del sovrano che massakra i nemici, ridotti a un impotente mazzo di esseri senza scampo davanti alla furia regale. Si tratta di una composizione di antichissima origine (risale addirittura come schema alla tavoletta di Narmer) e di preciso significato simbolico: la vittoria del sovrano sui barbari ha connotazioni rituali, analoghe a quelle del sacrificio degli animali



del deserto, che celebrano la vittoria del cosmo sul caos, e sono pertanto opportune con la loro funzione apotropaica all'ingresso del santuario, al confine fra il sacro e il profano. Niente di simile in queste lunghe narrazioni, dove il re non è un personaggio rituale generico, ma un ben definito personaggio che opera in un contesto specifico e specificamente determinato. Imprese storicamente identificabili sono narrate a edificazione di un vasto pubblico che deve abbeverarsi alla leggenda del suo re.

Il più istruttivo in questo senso è il caso di Ramesse II che non solo ripete per tutto l'Egitto le raffigurazioni delle sue imprese, ma accompagna il resoconto illustrato da un «bollettino» — come è stato chiamato (e cioè un preciso e circostanziato racconto in prosa della impresa celebrata, e cioè la battaglia combattuta presso Qadesh contro gli Hittiti di Muwattalli) e in più un racconto epico, pieno di *pathos* poetico e letterario, che della battaglia dà una visione di scorcio, tutta impegnata sugli eroici atteggiamenti del re. Si tratta di un complesso celebrativo unitario articolato a tre livelli, uno documentario, uno poetico, uno figurativo per tre livelli di pubblico, o meglio per tre livelli di ricezione differenziati ma coordinati. L'operazione è assai più che figurativa; ma anche a valutare questo solo aspetto, è già significativo di un certo suo tono il fatto che lo stesso complicato insieme figurativo sia ripetuto dagli stessi cartoni su templi e su supporti diversi: in taluni casi il racconto è in una unità su una sola parete (così ad Abu Simbel) in altri è diviso in due metà sulle due pareti interne delle due torri del pilone (così al Ramesseo). Il complesso è in alcuni casi destrorso, in altri sinistrorso, ma sempre ripete in modo assai fedele e regolare un prototipo comune. Questo moltiplicarsi di copie è un caso assai singolare, in quanto trasferisce sul piano figurativo un procedimento che è proprio del piano testuale; e mostra quanto il sovrano tenga a impiantare il suo mito nella società del tempo, di lettori, di ascoltatori, di contemplatori. Ma la necessità di un racconto figurato che si snodi attraverso una serie di accadimenti obbliga anche a cercare mezzi adatti a questa nuova impresa. Bisogna innanzi tutto inventare una sintassi figurativa capace di sceverare e caratterizzare gli avvenimenti e le scene, trovare poi il modo di dotarli di una qualche possibilità di farne intuire la sequenza.

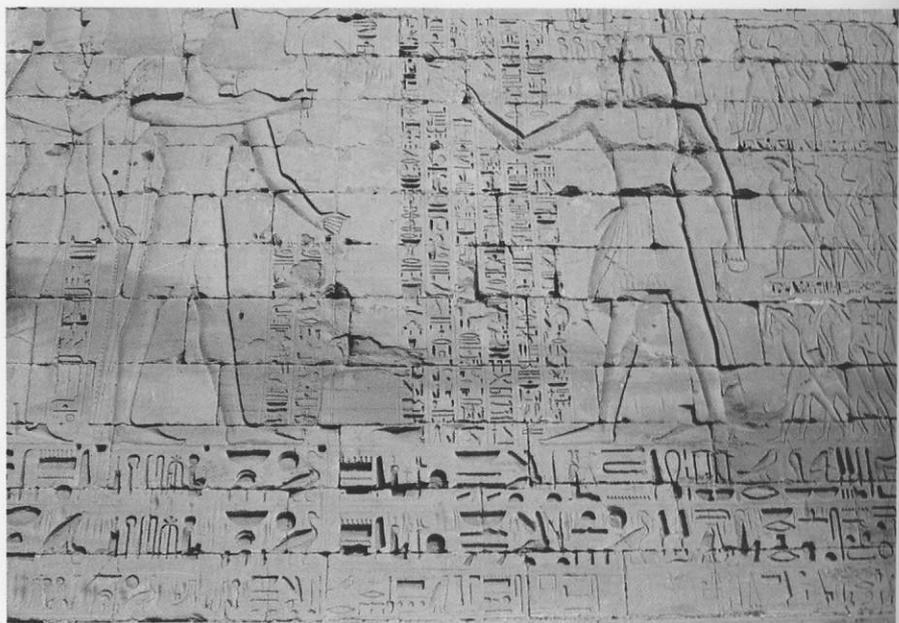
Il modo tradizionale di organizzare lo spazio piano è, ovviamente, quello di impiantare una struttura a registri. Il valore astrattamente razionalistico di tale soluzione non è il più adatto al tono celebrativo ed enfatico che qui si persegue: ed è infatti abbandonato a favore di un sistema di indicazioni di suolo che si snoda attraverso il quadro, fornendo un appoggio allo svolgersi di scene assai diverse in una allusione a un paesaggio reso talvolta con elementi realistici, talvolta con schematizzazioni che adoperano la tecnica del rilievo topografico. Per mezzo di questa cornice lo spazio è reso sia pure in modo ancora convenzionale, ma comunque in funzione specifica del racconto che si intende narrare e non come un'astratta indicazione di cadenze spaziali definite in anticipo. In questo largo impianto, mosso e irregolare, gli accadimenti sono collocati con la drammatica tensione che deriva dal raffigurare momenti successivi come contigui. Così l'accampamento egiziano è per metà nel rilassamento della fine della marcia, per metà nella confusione dell'attacco. Gruppi di personaggi legati in un insieme narrativo sono inseriti entro un contesto narrativo che non li riguarda: le spie sono bastonate in mezzo al gruppo delle guardie regali. Una prospettiva volante pone personaggi ed animali fuori della serie, a occupare in modo avventuroso ed agitato spazi neutri. I particolari si moltiplicano, tanto quelli genericamente pittoreschi di cui pullula la rappresentazione della vita del campo o quelli genericamente drammatici che appaiono nella scena della battaglia, quanto quelli particolari e definiti, come il salvataggio del fratello del re hittita dall'annegamento o la cavalcata scomposta (perché senza carro e a pelo sull'animale) degli emissari egiziani che corrono a chiamare a soccorso le truppe regolari. Allo spettatore

Cure a un ferito e attacco ittita al campo egiziano, particolari della «Battaglia di Qadesh» ad Abu Simbel.



non è concesso di omettere nessun particolare, perché ognuno ha un suo nocciolo narrativo e il suo significato nell'economia generale. E perfino là dove i personaggi si ripetono in gruppi tradizionalmente monotoni, il loro stesso ordine li pone come contrapposto all'agitazione che regna ovunque. E se si nota che queste oasi di fermezza di disegno son quelle ove si rappresentano le truppe egiziane, sicure e compatte in contrapposto del disordine nemico, si coglie bene di quanto nuovo peso semantico sia ora caricata la vecchia maniera di rappresentare i gruppi.

Questi modi di coerenza generale sono rafforzati da alcuni elementi posti in maggiore evidenza in vari punti della composizione: il sovrano innanzi tutto, o gruppi di particolari personaggi (così il visir e gli altri funzionari davanti al sovrano seduto — e si noti come evidentemente a questo gruppo si ispiri il gruppo dell'Asasif di cui abbiamo parlato prima) o la città di Qadesh, e così via fra elementi di raccordo di minore importanza. L'immensa mole di figurazioni, di allusioni, di ricordi, di documenti, di celebrazioni in questo poema ridotto a murale di calorosa propaganda ha posto anzitutto problemi di composizione e di struttura. La ripetizione in varie copie ha anche obbli-



Muri con geroglifici a Medinet Habu. *Nella pagina seguente:* 1, La decorazione del pilone a Medinet Habu. 2, Il tempio di Medinet Habu. 3, Il primo profeta di Ammone Amehotep davanti a Ramesse IX a Karnak (II cortile).

gato a trovare un modo di rendimento rapido e impersonale, ma che proprio per questo è la somma di una maturissima esperienza collettiva: è un tratto essenziale, sicuro e veloce, che molto attende da un successivo ritocco a colori, ma già di suo icastico e persuasivo. Si guardino piccoli particolari come le cure date a un soldato nell'accampamento (dove le figurine di fondo ricordano i profili risentiti dei corpi a Tell el Amarna), o la rappresentazione dell'attacco hittita all'accampamento egiziano, dove la struttura chiastica dei personaggi serve a dare un non esplicito ordine chiuso alla scena apparentemente descritta con tanta estrosità.

Una così complessa esperienza come quella che siamo venuti descrivendo è l'analogo, sul piano dell'arte aulica, di quanto abbiamo identificato e valutato nelle pitture tombali tebane. Anche qui una maturità completa di forme riesce a sussumere, e anzi ad assimilare, esigenze non formali aumentandone tutta la ricchezza di significato.

In un certo senso si tratta di una *akmé*, anche se non (ovviamente) vi sia in questa definizione un giudizio di valore ma solo la constatazione del raggiungimento di un momento particolarmente significativo nella storia della



1



2

cultura. Proprio per questo non è da attendersi un tranquillo procedere di una nuova tradizione; e in effetti la ripresa dell'esperimento avviene sotto Ramesse III, all'insegna di una volontà di imitazione celebrativa. Le pareti pubbliche del tempio di Medinet Habu (il quale come si ricorderà, riadopera la pianta del Ramesseo) sono coperte di scene che ricordano nello stile narrativo della XIX dinastia le specifiche imprese del re, le sue vittorie su Filistei e Cananei e su Libici, e — soprattutto — in un immenso quadro la lotta vittoriosa coi «Popoli del Mare» che tentavano un'invasione in forza dell'Egitto.

Che questi rilievi parietali si inseriscano in una volontà architettonica as-

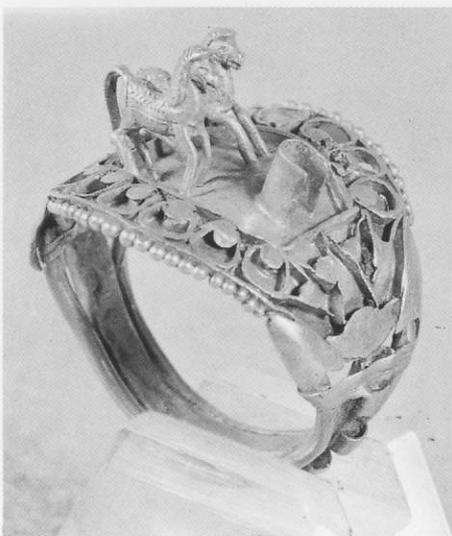


3

1, Vaso in figura di Bes, provenienza sconosciuta; terracotta colorata, alt. cm 40 (Torino, Museo Egizio, n 3511). 2, Un anello di Khaemwas, da Saqqara; oro e tracce di vetro, diametro cm 2,5 (Parigi, Louvre, n 486). 3, Brocca da Zaqaziq; oro e argento, alt. cm 168 (Il Cairo, Museo Egizio, n 53262).



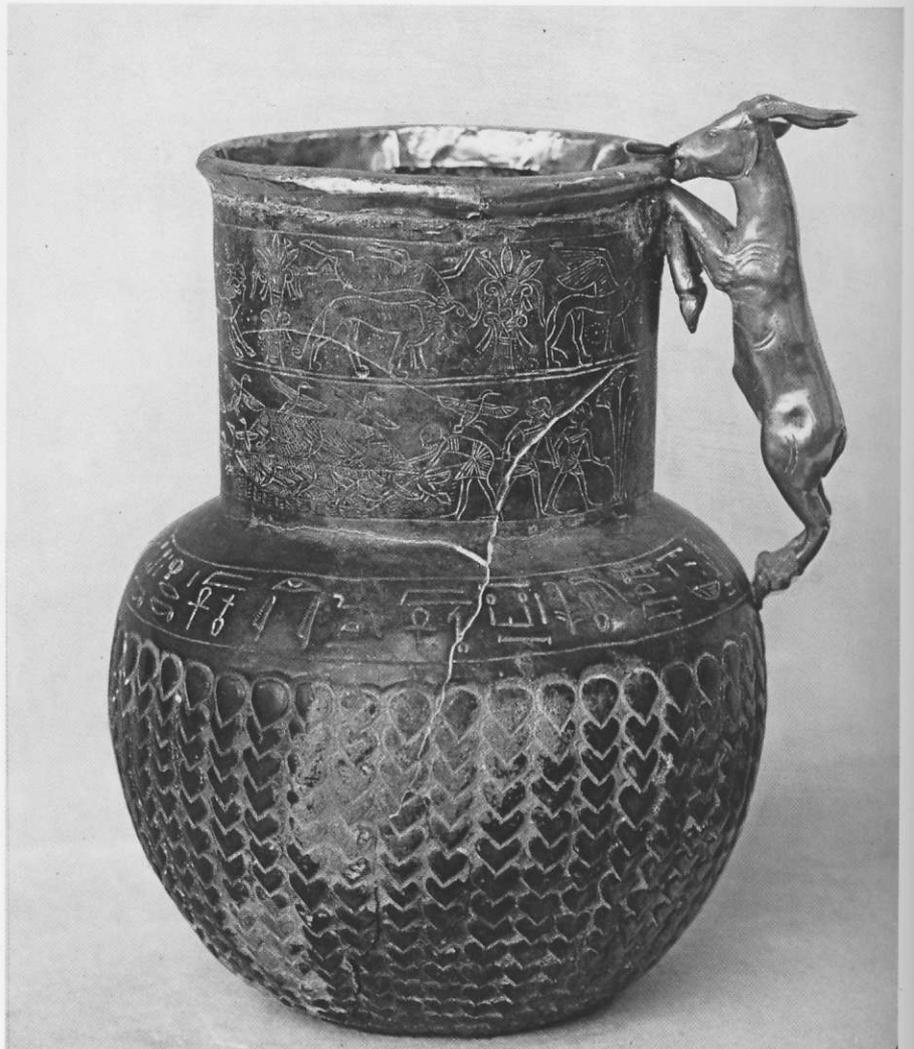
1



2

sai precisa, che ha bisogno di alleggerire e ravvivare le grandi masse definite dalla muraglia del tempio lo mostra il modo in cui queste sono coperte di geroglifici che occupano ogni spazio libero e son di dimensioni, di tipo, di profondità diversissimi e che così fanno fremere luci di diversa intensità sulle pareti che altrimenti sarebbero solo grevi fiancate. Splendidi particolari meritano infatti di esser contemplati proprio per questa loro ricchezza di valori formali, come le cacce probabilmente allusive scolpite sui piloni. E anche il grande quadro storico ha *pathos* e ritmo compositivo, ricchezza di spunti narrativi, altezza di tono celebrativo: ma resta un po' l'eco dell'avventurosa impresa del raccontar per immagini una complessa e articolata serie di avvenimenti che è stata così trionfalmente portata a termine nel rilievo di Qadesh.

Proseguendo nel tempo, quel che resta di questa esperienza è la facilità al gesto sciolto, il contorno bagnato d'ombre mobili a seconda del variar d'incidenza della luce, l'aggrumarsi di iscrizioni e particolari. Un rilievo come quello del sommo sacerdote Amenhotep davanti al re Ramesse IX mostra appunto tali caratteri, e fa già vedere come il robusto linguaggio rinsanguato di elementi popolareschi del rilievo e della pittura ramesside stia per divenire di nuovo un raffinato gioco di equilibri, orgoglioso della sua abilità tecnica.



3

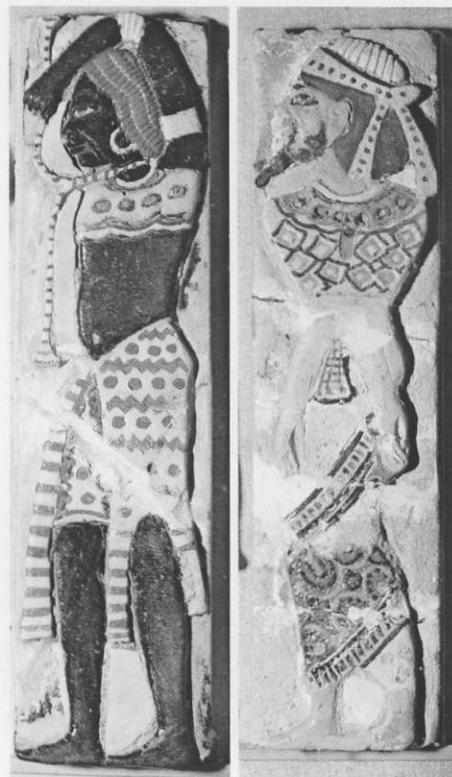
L'attività di un artigianato volto all'uso quotidiano o almeno pratico continua quella fioritura che già era stata determinata dal benessere e dalla domanda di oggetti d'arte a livello domestico e non solo monumentale della dinastia precedente. In molti casi continuano vecchie tradizioni pratiche, soluzioni scontate, come è naturale nelle arti industriali. Le ceramiche hanno ormai delle forme che tendono a perpetuarsi, tanto ragionevoli sono (e in parte continuano fino all'Egitto odierno): ma altre si compiacciono di un aumento delle decorazioni floreali a pittura, o di divertite allusioni a una possibile antropomorfia del vaso (così i vasi con maschere di Bes o in forma femminile).

Il campo comunque dove l'impegno è maggiore è come spesso quello della oreficeria dove una serie di trovamenti in parte casuali ci ha fatto pervenire documenti assai notevoli e datati. Un tesoro trovato a Zaqaziq, presso l'antica Bubaste, di incerta composizione (forse ori destinati alla fusione e alla rielaborazione per un orefice di età tarda) ci ha dato un bracciale datato a Ramesse II, di oro pesante, con due anatre che volgono la testa e il corpo in pietra dura come decorazione. Gli aggetti violenti delle teste, l'affollarsi della decorazione con motivi assai elementari mostrano insieme il gusto per un vistoso che non comporti una tecnica troppo squisita. Lo stesso gusto appare in un anello datato anch'esso a Ramesse II, da Saqqara, decorato dalla rappresentazione di due minuscole statuette di cavallo a tutto tondo. Questo gusto per i gioielli pesanti e plastici appare anche nelle statue, come ad esempio nella principessa del Ramesseo, tutta ricoperta di tali ornamenti (quale che ne sia stato in quel caso l'impiego in funzione stilistica), ed ha come punto di partenza le ricche e gravi oreficerie del tesoro di Tutankhamon, ben conscie della loro preziosità così di materiale come di tecnica.

Il pezzo forse più interessante, comunque, non è un gioiello ma un vaso, proveniente anch'esso dal ritrovamento di Zaqaziq. È in argento, a pancia rotonda decorata a motivi cordiformi e da una iscrizione, e a breve collo cilindrico con figurazioni di uomini e animali, ravvivato da un anello d'oro all'imboccatura, e ancor più dalla immagine plastica di una capretta anch'essa d'oro, che si affaccia sull'orlo appoggiandosi sulla pancia del vaso e che ne costituisce così il manico. La tipologia dell'insieme e il fatto che la rappresentazione sul collo ricordi una adorazione a una divinità del tipo Astarte ha spinto ad attribuire alla Siria questo pezzo: ma la forma del vaso è egiziana, i geroglifici sono perfetti. Una componente (o almeno una esperienza) asiatica è del resto evidente nella letteratura del tempo, e certo presente anche nella pratica decorativa. Ma, anche qui, non si fa che portare più avanti una impostazione della dinastia precedente, e il nuovo non è tanto nella tematica quanto nel modo in cui essa sa adattarsi al gusto figurativo ricco ed esuberante di quest'epoca.

Di particolare interesse sono, fra queste esperienze di arte industriale, una serie di ceramiche smaltate impiegate nella decorazione di edifici regali. Ne vengono da varie parti dell'Egitto, a testimonianza della diffusione di questo lussuoso costume. Ne mostriamo qui due, che derivano dal tempio di Ramesse III a Medinet Habu e che raffigurano un negro e un asiatico. Lo straniero è stato spesso un tema che ha tentato gli artisti egiziani e che ha loro offerto la possibilità di tentare in tipologie meno consuete le loro esperienze stilistiche. Qui il materiale prezioso e la difficile tecnica hanno un loro autonomo significato: ma son sfruttati entrambi per un fantasioso accostamento di colori, per un ricco spiegarsi di vestiarii, per coloriti esotici. Il meraviglioso del soggetto è perfettamente calato nella vivacità del cromatismo e nella scioltezza del disegno che è, insieme, virtuosisticamente contenuto nel rettangolo della mattonella.

Mattonelle smaltate, da Medinet Habu (II Cairo, Museo Egizio, nn 5118 e 5119).





Capitolo X LIBICI ED ETIOPICI

Il lungo tramonto della dinastia ramesside non dà molte indicazioni sui casi più intimi di quegli anni e poche anche sui casi che sogliono interessare la storia dinastica. Certo è che, alla scomparsa dell'ultimo Ramesse, l'Egitto è diviso fra due autorità, una appoggiata al tempio di Ammone a Tebe e una al Palazzo a Menfi o a Tani nel Delta. La divisione del paese nelle sue due componenti geografiche tradizionali è di regola non appena l'istituto monarchico affievolisca la sua presa: anche questa volta il fatto si verifica, e forse la caratteristica più notevole di questa separazione è che i due poteri periferici convivano in cordiali rapporti, con un ricambio reciproco di autorità per cui famiglia regnante e famiglia sacerdotale sono in realtà una sola entità che si divide compiti e tradizioni troppo pesanti. Ma questo spezzarsi di una unità finisce, per vari motivi (e soprattutto con il cristallizzarsi in realtà politiche di fatti originariamente amministrativi di distribuzione di truppe in accuartieramenti in certe città piuttosto che in altre) con il creare una situazione di fluidità del potere che è suddiviso di fatto fra numerosi detentori, in gran parte di origine militare rinforzata da mansioni sacerdotali, secondo la regola ramesside di porre nei templi come beneficiarii di rendite templari i militari che escono dal servizio attivo.

Per chi concepisce l'Egitto come un'invariabile attuazione di uno schema prefissato, questa può essere un'epoca di decadenza. L'impero si è ridotto con la perdita della Nubia e l'assenza dall'Asia; le opere pubbliche — e cioè la costruzione di templi — si fanno rare; guerre civili scoppiano, così come negli ultimi anni dei Ramessidi. Eppure questo doveva essere il punto di arrivo della impostazione sociale più aperta alle esigenze singole che era nato con la XIX dinastia; e l'essere scaricato delle responsabilità imperiali non è detto che debba obbligatoriamente esser dannoso per un paese. Le comunità cittadine si stringono attorno al loro tempio, gli ideali si fanno più modesti e intimi, lo spirito avventuroso si perde. Questo meno splendido Egitto forse, però, è più affine come struttura al mondo mediterraneo del tempo, ai principati semiautonomi e capaci di federarsi sotto la guida ora di un re ora di un altro del mondo siro-palestinese e di quello submiceneo. Costretto alla pace dalla mancanza di unità e dal conseguente indebolimento della macchina bellica, rinvigorito nelle sue tradizioni provinciali, l'Egitto si volge a considerare se stesso, i suoi problemi, il suo passato e completa così il rivolgimento culturale iniziato con i Ramessidi. Che questo accada in un processo graduale è ovvio: la XXI dinastia è quella che assiste allo sdoppiamento della struttura politica, la XXII e più la XXIII quelle che ne vedono la frantumazione. La prima è una dinastia «nazionale», le altre sono invece di sovrani e di principi «libici» — cioè di generali delle truppe mercenarie divenuti signori del paese. Stranieri, dunque, e conscii della loro origine straniera come mostrano i loro nomi spesso non egiziani e alcuni tradizionali tratti del loro costume (le penne portate sul capo): ma questi distintivi sembrano più riflettere l'orgoglio di un certo specifico stato, quello militare, che non una volontà di sottolineare un definito ambito culturale — anche per la verisimilmente scarsa consistenza della cultura delle tribù nomadi da cui etnograficamente questi principi derivano. Tuttavia sembra assai verisimile che quella specie di aggiorna-

Capitello hathorico di Osorkon II, da Bubastis; granito, alt. m 2,15 circa (Londra, British Museum, n 768).

mento del sistema politico di cui abbiamo parlato sia stato facilitato da queste presenze non egiziane nelle posizioni di potere.

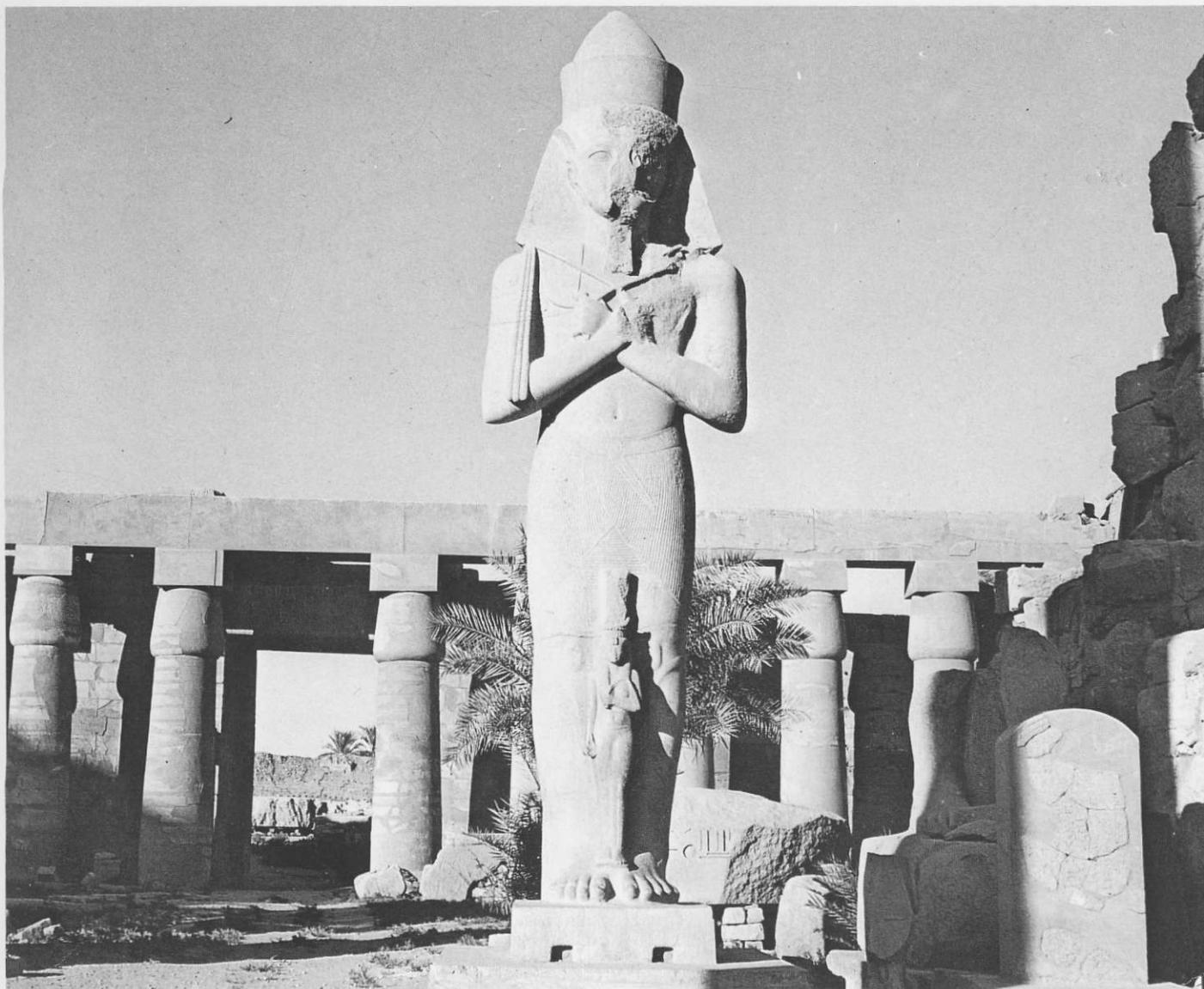
A noi resta da vedere come queste novità si specchino nel mondo delle arti figurative; e l'indagine non è facilissima per la relativamente scarsa quantità di documenti a disposizione e per la loro relativamente eccezionale provenienza. In realtà la maggior parte del materiale scultoreo deriva dalla cosiddetta *cache* di Karnak, e cioè da quella fossa in cui in età tolemaica furono sepolte le statue che ormai riempivano il tempio con la loro folla e che non potevano comunque essere eliminate perché sacre al dio. Le statue sono di età e di qualità diversissime, e spesso ne abbiamo adoperato per il nostro discorso: ma mentre per le altre età le statue della *cache* integrano una documentazione d'altra origine, per l'età che ci interessa ora esse formano la quasi totalità del materiale a disposizione. Un altro gruppo di documenti è quello che deriva dagli scavi di Montet a Tani, che han riportato alla luce, nell'ambito del tempio, tombe regali della XXI dinastia: le suppellettili conservate sono evidentemente assai peculiari come qualità e come significato. Per fortuna alcuni pezzi di meno definita origine ci permettono di valutare quanto significativi siano i risultati dell'indagine sul materiale di cui abbiamo detto, confermando i caratteri tipici di questo come comuni anche a quelli.

1 L'ARCHITETTURA E LA SCULTURA NELL'ETÀ LIBICA



Eccezionali sono i resti architettonici. A Tani, a Bubasti i monumenti sono assai malridotti, e le cose forse più interessanti sono le tombe regali della XXI dinastia. Blocchi di muratura, inclusi nel *temenos* del tempio, contengono poche camere con decorazioni in parte analoghe a quelle delle tombe regali tebane, riportate in leggeri ed eleganti rilievi sulle pareti. Più che come realtà architettoniche, questi sepolcri interessano per la novità di impostazione che vede le tombe regali appoggiate a santuarii cittadini, modificando completamente quelli che erano stati per secoli modelli canonici: la tomba a piramide con i suoi annessi, la tomba in roccia con tempio funerario distaccato secondo il modello tebano. Il nascondersi sotto la protezione immediata della divinità cittadina è assai più che non l'aver unito il culto del re morto e quello di Ammone, come era avvenuto a Tebe (anche se in ultima analisi è un proseguire in quella direzione, a confronto della orgogliosa autonomia del culto regale più antico). Ed è sintomo di un più modesto sentire di sé di questi sovrani.

Assai ambizioso invece è il contributo che alla costruzione del santuario di Karnak ha dato la dinastia libica, a conferma della decisione di riassumere il governo della città nell'ambito dei principati regii (il sommo sacerdote è in quest'epoca regolarmente uno dei figli del sovrano). Davanti al pilone ramesside che immette nella ipostila, Sheshonq decide di aprire un nuovo cortile. Condizionato dalle dimensioni stesse di uno dei suoi lati (e cioè quello che ne è costituito dal pilone stesso) esso deve comportare due ali laterali altrettanto colossali, e — potenzialmente — un altro pilone di accesso che sia superiore a quello cui il nuovo cortile è anteposto. Questo gigantesco ingresso oggi c'è, ma quasi certamente di età tolemaica; il costruttore più antico si è limitato a edificare le due chiusure laterali, e cioè due porticati con pesanti colonne, che sono in gran parte restate incompiute, così come gran parte delle pareti è restata senza decorazioni (anche se sull'esterno c'è una rappresentazione assai tradizionale delle vittorie del re in Palestina). L'enorme spazio è in certo modo mosso e avvivato dalla presenza di due edifici più antichi, l'uno di Seti I l'altro di Ramesse III, rispettivamente a sinistra e a destra di chi entra, che son stati non solo rispettati ma incorporati nella nuova sistemazione. Si sente qui l'eco delle esperienze ramessidi, del tempio «thutmoside» inserito nel cortile di Luqsor o del tempio di Seti I mantenuto



nell'ambito del Ramesseo: elementi di diversa origine possono rompere le cadenze regolari dell'architettura, così da introdurre un tocco di pittoresco e di scenografico.

Se la cultura ramesside è per vari modi stata chiamata in causa per i pochi resti architettonici considerati, ancor più e ancor più esplicitamente la cosa può avvenire se si passa a considerare l'opera degli scultori. Si prenda in esame un esempio come la piccola statua in breccia verde del primo profeta di Ammone Sheshonq, figlio di Osorkon I, o l'altra di un «luogotenente» della casa di Ammone, Harkheb, più o meno della stessa data. Nell'un caso e nell'altro è assai facile mostrare puntuali riscontri con opere della prima XIX dinastia, a cominciare dal voluto riferimento di costume fornito dall'acconciatura dei capelli ormai fuori moda, alla manica svasata di Sheshonq, da una certa tonda mollezza dei volti.

Ma si confronti la statua di Harkheb con quella di Mehui che ne rappresenta un parallelo quasi perfetto: e si vedrà quanto, al paragone, il più antico sembri più compatto, più nervoso, più mordente. La più recente addolcisce i tratti, slenta il nesso fra il personaggio e il *naòs*, gode le ampie superfici curve delle maniche, della gonna, senza sciuparne le morbide sfumature, taglia per obliquo i raccordi. E perfino, per maggior ricchezza e gioia degli occhi, pone il verde della statua sulla opalescenza della base di alabastro.

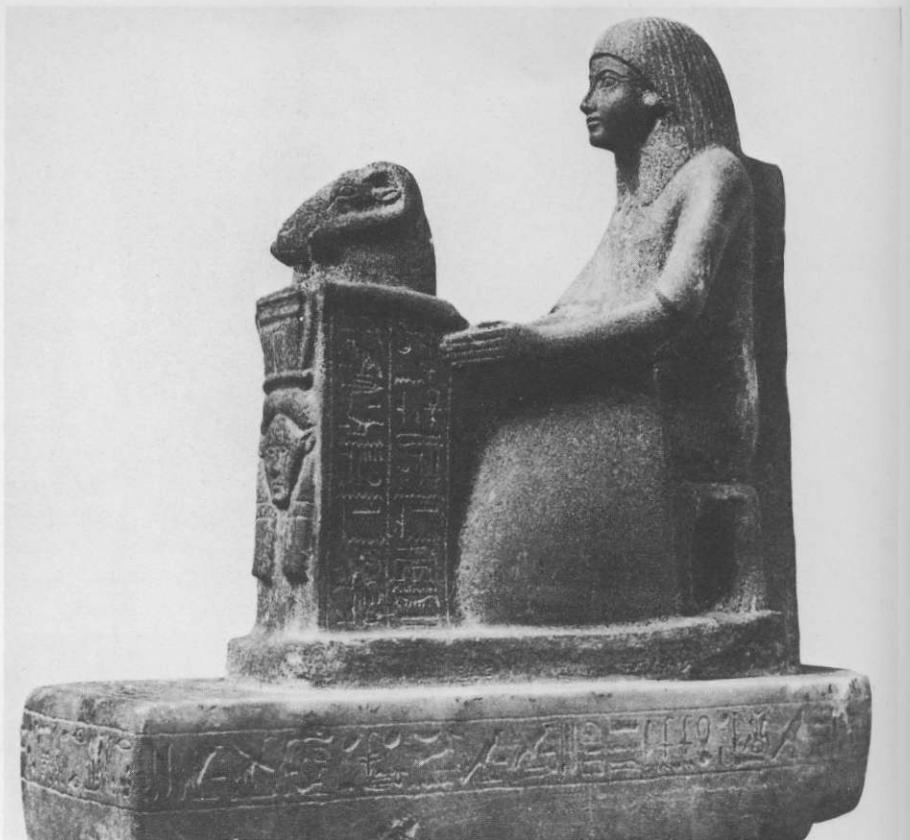
Il portico dei Bubastiti a Karnak.



1

1, Il primo profeta di Ammone Sheshonq, dalla *cachette* di Karnak; breccia verde, alt. cm 48 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42194). 2, Il funzionario delle tenute di Ammone Harkheb, dalla *cachette* di Karnak; breccia verde, alt. cm 35 (Ivi, n 42214). 3, Il sommo sacerdote Hor, dalla *cachette* di Karnak; granito grigio, alt. m 1,10 (Ivi, n 42226).

3



2

Le premesse e le impostazioni ramessidi qui son battute sul loro stesso terreno — e, insieme, però portate un po' a simbolo di se stesse, fatte programma letterariamente gustato.

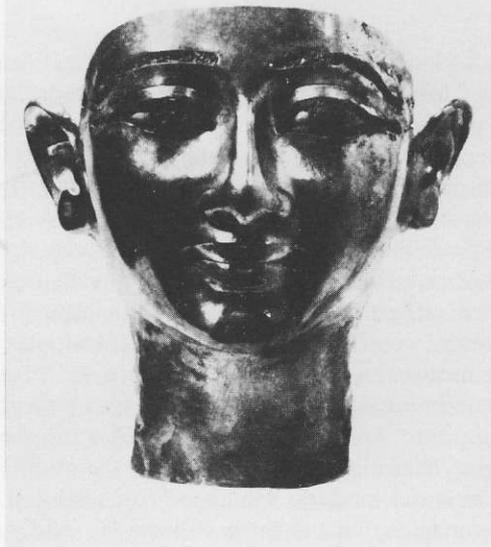
Così è anche per tutta una serie di statue-cubo che in verità non ci si aspetterebbe di veder così frequenti in questo ambiente data la loro potenziale semplicità volumetrica. Ma anche in questi casi il vecchio motivo, che già spesso era stato usato in età ramesside, è raggentilito da profili delicatamente ondulati e soprattutto da teste di pulita e nitida bellezza ed eleganza, come quella della statua-cubo del sacerdote Hor, che è della fine della XXIII dinastia, proprio alla fine di questo periodo.

Un particolare tecnico comune a tutte queste statue è quello del compiacimento con cui sugli spazi liberi a disposizione (siano essi vesti come nello Sheshonq e nello Hor, sia addirittura il petto come nello Harkheb) si incidano con un tratto fine e secco geroglifici e, più, immagini di divinità. La leggerezza del profilo e il poco impegno figurativo mostrano come questi elementi sussidiari servano soltanto a dare una maggiore preziosità all'opera, a caricarla di un elemento di eleganza in più. Tutte queste qualità si assommano in un'opera che diviene così quasi simbolo di quest'epoca e riesce a far vibrare tutti questi spunti culturali e calligrafici in una espressione perfetta: ed è una rara e preziosa statua bronzea di una principessa della XXII dinastia, Karomama, conservata al Louvre. Fluidità di profili, grazia impersonale di tratti e di movenze si legano al raffinato impiego di un materiale prezioso come il bronzo, tutto ravvivato da una agemina che segue punto per punto, in un avvolgersi di ali, tutta la figura.

Simile pulita piacevolezza appare anche in una attività metallurgica più artigianale, come nelle maschere auree della necropoli regale di Tani. Ne mostriamo qui una di un alto funzionario di Psusenne (XXI dinastia), Ungebauenged. Profili, superfici, rapporti fra parti del viso, taglio della fronte sono facile felicità scolastica — ma insieme testimoniano la capacità di questa cultura di organizzare un linguaggio figurativo valevole immediatamente.



1



2



3



4

1, La principessa Karomama, provenienza sconosciuta (Tebe?); bronzo con agemine di materiali preziosi, alt. cm 59 (Parigi, Louvre, n 500). 2, Maschera funeraria applicata sul volto di Ungebauenged, da Tanis; oro (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 87707). 3, Shebensepedet, dalla *cache* di Karnak; granito grigio, alt. cm 83, 5 (Ivi, n 42228). 4, Patera, da Tanis; oro e argento, diametro cm 18,2 (Ivi, J.E. 87742). 5, Il primo profeta di Ammone Sheshonq, dalla *cache* di Karnak; granito nero, alt. cm 93 (Ivi, n 42193).

5

A questo stesso mondo appartiene un dono del re Psusenne a questo stesso funzionario e che dal corredo della sua tomba proviene con altri bellissimi pezzi di gusto più propriamente da orefice, come la coppa a fiore di ninfea a sei sepali di cui tre in oro e tre in elettro. Ma figurativamente più interessante è questa patera d'argento con disco centrale in oro, che porta come decorazione due coppie di fanciulle che in uno stagno nuotano fra fiori e pesci, giocando ad afferrare le anatre che anch'esse nello stagno dimorano. La precisa composizione è come nascosta nel gioco fantasioso dei particolari, e il parallelo che subito corre alla mente è, ancora una volta, l'*ostrakon* ramesside della «nuotatrice» di Torino. Si riprende qui accademicamente in una incisione in bulino la scioltezza delle rapide pennellate.

In tutte le opere che abbiamo fin qui elencato è evidente che l'età precedente ha fornito la materia prima a una rielaborazione un po' fredda nella sua attenzione al modello, che esagera certi atteggiamenti manieristici, che è attenta a non commettere peccati contro il decoro e la grazia. Tali atteggiamenti appaiono, in taluni altri pochi casi, volti a riprendere moduli diversi da quelli ramessidi, e addirittura del Medio Regno. Già il fatto che alcune statue di tale data siano state usurpate da privati in questo periodo può farci sospettare un interesse per quell'epoca: e di fatto riecheggiamenti della scultura di quei tempi vengono ad arricchire, se non altro tipologicamente o culturalmente, il lindo quadro che abbiamo fin qui tracciato. Una statua come quella di Shebensepedet, del tempo di Osorkon II non trascura, nel suo granito gri-





Rilievo di una porta nella tomba di Osorkon II a Tanis.

gio, le chiare profilature di personaggi graffiti sugli spazi piani a disposizione e i lunghi testi in geroglifici, e non traslascia certi obiettivi tratti di costume contemporaneo, come le ampie maniche svasate. Tuttavia è evidente, nel trono cubico a corta spalliera, nella acconciatura dei capelli, nella sistemazione delle mani, il ricordo ispiratore di statue come la Senuy di Boston. E non meno significativa per le capacità eclettiche dell'epoca è una statua del Primo Profeta di Ammone Sheshonq, figlio di Osorkon I, lo stesso dalla cui statuette abbiamo cominciato questo discorso. Lo stesso personaggio che là era raffigurato portando un'immagine in una florida festevolezza qui si presenta avendo davanti a sé una statuette di Ammone su una base austera e cubica, senza modanatura di sorta, vestito di un perizoma analogo a quelli del Medio Regno, con una parrucca analoga a quelle di quell'epoca appunto, con un capo più grosso e più pesante che non nella consueta tipologia. Non è certo un rifacimento, e molti particolari mostrano che ci si sente liberi dal modello specifico (così i sandali, e lo stesso schema del portatore di immagine): ma il fatto culturale è evidente. E così un rilievo dalla tomba di Osorkon II a Tani contrappone un personaggio di abbigliamento, di proporzioni, di atteggiamento arcaizzanti a una lunga iscrizione, secondo uno schema compositivo di molte stele più antiche.

Queste voci di diversa origine possono risonare insieme perché tutte hanno come comune punto di partenza un impegno culturale piuttosto distaccato. Come se le opere dovessero più servire a testimoniare un certo decoroso atteggiamento di vita, una volontà di assimilarsi a un passato esemplare che non una intima esigenza di esprimere un nuovo modo di vedere. Se, oltre la componente culturale, un altro elemento si volesse identificare, ci sarebbe il vistoso bisogno di eleganza che fa sì che di più antichi modelli, presi culturalmente a guida della attività artistica, si arrivi a svisare la natura pur di tradurli nel raffinato linguaggio di moda.

Il tono cavalleresco che a questa età attribuisce la più tarda letteratura egiziana, quella che in demotico forma e arricchisce il ciclo dei poemi connessi con la corte di Petubasti, è forse testimoniato da questo piacere dell'eleganza maturato nelle corti principesche, di origine più artigianale che propriamente artistica. Comunque qui si esaurisce, in questo «barocchetto» un po' lezioso, il «barocco» ramesside (se è lecito adoperare come traslato termini di così preciso significato nella storia dell'arte nostrana).

2

LA DINASTIA NUBIANA

Le ultime manifestazioni di queste tendenze si coprono con il sorgere e l'affermarsi di un gusto del tutto diverso — anzi addirittura opposto. Se ne collega l'apparizione e l'affermazione con un avvenimento di singolare valore, la calata in Egitto di una nuova dinastia, la XXV, che occupa verso il 750 a. C. il trono venendo dal lontano Mezzogiorno, dal fondo della Nubia che era già stata egiziana, e che da più di tre secoli l'Egitto non controllava più.

Di questa calata ci resta un documento letterario di singolare vivezza e significato: la stele con la quale nella sua capitale sudanese, al Gebel Barkal (Napata), il sovrano conquistatore racconta la sua impresa. È uno dei testi più drammatici e vivi dell'epigrafia regale egiziana, che unisce qualità formali e ritmiche di alta tradizione scolastica a una immediatezza narrativa e concreta lontana da ogni irrigidimento.

«Allora l'esercito che era là in Egitto sentì l'ira in cui Sua Maestà era caduta nei loro riguardi. Essi combatterono contro Per Meged, nel nomo osirinichita, e lo presero come un temporale. Lo comunicarono a Sua Maestà, ma il suo cuore non si placò per questo. Quindi essi combatterono contro Tetehen... Lo trovarono pieno di soldati, con tutti i valorosi del Settentrione. L'ariete fu usato contro di loro, e le mura furono superate e una grande car-

neficina fu fatta di loro... Lo comunicarono a Sua Maestà, ma il suo cuore non si placò per questo. Quindi essi combatterono contro Het-benu; il suo interno fu sbrecciato, l'esercito di Sua Maestà vi penetrò. Lo comunicarono a Sua Maestà, ma il suo cuore non si placò per questo».

Oppure: «Sua Maestà avanzò fino al palazzo del re Nemrud, e penetrò in ogni camera della casa del re, nel suo tesoro, nei suoi magazzini. Fece che gli si conducessero le mogli del re e le figlie del re. Esse salutarono Sua Maestà con atti femminili. Sua Maestà non volse la sua faccia verso di loro. Sua Maestà avanzò verso le scuderie dei cavalli e ai quartieri dei puledri. Quando vide che avevano sofferto la fame, egli disse: «Giuro, come Râ mi ama e come le mie narici sono rinnovellate di vita, che è più grave al mio cuore il fatto che i miei cavalli abbiano sofferto la fame che ogni mala opera che tu abbia commesso nell'attuazione del tuo desiderio!».

Questo impasto di fermezza tradizionale e di novità urgente ricompare nella lingua, che da un lato aspira al medioegiziano della tradizione del purismo templare e dall'altro cade nei volgarismi e nei solecismi più sciatti. Ed è come un simbolo di tutto un atteggiamento più generale: il mondo nubiano è insieme depositario di una cultura egiziana coloniale, antiquata nella sua perifericità e distributrice di prestigio a chi ne partecipi, e per l'altro canto portatore delle esigenze di una struttura sociale inconsueta all'Egitto (ma dalla cui vitalità non si può prescindere) che vede un coesistere di etnie diverse, modi diversi di intervento e partecipazione alla vita pubblica, strutture familiari che alludono a diversi modi di associarsi. In Egitto esso si appoggia all'ambiente di chi non concorda con la politica «libica» (il re nubiano è stato «chiamato» a porre ordine in Egitto, e per questo, nel ventunesimo anno del suo regno, si è mosso) e ha piuttosto nella Tebaide che non nel Delta la sua regione di adozione. E da qui viene gran parte delle testimonianze, così architettoniche che sculturali.

Le più significative ed importanti son certo queste ultime. In contrapposto alla tendenza decorativa e alla amabilità sorridente dei «libici» si ritrova qui un nuovo gusto, spesso scabro e scorbutico, della massa chiusa, scevra di rifiniture lineari, ostile ai profili fluidi e festosi. Un sempre più evidente interesse per la organicità che sottostà alla forma lega lo scultore a una realtà non solo formale. Come simbolo di questo atteggiamento si può considerare la statua-cubo in granito di Petamenofi a Berlino (Wiesbaden) se la si compara con quella di Hor al Cairo, di cui abbiamo parlato più su. I piedi, modellati, escono dalla veste, la testa non è inquadrata dall'eleganza di una parrucca striata ma è calva, il volto non ha una generica grazia armoniosa ma un corrugato ritratto, perfino il partito delle figurazioni divine sul davanti non è tracciato in fiorito disegno ma aggetta in un pesante rilievo. L'opposizione puntuale entro il quadro della stessa tipologia è qui solo paradigmatica, ché questo Petamenofi non è fra le prime opere di questo periodo, ma ci serve a farne subito capire certe qualità nuove con piena evidenza. Più probò sarà prendere invece in considerazione un certo numero di monumenti dell'inizio di quest'epoca. Così un gruppo di statue femminili che rappresentano la sorella e la figlia del re nubiano vincitore, Pi(ankhy). Un busto nel Nebraska della Divina Adoratrice Amenirdis I (e cioè di quella sacerdotessa di sangue reale che da quest'epoca in poi regge lo stato autonomo di Tebe, collegandolo di fatto con l'amministratore centrale) ci dà la figura severa di questa principessa nubiana con una semplificazione di masse austera e programmatica. Le orecchie grandi e svasate, la parrucca che si gonfia ai lati del capo son richiami tipologici al Regno Medio. Meno arida una immagine della stessa principessa che è stata nel tempio di Luqsor dedicata dalla nipote e succeditrice Shepenupet, figlia di Pi(ankhy): la stele slanciata che fa da cornice alla statua, lo svertarè delle penne sul capo oltre la curva di chiusa in alto, l'eleganza del corpo dalla vita snella, la incisività delle decorazioni del

Petamenofi, dalla *cache* di Tebe (?); granito, alt. cm 31 (Wiesbaden, già Berlino 23728). In basso: Amenirdis I, da Tebe (?); granito grigio scuro, alt. cm 64,3 (Omaha, Nebraska, Joslyn Art Museum, n 1953.80).



1, Amenirdis I dedicata dalla «figlia» Shepenupet, da Tebe (esterno del tempio di Luqsor); granito grigio forse coperto di foglia d'oro, alt. m 1 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 67871). 2, Sfinge di Shepenupet, dalla *cachette* di Karnak; granito grigio, alt. cm 44 (Ivi, n 42201). 3, Statua di Harwa, provenienza sconosciuta; diorite, alt. cm 17,5 (Londra, British Museum, n 32.555). 4, Statua di Harwa, dalla *cachette* di Karnak, pietra metamorfica verde, alt. cm 45 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 37386). 5, Testa di sovrano della XXV dinastia, provenienza sconosciuta; granito rosso, alt. cm 35 (Ivi, n 1291). 6, Testa di sovrano della XXV dinastia, provenienza sconosciuta; basalto nero, alt. cm 14 (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, AEIN n 1538).

copricapo, i resti che fan probabile una parziale doratura — son tutte qualità che in certo modo apparentano un po' la statua con gli ideali «libici»: ma la robusta struttura del volto mostra la differenza, e fa capire che probabilmente il punto di partenza è altrove.

Una sfinge in granito grigio dalla *cachette* di Karnak della stessa principessa Shepenupet che a queste eleganze ha dato completamente l'addio, anche se riprende antiche acconciature hathoriche ha la capacità di alludere a un più vicino ambiente culturale per manifestare le sue ascendenze. La pesantezza dei tratti impersonali, le mani informi e tozze, lo scivolare delle superfici l'una nell'altra come in una ostentazione di incapacità — e in verità di recupero delle qualità gregge della pietra — son cose che abbiamo imparato a riconoscere nella loro qualità culturale in una particolare impostazione della scultura ramesside. Se essa era uscita di moda nell'età libica che aveva portato alle estreme conseguenze le raffinatezze cortigiane, essa ora riprende vigore come reazione culturale, insieme programmatica e sentita nella sua austerità espressiva, e capace di innescare un processo di riassunzione di valori tridimensionali. Abbiamo notato già nelle statue «libiche» riecheggianti arcaizzanti: ma in realtà quegli atteggiamenti non potevano passare oltre il richiamo tipologico e l'allusione dotta, in presenza di un gusto tutto imperniato sull'eleganza piacevole. La sgradevolezza che ora si manifesta è insieme un tratto giustificato dall'intervento di una componente provinciale e ritardata dell'universo egiziano (quella nubiana) e dal riagganciarsi a una tradizione di meno facile stilizzazione e perciò meno volgarizzabile.

Un blocco di scultura complesso e compatto come la statua al British Museum di un alto funzionario di Amenirdis I, Harwa, ricorda nella sua piccolezza (è alto meno di 20 cm) la sintassi compositiva del gruppo colossale di Hurun con il nome di Ramesse II al Cairo: il personaggio che qui si slarga a terra alzando la testa tonda e senza collo e proteggendo le due immagini divine e il nome della sua signora che fra quelle è iscritto, lascia anch'esso poco spazio a intuizioni di vuoti nella massa. Il gruppo è un viluppo dinamico che muove, con la possibilità delle scoperte nuove dai vari punti di vista, quel che di fatto è un blocco in cui tutti i personaggi son come ricacciati a forza.

1



2





3

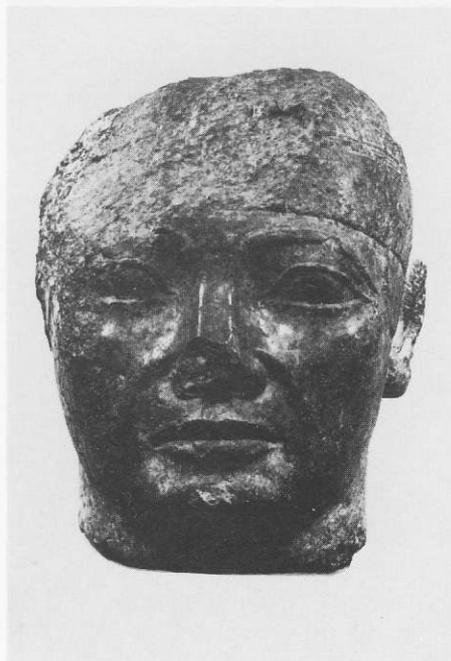
Un richiamo ramesside non basta, invece, a dar conto di un'altra statua dello stesso Harwa al Cairo, a circa metà grandezza natura, dalla *cachette* di Karnak. L'atteggiamento antico qui serve a far straripare il ventre e i muscoli adiposi e allentati in un complesso di volumi sentiti in tutta la loro organicità. Non sono gratuiti giochi di forme, ma una perfetta struttura in cui anche la testa così insolitamente caratterizzata da pieghe, rughe, toni psicologici è espressa nello stesso linguaggio di volume appoggiato a una struttura intima, e perciò pienamente intonata alle gravi membra e al loro chiudersi in un blocco, tutto percorso da equilibrate tensioni come esso è. A fianco delle ascendenze ramesside, è proprio questa capacità di costruire dall'interno i volumi (con scarso interesse, perciò, per le belle definizioni di superfici descrittive) quel che costituisce il più ricco portato della civiltà artistica di quest'epoca. Due teste regali, una in granito rosso e un po' più grande che natura, una in basalto nero e un po' più piccola del vero, l'una al Cairo, l'altra a Copenaghen, testimoniano in modo diverso ma parallelo questa capacità di costruire masse cubiche e sferiche, arricchite probabilmente di elementi coloristici (sul capo era probabilmente all'origine una calotta dorata) la cui solidità nello spazio nasce dalla coscienza che l'artista ha delle strutture organiche di ciò che rappresenta e dalla sua capacità a cointeressarci alla sua osservazione in modo da divenir partecipi del meccanismo ultimo della sua opera.

Questa intimità fra autore e spettatore avviene in Egitto nell'età amarniana e, con diversi modi, era avvenuta nelle cose migliori del Regno Medio. Ed è là che questi artisti sembra abbiano cercato la loro ispirazione: ispirazione reale, e cioè non imitazione tipologica, ma ripresa di una problematica appassionatamente sentita.

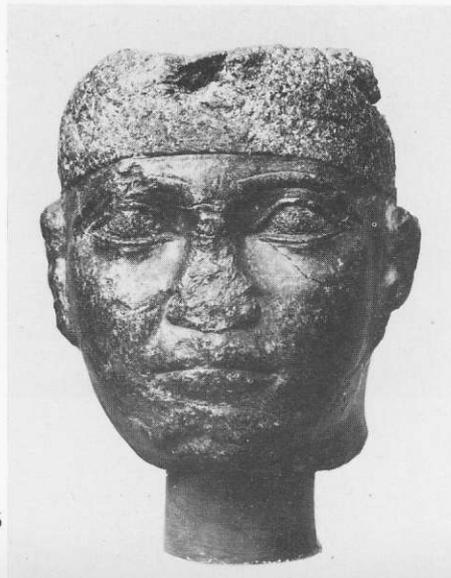
Questo ritorno a forme così poco amabili è certo un risalire a un'espressione di cui si sente la tradizione autoctona — in opposizione alla piacevolezza elegante che è più facile da imitare e più adatta a una esportazione di moduli comprensibili anche a chi alla tradizione figurativa egiziana sia estra-



4



5



6

1, Statua del sommo profeta di Amnone Harmachis, dalla *cachette* di Karnak; arenaria rosa, alt. cm 66 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42204). 2, Statua di Irigadanen, da Karnak; granito grigio, alt. cm 45 (Ivi, n 394). 3, Testa virile, provenienza sconosciuta; arenaria, alt. cm 22,7 (Londra, British Museum, n 37383). 4, Statuetta di Taharqa, provenienza sconosciuta; bronzo, alt. cm 18,5 (Leningrado, Ermitage, n 731).



3



4



1



2

neo. Al taglio modernamente mediterraneo dell'Egitto libico si addice un'arte più leggibile e internazionale, all'Egitto dei re e dei funzionari nubiani tali qualità possono destare lo stesso sospetto che danno a Pi(ankhy) i costumi dei suoi rivali libici, che ignorano le antiche regole di purezza rituale — cosa che puntualmente egli denuncia e deplora. Questa «risalita nel tempo» continua nella dinastia, e lo possono in modo diverso dimostrare due statue della fine del periodo. Una è la statuette in arenaria rosa del Primo profeta di Amnone Harmachis, figlio del re Shabako. La volontà arcaistica appare nella posa e nel costume, entrambi irrigiditi. Gli amuleti al collo richiamano pesantemente l'analogo partito di lievi rilievi attorno al collo nella statuaria del Medio Regno; la testa, assai significativa e assai diversa come qualità, non combacia stilisticamente con il corpo; ma è evidente quale demone tipologico abbia sedotto qui lo scultore.

Con ben altra autorità ha saputo affrontare il suo soggetto l'autore della statuette di granito grigio da Karnak che raffigura Irigadanen. La sciatta e palpitante pinguedine, il volto rustico e vivo annullano completamente e felicemente quello che dovrebbe essere un richiamo tipologico (personaggio stante col piede sinistro avanzato e pilastro dorsale): come nella statua di Harwa al Cairo, le vecchie tradizioni servono solo ad appoggiarvi in modo clamoroso la fresca visione delle cose, la capacità di creare un sistema di allusioni a una realtà, e questo parlando un linguaggio formale storicamente costituitosi e non per infruttuose illuminazioni. Proprio all'inizio della storia della scultura egiziana un caso come quello della statua di Hemiunu, che aveva reso un volto, un capo ed un corpo singoli nel linguaggio più tipico

della sua epoca, ci mostra quali siano le capacità di questo mondo figurativo, in cui l'espressione di ognuno cerca di trovare l'espressione precisa servendosi del linguaggio comune e non di imporre ad altri moduli che sarebbero, se personali, arbitrari. La singolare visione di questo scultore di Irigadanen sa adoperare dal di dentro i modi che una ormai lunghissima tradizione gli offre: dallo schema che risale all'Età Menfita, alle capacità di creare volumi attraverso la luce del Regno Medio, al particolare del costume dell'abito talaro del Regno Nuovo, al gusto ramesside del pittoresco.

Lo spregiudicato impiego dei suggerimenti delle età più antiche, rivissuti liberamente senza la pedanteria di una serie di moduli comuni obbligatori, fa sì che un certo numero di opere di non sicura caratterizzazione e di alto significato figurativo abbiano finito per essere collocate in questo periodo dagli studiosi moderni. Fra queste, due almeno vanno citate, anche se non per trarne altro frutto che quello un po' pigro della contemplazione; non sarebbe sano volerle arricchire di altri elementi culturali la problematica, in assenza di dati (anche stilistici e non solo obiettivamente documentari) certi. La prima è una testa in quarzite gialla, proveniente dal tempio di Osiri ad Abido, più grande del vero e conservata a Nuova York, in cui il saldo impianto ricorda un'esperienza plastica da Medio Regno rivissuta intimamente; la seconda, in arenaria e a grandezza naturale, è conservata al British Museum ed è stata variamente datata, soprattutto per argomenti tipologici che spesso, in una civiltà così ricca di richiami e di giochi con la tradizione, possono essere traditori e qui certo lo sono se li si adopera a collocare il pezzo nella XVIII dinastia. L'arguta espressione di un volto avanti negli anni, dagli occhi e dalla bocca presi in un gioco di rughe, attento a un modello risentito senza compiacimenti stilistici è un suggerimento a collocare qui questo splendido monumento della plastica egiziana.

A questa età risale anche un gruppo abbastanza ricco di opere di bronzo: tema frequente è il sovrano inginocchiato in atto di offerta, rappresentato in uno spoglio schema noto alla grande e piccola statuaria più antica a partire dall'Età Menfita. Piuttosto che uno di quel gruppo, presentiamo qui un bel bronzo del re Taharqa, di una ventina di centimetri di altezza, conservato all'Ermitage: nonostante un certo tono sbrigativo il volto è energicamente identificato. Ma quel che è il capolavoro della bronzistica del tempo è la immagine di una certa Takush ad Atene. Essa pone un tema che è anche caro alla piccola statuaria del tempo, il corpo femminile. Esso è spesso raffigurato in una pesante nudità, con un ideale fisico nuovo per l'arte egiziana. L'impegno tecnico è qui evidentissimo, anche per le dimensioni inconsuete del pezzo (sono quasi 70 cm): l'accurato disegno, la decorazione minuziosissima della superficie tutta ageminata con figure di divinità e con iscrizioni, la finitura. È interessante, per capire il senso di quest'opera, porla a confronto con la statua di Karomama. Al volto minuto, inquadrato dalla parrucca si oppone qui quello tondo, inespressivo, che fa corpo con la chioma in un'unica sfera; alle braccia che si protendono ad alleggerire il corpo di quella, le braccia non solo aderenti al corpo, ma connesse con quello per un raccordo esplicito fra il braccio destro e il fianco; alle maniche svasate il vestito aderente, al seno minuto il petto pesante dai capezzoli sporgenti, alle proporzioni slanciate la solidità di questa struttura. Il paragone fra le due immagini è istintivo, eppure esse sono l'opposto l'una dell'altra: una è il raffinato fiore di una lunga tradizione di eleganze stilistiche, l'altra il saporoso frutto di un amore per il concreto. Eppure che i due monumenti si richiamino fra loro è la prova di come essi siano alle estreme radici connessi fra loro dal senso egiziano della forma come unico modo di assimilazione della realtà casuale all'esperienza ordinatrice dell'uomo: assimilazione che può sfociare in una accentuazione più o meno esplicita di uno dei due momenti della sintesi, ma non può in nessun caso dimenticare l'altro.



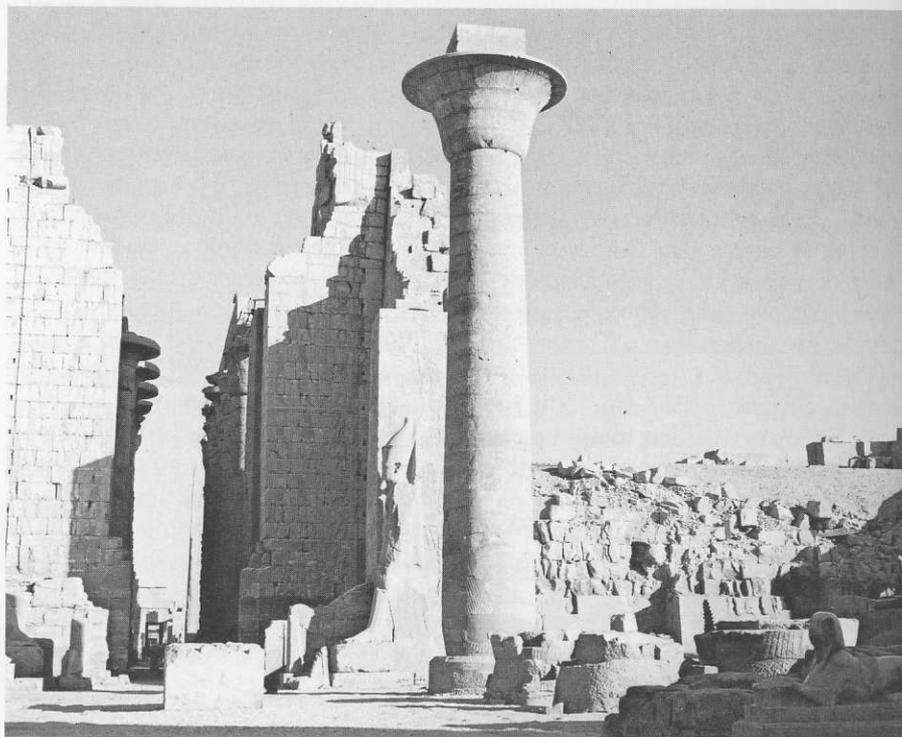
Statua di Takush, provenienza sconosciuta; bronzo incrostato, alt. cm 69 (Atene, Museo Archeologico Nazionale).

Una certa documentazione abbiamo anche per l'architettura di quest'epoca. A Tebe soprattutto c'è una serie di edifici nell'ambito di Karnak che risalgono all'attività dei sovrani etiopici o alle divine adoratrici di questo tempo. Edifici di non grandi dimensioni, in genere, e talvolta francamente piccole, e che spesso uniscono parti in pietra e parti in mattoni crudi: ma in alcuni casi alcune hanno ambizioni di antica monumentalità, specie nelle ricostruzioni dei sistemi di ingresso ai templi in forma di colonnato. In questo particolare interesse si è voluto vedere una opera di risistemazione dei templi manomessi dalle guerre civili e dai disordini più antichi, e quasi una loro consacrazione.

Fra le varie costruzioni di questo tipo spicca un chiosco di ingresso al pilone ramesside, elevato da Taharqa. È anch'esso un elemento dell'area che era stata organizzata dai re libici come aggiunta al più antico nucleo templare e di cui abbiamo già detto (il «portico dei Bubastiti»). Al centro di questo spazio l'ingresso del tempio viene abbellito da un edificio originariamente a due file di cinque colonne l'una, e muri di raccordo in basso. Di questo complesso, che doveva esser chiuso in alto da un sistema assai leggero di protezione dal sole non resta in piedi, opportunamente restaurata, che una sola colonna: alta 21 m, con un diametro di 3 m, con l'ampio capitello papiriforme svasato e sormontato da un dado come quelli della navata centrale della sala ipostila retrostante, si discosta tuttavia da quelli per una maggiore snellezza di profilo e un maggior coraggio nello slargare l'ombrello del papiro-capitello.

Un monumento assai meglio conservato, e con notevoli caratteristiche, è invece di assai modeste dimensioni. Si tratta della cappella funeraria della Divina Adoratrice Amenirdis I, di cui conosciamo già la statua. Essa è situata a Medinet Habu, nel *temenos* del grande tempio ramesside. È un piccolo edificio di precise proporzioni, con una alta facciata dietro la quale è una prima cameretta a quattro colonne che dà accesso a un *naòs* quadrato, che comporta una cella centrale tutta circondata da un corridoio. Tale cella è coperta da una vera volta — la prima che si conosca costruita in pietra. Il corridoio di avviluppo è il primo esempio di un criterio di struttura che avrà molta fortuna in seguito, quanto i templi saranno avvolti da successive cinte murarie per isolarne sacralmente l'*adyton*.

I templi che i sovrani nubiani han costruito nel loro paese d'origine non



La colonna di Taharqa a Karnak. Nella pagina seguente: 1, Il tempio funerario di Amenirdis a Medinet Habu. 2, Pianta del tempio di Kawa. 3, Colonne hathoriche al Gebel Barkal. 4, Pianta del tempio n B. 300 al Gebel Barkal.

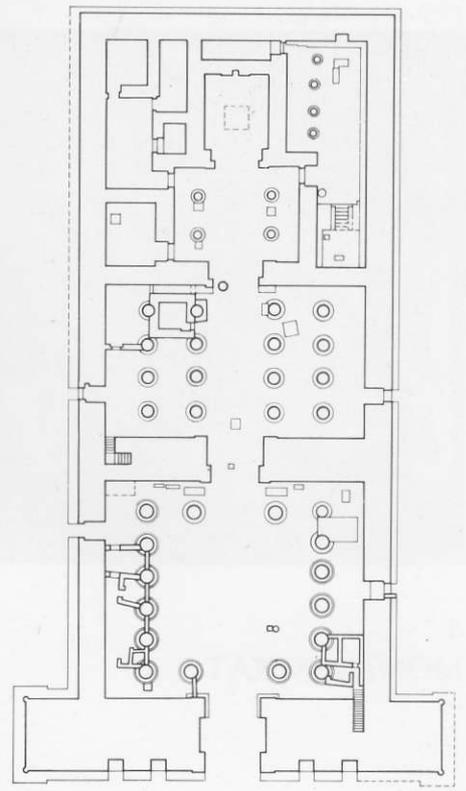


1

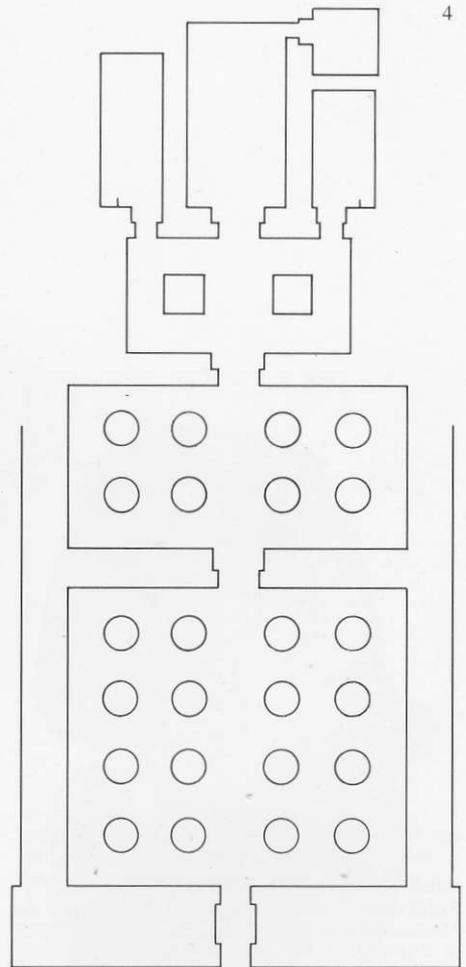
innovano rispetto a quelli della tradizione egiziana: così il tempio di Taharqa a Kawa che interpreta alcuni schemi consueti, o il tempio in roccia dello stesso re dedicato ad Ammone al Gebel Barkal mostra un distacco dal modo egiziano più nel disegno dei particolari architettonici che nella pianta.

È ormai naturale che le pareti che son poste a disposizione da queste costruzioni siano coperte da figurazioni a rilievo. Il modo di attuarle non è equivoco: da una parte si può avere una non impegnata prosecuzione dei modi più triti, ma da questi si distacca in taluni casi un gusto per una narrazione rapida e sciolta, che risale in ultima analisi ai modi dell'arte narrativa ramesside, come nelle immagini di un gruppo di armati che cavalcano asini dal tempio di Taharqa a Sanam (Napata Ovest) e un modo austero, a forte e definitivo rilievo come in un blocco di Shabako riadoperato da Taharqa a Tebe. Il volto in cui si ammassano le indicazioni, l'alta corona piantata fin giù sulla fronte e sulla nuca son chiari richiami a un modo di descrivere che ha avuto il suo fiore nell'Età Menfita e poi nel Regno Medio (si pensi ai pilastri di Sesostri I al Cairo o addirittura — e forse meglio — a quelli di Gioser nei sotterranei della sua piramide).

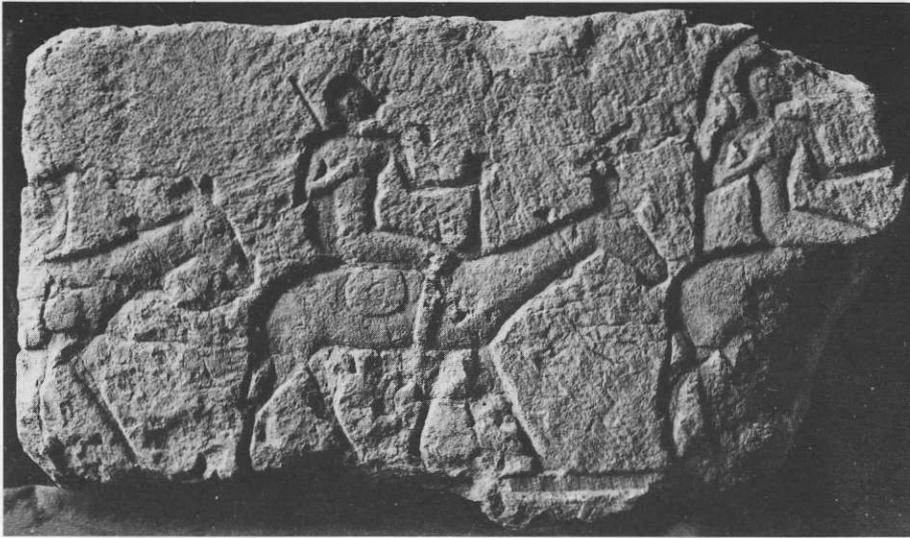
3



2



4



1 2

4 MONTUEMHAT

Richiami a primo aspetto così avventurosi significano solo un esplicito impegno culturale; e servono in certo modo a precludere a questo ultimo paragrafo, dedicato a un singolo personaggio, Montuemhat «quarto profeta di Ammone, principe di Nô» (e cioè «la Città» per antonomasia, Tebe). Di costui abbiamo una documentazione monumentale assai ampia, e ne conosciamo una tomba di cui avremo in seguito ragioni di parlare che è di tono e di dimensioni regali. Forse legato alla famiglia regia, sembra aver avuto una indiscussa autorità nella città nel momento torbido e difficile della caduta della dinastia davanti alle forze assire e prima che anche a Tebe giungesse ad affermarsi l'autorità dei re saitici. Di questi principi, la cui autorità è immensa, ma si limita alla città in cui risiedono, abbiamo altri esempi: avevamo avuto Ankhtyfy alla Mo'alla nel Primo Periodo Intermedio, avremo Petosiri a Ermupoli alla fine dell'età persiana, avremo lo stratego Callimaco alla fine dell'età tolemaica in questa stessa Tebe. È naturale che essi esercitino il loro potere in momenti di passaggio fra periodi storici meglio definiti — ed è naturale che nella loro piccola corte splendano di particolare bagliore le caratteristiche culturali ispirate personalmente da loro nella funzione di personali organizzatori di una situazione. Il «committente» diviene, in questi casi, un

3



1, Soldati su asini, da Sanam; arenaria, alt. cm 45 circa (Berlino Est, Staatliche Museen, n 7884). 2, Profilo di Shabako, blocco di-reimpiego nella parete orientale dell'edificio di Taharqa a Tebe; arenaria, alt. cm 40 circa. 3, Montuemhat e il figlio Nesiptah, dalla *cache* di Karnak; granito nero, alt. cm 34 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42241).

elemento determinante del gusto della società che fa capo a lui. E Montuemhat ci appare come una somma di anche contrastanti esperienze, tutte legate dal comune denominatore della rivalutazione di un certo passato. La austera pesantezza delle masse etiopiche è naturalmente presente nelle opere di questo gruppo, ma in esse ogni volta si può riconoscere una specifica componente culturale, l'impegno a rievocare particolari monumenti e atteggiamenti. Nei testi biografici che ornano la sua tomba, il Principe di Nô riprende modi e fraseologia antichi; nei rilievi che la decorano si allude dottamente ad altri rilievi; i testi funerari son cercati fra quelli di epoche passate. Ma questi riecheggiamenti han questo di caratteristico che non si rifanno tutti a un certo e univoco modo di sentire e di vedere antico di cui si senta la parentela col presente, ma si appoggiano ecletticamente ad esperienze fra loro diverse.

Un bell'esempio di statue in gruppo è quello di Montuemhat col figlio Nesiptah dalla *cachette* di Karnak: di piccole dimensioni è del più attuale gusto «etiopico» nella solidità della struttura, nel gusto degli aggetti corposi delle collane e delle insegne, nella espressione ferma. Ma queste qualità di

1, Montuemhat stante, dalla *cachette* di Karnak; granito grigio, alt. m 1,35 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42236). 2, Montuemhat seduto, dalla *cachette* di Karnak; granito grigio, alt. cm 50 (Berlino Est, Staatliche Museen, n 17271). 3, Due frammenti di statua di Montuemhat (resti di un gruppo), da Tebe (?); granito scuro, alt. cm 27,5 (Brooklyn Museum, n 16.580.186 e Chicago, Oriental Institute, n 31723).



Harsiese, figlio di Nesiptah, figlio di Montuemhat, dalla *cache* di Karnak, alt. cm 48 (Il Cairo, Museo Egizio, n 42214).



solida costruzione organica appaiono assai di più nella mirabile testa della statua a circa metà grandezza natura, anch'essa dalla *cache*, che riprende nel corpo il modello più classico dell'Età Menfita del personaggio stante, compromettendolo tuttavia nella folla di iscrizioni che coprono la superficie a disposizione.

Più francamente commemorativo di uno stile tramontato è la statua berlinese di dubbia provenienza, anch'essa nel granito grigio di moda a quest'epoca, dove il modello della statuaria del Regno Medio è pedissequamente seguito e gustato.

Queste consonanze non fanno, tutto sommato, specie: sono ancora nell'ambito di riecheggiamenti di cui abbiamo già indicato altri esempi per quest'epoca. Più inattesi sono, invece, i richiami al più bell'edonismo della XVIII dinastia in una statuetta avventurosamente ricostruita da due frammenti in due diversi musei americani in cui una inconsueta delicatezza ammorbidisce i tratti e muove la chioma. Qui si tocca il residuo per così dire programmatico e letterario di questa esperienza, che è capace di curiosi e affascinanti virtuo-

sismi, come quando son trasferiti in nuovissimi gruppi statuari quei genii funerari di protezione che sogliono essere raffigurati in pittura o in graffito sui sarcofagi del tempo. Il trasferimento in linguaggio plastico di queste fantasie illustrative concepite per una rappresentazione piana ha effetti assai nuovi e riprende — inconsciamente — atteggiamenti noti per età assai più antiche, quando alla fine del Regno Menfita la piccola statuaria aveva affrontato i temi descrittivi della pittura parietale. La differenza intima, naturalmente, sta nei modelli prescelti, che in quel caso erano portatori di esigenze nuove con la loro volontà di espressione di attività, mentre qui pur sempre si resta in un gioco intellettualistico.

Del materiale di questo gruppo abbiamo scelto solo alcuni pochi esempi, e altri ne abbiamo tralasciato che non sarebbero meno eloquenti o belli. Ne aggiungiamo, a chiusura, solo uno, che ancora è in questo ambiente e che raffigura un nipote di Montuemhat, Harsiese, inginocchiato a sorreggere un *naòs* con una immagine di Osiri. Il materiale ne è un po' diverso — l'arenaria rossa — e lo schema ha una lunga storia, ma non risale oltre l'Età Tebana. Ma lo abbiamo scelto per la testa, che riprende invece moduli del Regno Medio, e che è tutta costruita su un caldo interesse per la struttura che la sottende: zigomi alti e forti, mento robusto, orbite poco profonde, naso poco aggettante. E, su questi rapporti ossei, cadono le gote, come in una persona anziana e il collo non ha la consueta linea sinuosa ed elegante, ma ha una impietosa pappagorgia.

Rinasce, in questo ambiente, la possibilità di una osservazione precisa, di un ritratto (che dall'età ramesside era scomparso) come risultato di un ripercorrimiento delle vie attraverso cui l'arte del Medio Regno aveva saputo identificare il suo senso della massa, non come espressione geometrica, ma come realtà fisica. La cultura è qui un elemento di arricchimento intimo, non un fatto esornativo.

Si giunge con queste opere a un'epoca assai difficile della storia egiziana: Montuemhat è il signore autorevole e provinciale di uno stato che da tempo si era sottratto alla unità egiziana e che tenta di sopravvivere per conto suo. Eppure, anche Tebe è stata in questo tempo vittima di una conquista, o meglio di una puntata di razzia, da parte degli Assiri che raggiungono quella città che «non aveva mura perché non si combatte nei suoi paraggi» come diceva l'inno antico in suo onore.

Se Tebe è toccata, il resto dell'Egitto resta sotto un controllo più stretto, e un delegato assiro, il principe di Sais, ha autorità come *longa manus* di una potenza straniera. Se Hyksos, Libici, Etiopici eran venuti a installarsi in Egitto e di stranieri si eran fatti partecipi della cultura del luogo, questi nuovi signori han la loro cultura e le loro tradizioni e non vivono la vita egiziana, ma solo si contentano di tributi ed obbedienza. L'Egitto sperimenta l'amarezza del servaggio, tanto più duro quanto più è conscio della sua autonomia culturale, della sua individualità radicata nella storia del suo passato.



Il governatore assiro di Sais, forse un discendente della casata libica che aveva ostacolato il passo agli Etiopi, è quello che al momento opportuno sa riscattare l'indipendenza egiziana e fonda la XXVI dinastia, «saitica» per la patria del suo inauguratore. È questo un periodo della storia egiziana profondamente nuovo in sé e per i modi in cui ne abbiamo notizia.

Per la prima volta l'unità egiziana è attuata dal Delta: questo subito comporta un cambio del centro di gravità culturale, un diffondersi di un personale amministrativo di origine settentrionale — e cioè delle regioni dove l'influenza libica aveva ammodernato, o almeno incrinato, usi e costumi — e questo in cospetto di una Tebe che dal passaggio degli Assiri era stata mortificata non solo moralmente ma attraverso un radicale saccheggio.

I principi di Sais dal loro antico vassallaggio assiro ereditano una visione più ampia del mondo, si collegano politicamente e militarmente a nuove forze presenti nel Mediterraneo, i Fenici cui affidano (come in altri tempi a Biblo) la navigazione e i commerci, e i Greci con i quali intraprendono una collaborazione militare e talvolta politica (si pensi all'alleanza fra Amasi e Policrate di Samo) — fino al punto da lasciar sorgere nel Delta, a Naucrati, una specie di città greca in terra d'Egitto, su cui certo il re ritiene di avere una ultima autorità, ma che aveva la sua costituzione, i suoi Dei, i suoi magistrati — insomma la sua autonomia. In Egitto si attestano, così, gruppi etnici che non hanno nessun interesse a perdere le loro connotazioni — non solo, ma son portatori di un modello di civiltà totalmente diverso da quella locale; e che pure con il mondo locale debbono e vogliono convivere. Per noi, l'Egitto da questo momento in poi ci è narrato dai suoi ospiti greci, attenti a quanto in esso accada data la vivacità dei loro interessi nel paese, e ci appare alla fine, da quei racconti (tramandati secondo le regole e gli atteggiamenti della storiografia classica) in modo ben diverso da quanto non sapessimo dalla tradizione ufficiale indigena. Casi umani, atteggiamenti e gesta di sovrani, guerre, congiure arricchiscono il quadro — ma inconsciamente ci inducono a tralasciare quella paziente indagine circa il significato dei documenti su cui si dovrebbe fondare la storiografia di un paese come l'Egitto. La struttura dello stato saitico ci interessa in fondo più che non le storie circa i bei detti di Amasi: ma il fatto che questi ci siano tramandati dai Greci testimonia a sua volta una intimità fra questi due mondi, che è quel che veramente — invece — ha significato.

L'intimo contatto con culture altre e non assimilabili, pone agli Egiziani il problema del senso della loro: essa non è più un semplice dato di fatto della realtà immediata, ma una esperienza che deve essere riconosciuta nella sua caratterizzazione. Come nel mondo neolatino il Medioevo, per quanto innovi, è e si sente una continuazione dell'età antica (e può così serenamente modificarne lingua e concezioni) mentre nel Rinascimento è proprio il senso della frattura con il passato quel che porta a una più precisa e ammirata valutazione dell'antico come qualcosa da riconquistare — così anche in questo momento della storia egiziana la intima frattura nella antica coscienza egiziana, l'esperienza della autonomia di altre culture dalle quali si dipende ha, come corrispettivo, un più attento ripiegarsi su un passato che è insieme

Horo purificante, provenienza sconosciuta; bronzo, alt. cm 96 (Parigi, Louvre).

fonte di vita e oggetto di contemplazione, ma dal quale si è ormai in certo modo scissi.

In questo ambiente assume particolare significato il tempio come depositario di più schiette tradizioni antiche e come abituato a usarle ad appoggio della sua attività. Esplicito indice, e non solo simbolo, di questo scindersi in due culture di quel che erano fin qui stati solo due aspetti della stessa cultura è il dividersi in due tipi della scrittura corsiva (lo *ieratico* riservato ora a testi religiosi si contrappone al *demotico* della amministrazione) e il rinnovo del sistema geroglifico che comincia a sviluppare fino a un virtuosismo erudito le possibilità sue insite e che così portate al parossismo lo rendono una scrittura non più strumento di cultura ma di iniziazione, il cui maneggio non può essere che di un ristretto numero di specialisti.

Questo atteggiamento aristocratico che fonda le sue prerogative sulla possibilità di sfruttare una tradizione si riscontra da una parte in un certo nazionalismo che nasce in questi tempi: e, alla rovescia, nella identificazione di una tradizione egiziana da parte degli stranieri, dei Greci in particolare, presso i quali comincia a costituirsi il modello di un Egitto luogo di origine delle arti e della speculazione, nelle cui tradizioni bisogna cercare l'avallo di quelle proprie. I nuovi Egiziani sono, così, confortati dalle opinioni dei loro ospiti nel loro ammirato distacco da spettatori dell'Egitto antico, e possono porseolo come modello da studiare, da intendere, da imitare.

La organica e ininterrotta sintassi dello sviluppo dell'attività artistica egiziana si è finora posta ogni volta come arricchimento mediante l'esperienza concreta rispetto a valori tramandati. Qui si potrebbe dire che il lungo filo dello sviluppo si interrompa, e che la tradizione di per sé divenga oggetto dell'osservazione, punto di partenza della emozione, oggetto di una ricerca che nella interpretazione di antiche forme cerca l'appoggio alle sue esperienze formali.

Nasce il concetto di modello, e la implicita definizione di età classiche per quelle di cui si imitano le opere. Abbiamo già visto quanto spesso gli artisti egiziani sappiano rifarsi a più antichi monumenti per specifiche esigenze: basta pensare alle esperienze classicistiche dell'inizio della XII dinastia, a quella dell'età di Hatshepsut o ai rapporti fra atteggiamenti dell'età di Amenofi III e quella di Ramesse II, per dire le prime che vengano alla penna. Ma in tutti quei casi il richiamo rendeva esplicite definite impostazioni ideologiche, non toccava (come ora accade) la radice stessa della ispirazione — cioè della visione originaria. L'artista saitico, più che vedere con i suoi occhi guarda con quelli della sua cultura. Naturalmente, il distacco necessario fa che si cerchi di dimenticare l'esperienza artistica più vicina, — quella di derivazione ramesseide, e in certa misura anche quella dell'età tebana — per rifarsi alle sorgenti: le opere dell'Età Menfita e del Regno Medio, che già avevano interessato gli scultori dell'età etiopica come antitipo del gusto libico.

È nell'ordine delle cose che una impostazione simile sia soprattutto attenta agli aspetti tipologici, e che dell'età più antica il senso sia ricercato in alcuni elementi ben identificabili: la copia enuclea specifici gesti e atteggiamenti, e così diverranno comuni tipi relativamente rari in antico purché facciano subito capire a cosa si alluda: così si fa frequente la statua dell'uomo seduto con un ginocchio a terra e l'altro rialzato, che è tipica (ma eccezionale!) dell'Età Menfita. Così si possono aver tombe che imitano nei loro rilievi i rilievi di un omonimo delle età andate — e il fatto che esse non siano topograficamente vicine ma in località diverse mostra l'impegno filologico di questi mutui, che comportano viaggi, ricerche, copie intermedie e trasportabili.

In un certo senso l'esperienza è parallela a quella filologica, che vede in questi tempi il tornar di voga di testi ormai obsoleti — come quelli adoperati nelle iscrizioni funerarie delle piramidi — ma in nuove «edizioni»: il «Libro

dei Morti», la tipica raccolta di formule funerarie del Regno Nuovo, è ripreso, corretto (e spesso semplificato in una serie di *lectiones faciliores*) e ridotto a una tipizzazione scolastica.

Questo interesse per certe vistosità antiquarie, unito ai rinnovati rapporti con le culture mediterranee vivaci, quelle dei Fenici e dei Greci, fa sì che proprio l'attività artigiana di questo periodo sia quella che trasmette certe note all'arte egittizzante, la quale trova più facile schematizzare tipologie già ridotte all'essenziale che non rifarsi al delicato gioco di equilibri culturali e sentimentali dell'arte più antica. Ma la cosa sarà così vera che all'esperienza saitica si rifarà non solo il gusto orientalizzante, ma anche la ripresa egittizzante d'età neoclassica che, all'inizio dell'800, troverà chiaramente espressi nei monumenti saitici quei caratteri genericamente «egiziani» enucleati da un riesame e riduzione a unità di una tradizione assai più complessa. Siamo, insomma — in un'arte di così chiara ispirazione culturale — davanti al peccato originale dell'esperienza critica: e cioè il dar la chiave per ridurre a formula l'esperienza artistica che essa si è posta a considerare.

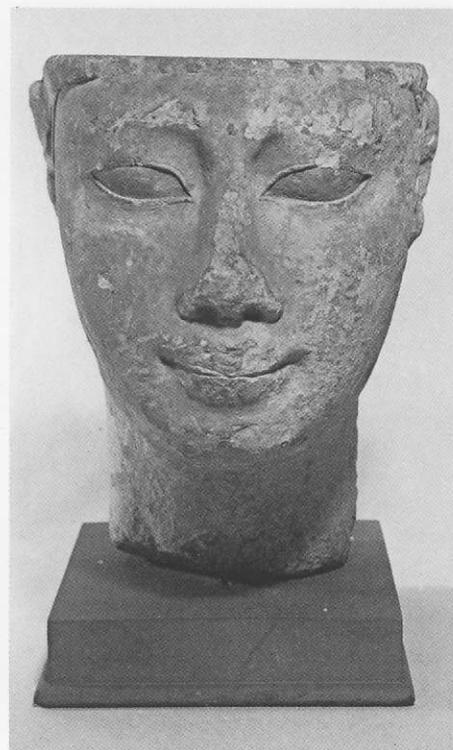
In questo ambito fondamentalmente virtuosistico si collocano alcune definite caratteristiche dell'arte di quel tempo. L'estremo rigore formale, anzitutto, che arriva quasi a gareggiare con i modelli, ripresi in formulazioni stilistiche più fredde — se si vuole — ma anche più inesorabilmente coerenti; ma anche il gusto delle pietre di particolari qualità (specie uno schisto verde) coloristiche e di particolare difficoltà di lavoro; e, infine, il tradizionale rifiuto della improvvisazione porta a una importante innovazione tecnica, quella del modello di gesso di cui si riportano meccanicamente le caratteristiche nella statua definitiva. Questo permette un lungo e sorvegliato lavoro preparatorio, ma staccato dall'opera vera e propria: è proprio l'opposto della vecchia tecnica che comportava un continuo ridisegnare sul blocco il risultato cui si voleva giungere, in un colloquio ininterrotto con la propria opera da parte dell'esecutore. Qui autore e opera son separati dal diaframma del modello in gesso.

Caratteristico del tempo è, infine, il fiorire di una piccola industria artistica, che diffonde prodotti meccanicamente riprodotti e moltiplicati, dietro i quali si intravedono necessità di un mercato mediterraneo in cui si afferma il gusto orientalizzante.

Il quadro fin qui tracciato insiste su una serie di aspetti che sembrerebbero suscettibili della definizione unica di standardizzazione della produzione, con la contropartita di una maggior possibilità di diffusione sia per il moltiplicarsi dei prodotti sia per la loro più semplice ed esplicita formulazione formale.

In realtà accanto a questi aspetti così vistosamente volgari (e cioè rivolti a un ampio mercato di oggetti figurativi) esiste tutta una serie di monumenti e, dietro questi, di atteggiamenti che in modo assai più sottile legano la cultura saitica al più profondo fluire della storia egiziana. Converrà di valutare una serie di testimonianze, e sottolineeremo, in loro presenza, le fratture e gli aspetti di questo gusto saitico, che prosegue più a lungo che non la sola XXVI dinastia.

Alcuni fatti vanno tenuti presenti per comprendere il tipo di trasmissione che abbiamo davanti: così, il fatto che interesse precipuo abbia assunto in questa epoca il Delta significa che scarsissimi siano i resti architettonici a disposizione, per le distruzioni radicali che vi son state in questa regione, assai più popolata che non l'Alto Egitto attraverso il Medioevo, e perciò più coltivata, e tale che più facilmente se ne son potute reimpiegare le pietre o rapinare (specie in età romana, ma anche più tardi) i monumenti. Questo comporta anche una rarità di statuaria monumentale: e infatti le sculture riprendono le dimensioni spesso modeste delle opere private dell'Età Menfita e del



Modello di testa, provenienza sconosciuta; gesso, alt. cm 22 (Torino, Museo Egizio, n. 3137).

1, Personaggio virile, provenienza sconosciuta; alt. cm 18,5 (Torino, Museo Egizio, n 1393).
 2, Due frammenti di statua di Basa, principe di Mendes, provenienza sconosciuta; granito grigio con macchie, alt. cm 60 circa (Palermo, Museo archeologico, n 758 e Il Cairo, Museo Egizio, n 1233).

1
**LA SCULTURA
 DELL'INIZIO
 DELL'ETÀ SAITICA**

1



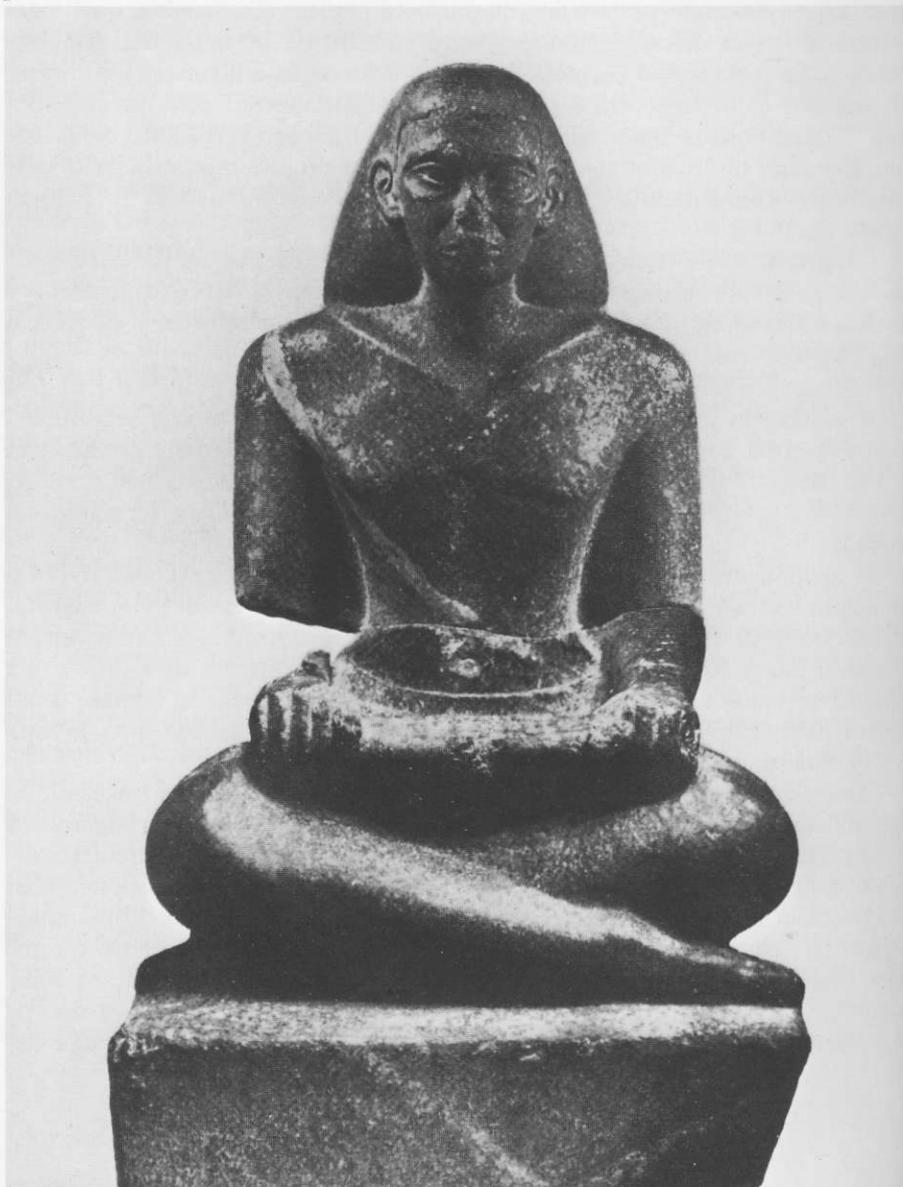
Regno Medio. I rilievi derivano in gran parte dalle tombe: se ne hanno nella regione menfita e in quella tebana, in cui sono possibili necropoli fuori dalle terre abitate, ma in realtà i seppellimenti sovrani avvengono (come già nell'età libica) nell'ambito dei templi, e gli altri in necropoli che non possono esser collocate sul deserto altro che in casi eccezionali, e che sono così (in genere) perdute.

In genere le connotazioni religiose dei monumenti (funerari in maggior quantità, oppure templari) sono ancor più sottolineate in questo periodo che non per le età più antiche.

Con tutte queste limitazioni, non si può dire che il materiale a disposizione non sia abbondante; e negli ultimi decenni è stato oggetto di particolari attenzioni, a parziale riparazione della lunga trascuratezza, figlia di una concezione un po' troppo puristica della storia dell'arte egiziana che limitava i suoi interessi al massimo (e, anche, con una certa superciliosità) all'arte ramesside.

Prendiamo in esame un paio di statue dell'inizio della dinastia: una è frammentaria a Torino, ed è datata dal nome di Psammetico I inciso sulla

2

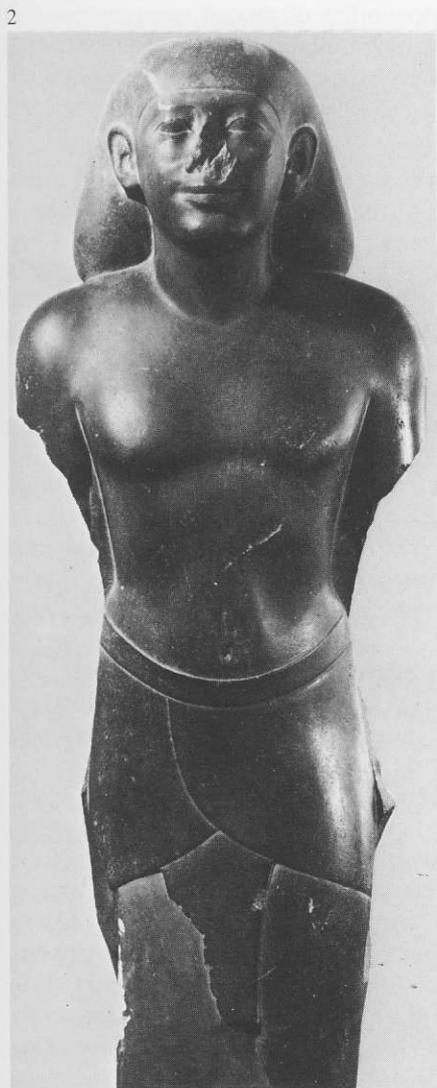


spalla. La volontà arcaizzante è evidente nel tipo della parrucca, nel modo in cui sono seguite le sopracciglia, nella semplicità dei piani. Ma c'è insieme un che di calligrafico, di liscio soverchiamente, di rifinito (si guardi la bocca) che mostra altre ascendenze. Una simile data va assegnata a una statua di un governatore di Mendes, Basa, ricostruita da due frammenti, il torso a Palermo, la base al Cairo. La statua si ispira, per le dimensioni e per la materia (un granito) oltre che per l'atteggiamento, alle statue di scribi e lettori, tipiche di alti funzionari dell'Età Menfita. Di quell'epoca si colgono qui più certe ambizioni nella definizione delle masse come tali che non il sottile gioco dei rapporti tra i vari volumi, che qui si fondono l'uno nell'altro con effetti assai eleganti (la parrucca e le spalle, ad esempio). Ma è anche facile vedere una serie di compiacimenti d'altra natura: perfino il gioco di colore della pietra venata di rosa sul grigio del granito (e che ha paralleli in altre opere di questo torno di tempo), ma ancor più l'accentuarsi delle clavicole che rompe l'unità della zona fra i pettorali e le spalle ma racchiude la testa in una specie di unica cornice che in alto è rappresentata dallo slargarsi della parrucca. Il volto così inquadrato contrappone il morbido contorno, che riprende quello dei due lobi della parrucca, e la crudezza severa e spiacevole delle orbite segnate.

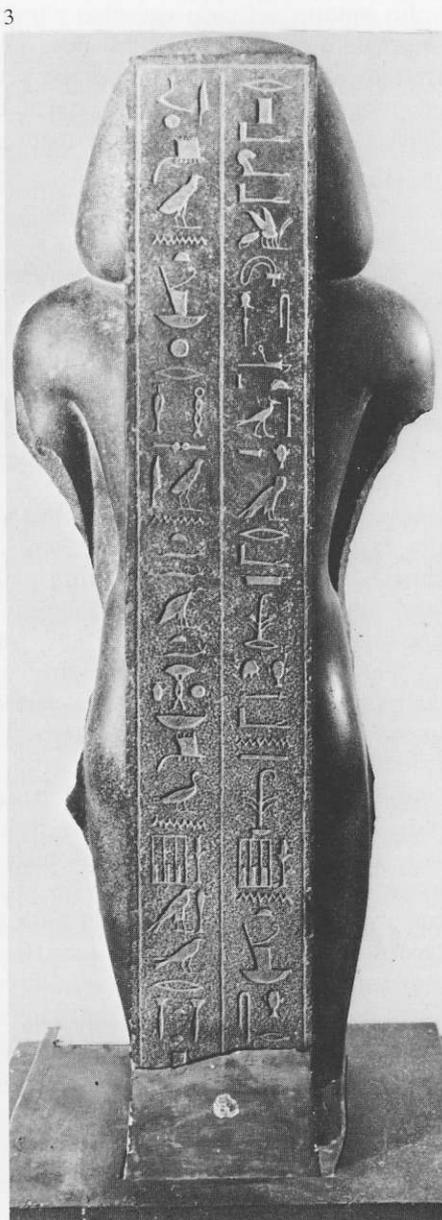
Queste due vocazioni verso una forma chiusa, chiara e nitidamente gu-



1



2



3

1, Statua di Nesnaisut, dal Fayyum (?); schisto verde scuro, alt. cm 37,5 (Collezione privata). 2, 3, Wahibra, provenienza sconosciuta; granito, alt. m 1,25 (Bologna, Museo Archeologico, B. 1820). 4, Horo purificante, provenienza sconosciuta; bronzo, alt. cm 96 (Parigi, Louvre).



4

stata da una parte e una nostalgia di facilità discorsiva e di piacevolezza dall'altra, appaiono in un'altra statua di questo tempo, quella purtroppo acefala di un certo Nesnaisut. La statua-cubo insegna a raccogliere il corpo entro un solido preciso e inesorabile; ma, insieme, entro questo solido si scava con amore un fluido annodarsi delle membra, in un perfetto ricadere di una autonomia seguita in tutta la sua morbida eleganza entro l'austero schema.

Se in queste opere dell'inizio dell'età saitica troviamo talvolta in giustapposizione, talvolta in intima commistione due diverse concezioni — l'una volta a purificare in blocchi elementari e austeri l'immagine, l'altra a farvi guizzare eleganze e virtuosismi tecnici — non è certo un caso: le due grandi e opposte correnti dell'età immediatamente precedente confluiscono qui in una più complessa esperienza figurativa, e gusto «etiopico» e gusto «libico» si intrecciano e reagiscono, l'uno apportando il suo vigoroso senso della massa l'altro la sua raffinatezza. Le due tendenze che con varia sorte abbiamo seguito nel loro manifestarsi nella cultura egiziana dall'età ramesside in qua trovano ora in certo modo una sintesi.

Un'opera come il raro e splendido bronzo del Louvre (già collezione Posno) che è alto appena meno di un metro e raffigura il dio Horo che versa l'acqua della purificazione (da un gruppo analogo a quello che abbiamo in granito per Seti I) manifesta quali vitalità abbia questa arte. La materia stessa permette un allargarsi arioso dell'incasso e del gesto; l'eliminazione del volto umano nel caso specifico elimina possibilità di piccoli compiacimenti o di grazia o di ricerca naturalistica, e si aggiunge alla unità vigorosa del corpo, trattato a larghissimi piani eppure attento a una organicità che è appena accennata ma che ha, insieme, ovvia funzione determinante nella costruzione delle membra (si guardino le mani, le gambe).

2

L'ARCHITETTURA

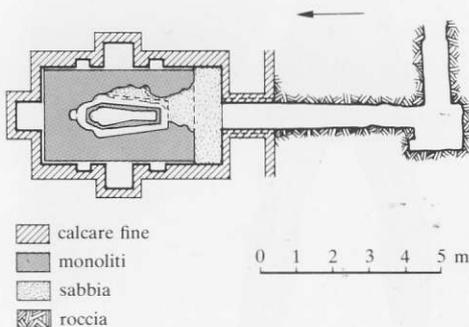
Anche se manca purtroppo un reale nucleo di architetture per questa epoca, si può tuttavia rendersi conto del fatto che divengono ora certo usuali alcuni accorgimenti come gli schermi in muratura fra colonna e colonna o la floridezza composita dei capitelli insieme di ispirazione vegetale e di rigidissima composizione su assi multipli (quattro, otto, sedici, trentadue e fin sessantaquattro elementi) che saran normali e ampiamente documentati in età tolemaica e romana.

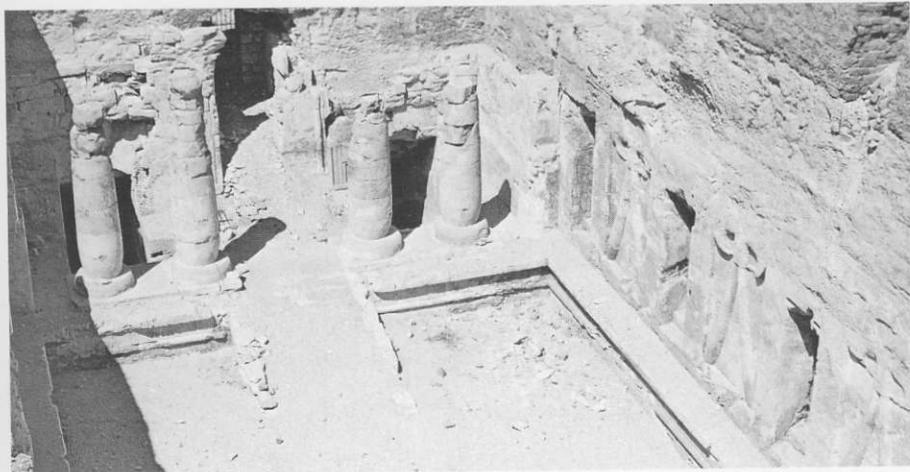
Restano, interessantissimi per le soluzioni tecniche, alcuni complessi di tombe, specie vicino alla capitale (Menfi) e nella vecchia necropoli tebana. Fra le prime, notevoli alcune tombe a pozzo a Saqqara, di ingegnosissima chiusura e di straordinaria abilità nell'affrontare problemi tecnici (pozzi profondi oltre i 25 m, gioco di monoliti colossali messi in opera in spazi minimi, e così via).

Nel Delta si è potuto ricostruire un altro tipo di tomba (Kuentz), che comporta una camera funeraria riportata in superficie, e bloccata in una sola massa conclusa, decorata all'esterno da figurazioni a rilievo più o meno tradizionali.

Nella necropoli tebana, la documentazione è diversa. Da capitale imperiale, Tebe (lo abbiamo visto) si era con l'età ramesside ridotta a città santa, sede tipica di tombe regali e di culti funerari intrecciati con il culto del dio locale Ammone. Abbiamo anche visto che con i sovrani libici si sancisce in certo modo la singolarità della città nell'ambito del regno d'Egitto: i sommi sacerdoti del dio sono della famiglia regale, e la loro posizione largamente autonoma ben si inquadra nel sistema di tono feudale di quest'epoca. Con l'arrivo dei sovrani etiopici lo stacco di Tebe dal resto dell'Egitto è ancor più netto: la città viene ufficialmente riconsegnata ad Ammone, che la regge attraverso una «Adoratrice» del dio (ma il titolo è assai più antico e designa

Pianta della tomba di Thaiennehebu a Saqqara (da Bresciani).





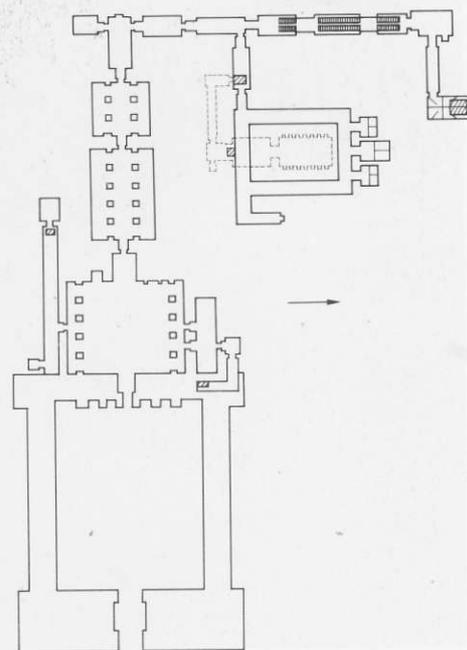
La tomba di Montuemhat all'Asasif. In basso:
Pianta della tomba di Petamenofi all'Asasif.

all'origine la regina) che ne è la sposa terrena (come era appunto la regina nella teologia regale) e che trasmette la sua autorità e la sua funzione a una «figlia» di volta in volta adottata fra le principesse della casa regnante. Nel piccolo mondo di questo angusto stato teocratico, i rapporti con il mondo vero dell'epoca sono assicurati da quei funzionari che affiancano le «Adoratrici» per conto del sovrano — e talvolta per conto proprio.

Le tombe di questi funzionari rappresentano un complesso assai organico e caratterizzato. Il punto di partenza di questo gruppo di monumenti è probabilmente il tempio-tomba di quel singolare personaggio che fu Montuemhat e di cui abbiamo lungamente parlato. La tomba che egli si fece costruire è un imponente edificio in mattoni crudi, oggi in gran parte distrutto, ma di cui resta tuttora in vista uno dei piloni, il passaggio attraverso il quale era costituito da un voltone che dà alla rovina un curioso tono «romano». In realtà si tratta di un accorgimento tecnico determinato dalla inopportunità di gravare con un architrave che sarebbe risultato pesantissimo gli stipiti di terra cruda: la costruzione della vòlta (in mattoni crudi anch'essa) risolve felicemente la necessità di un ampio passaggio e di una sana distribuzione delle spinte entro la struttura edilizia. Possiamo esser sicuri che l'arco non doveva restare in vista ma doveva esser schermato in modo da assumere l'aspetto di un normale portale.

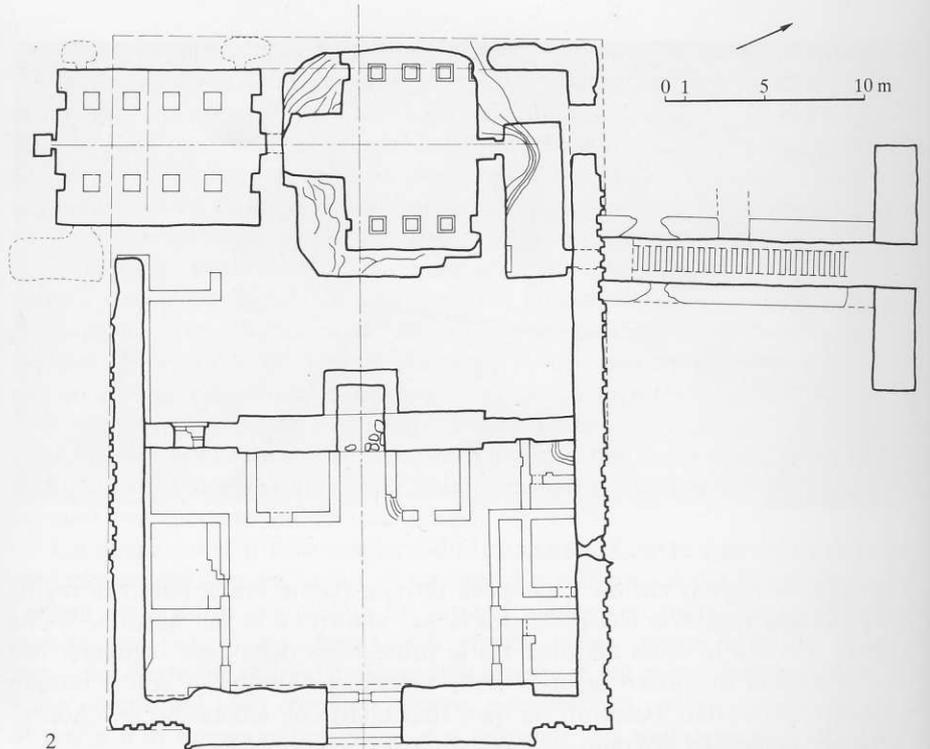
Lo spazio che era dietro il pilone era in gran parte occupato da un cortile scavato a un livello inferiore al quale si aveva accesso per mezzo di una scala che parte dall'esterno del monumento e che è raccordata con il cortile stesso attraverso un vestibolo sotterraneo. Al fondo del cortile altre scale portano a livelli inferiori ad altri ambienti, decorati e — più — iscritti con testi religiosi spesso di tipo regale. L'edificio è, come si vede, estremamente complesso, e ha ispirato, con i suoi sviluppi sotterranei, monumenti come il cosiddetto «Palazzo funebre» di Petamenofi (tomba n. 33) che è la tomba più vasta di tutta la necropoli tebana, comprese quelle dei re.

Tuttavia, la caratteristica del monumento è la franca dissimilazione della struttura su due livelli praticabili, oltre quelli che si inabissano nella roccia e alludono al consueto passaggio all'Aldilà. Essa è certo determinata da una precisa volontà di significato e questo «cortile inferiore» diviene elemento tipico delle successive tombe della regione, inserito in modo diverso nelle varie piante dell'insieme, e pertanto portatore esso stesso di un significato che non è in funzione del rapporto con gli altri elementi dell'edificio. Non è impossibile che questo cortile sotto il livello di base alluda a un famoso monumento abideno, la tomba del re Get della I dinastia, in cui era stata riconosciuta la tomba di Osiri, e che appunto si era ridotta a un basso cortile in cui proprio





1



2



3

in questo tempo probabilmente era stata collocata una statua del dio.

Questo carattere speculativo dell'architettura religiosa riprende abitudini assai antiche, e — in fondo — connaturate con essa. Ma non esaurisce il valore paradigmatico della tomba di Montuemhat la quale era popolata di statue e rilievi oltre che eloquente di testi religiosi: statue e rilievi che testimoniano della volontà eclettica del committente di cui abbiamo già avuto ampio modo di parlare. Il tono culturale si inquadra da una parte nel tramonto dell'austera ripresa arcaizzante etiopica, dall'altra nell'alba del raffinato neoclassicismo saítico: ma mantiene un tono più scolastico e didatticamente programmatico nella precisione dei richiami, che arrivano addirittura alla copia da vicine tombe tebane della XVIII dinastia come nel caso del frivolo motivo delle spigolatrici della tomba di Menna qui solennemente ripetuto in un rilievo.

Questa dottrina così preziosa ricompare nelle altre tombe dell'Asasif, dove rilievi finissimi si imitano gli uni gli altri, gareggiando con quelli dell'età menfita e dove i testi iscritti sulle pareti han modelli inconsueti e grafie ingegnose, giochi di stile e allusioni.

In questo ambiente si capisce la raffinatezza allusiva delle copie che, nella tomba del maggiordomo della divina adoratrice Ibi, del tempo di Psammetico I, si hanno delle figurazioni di un'altra tomba, di un altro Ibi, vissuto nell'Antico Regno, che è stata scavata e decorata a Deir el Gebrawi in Medio Egitto: la cultura diviene un elemento basilare dell'attività figurativa.

In questa serie di monumenti, quello che forse è il più capace di trasmettere il suo messaggio è la tomba di uno dei maggiordomi delle ultime divine adoratrici, Sheshonq (tomba n. 27). Per quanto assai devastato esso più degli altri mantiene elementi della costruzione vera e propria e scandisce in modo singolarmente nitido la sua planimetria.

Si tratta di un recinto in mattoni crudi di circa m 24 su m 37 sul cui lato est è un pilone di accesso. Mentre il pilone doveva essere quello normale per quest'epoca, e cioè un'alta parete rastremata con cornice in alto e portale in mezzo, il muro cui esso si appoggia è tutto ravvivato da una decorazione a nicchie, simile a quelle degli edifici protodinastici. La giustapposizione dei due diversi modi architettonici è di origine intellettualistica e dà chiaramente il suono di una « citazione » a quello più antico (si ricordi un simile atteggiamento già nel tempio « thutmoside » nel complesso ramesside di Luqsor), più di quanto non possa avvenire in altri muri di cinta saítici all'Asasif dove le tracce sembrano mostrare che anche la parte dell'ingresso era trattata a pannelli, senza questa raffinata dissimilazione.

Il pilone dava adito a un primo cortile alberato, al fondo del quale si levava come un muro divisore un secondo pilone, aperto al centro da un arcone (che doveva, come nel caso di Montuemhat essere mascherato e che ha le stesse origini tecniche): ma questo portale così attento a mettere in valore l'asse principale non apre, in realtà, che su un piccolissimo vano: il passaggio vero e proprio avviene attraverso una più modesta porta laterale, che immette di fianco sul secondo cortile: non per caso, poiché questo è diviso in due settori secondo l'asse del monumento, e quello davanti alla vera porta è al livello del piano di calpestio, mentre l'altro è occupato dal cortile inferiore, che era originariamente circondato da un muretto con funzione di balustrata. L'asse, che nella prima parte dell'edificio ha la funzione di raccordare elementi omologhi, in quest'ultima divide elementi discordanti e opposti, con un arricchimento di funzionalità. Non solo, ma la parte sotterranea del complesso comporta un corridoio in discesa che ha il suo ingresso a nord, su un asse secondario e determina un sistema di passaggio anch'esso spezzato (come al piano superiore) mediante un vestibolo di raccordo fra la discesa e il cortile inferiore. Gli appartamenti sotterranei sono, così, disposti in direzione nord-sud, mentre l'edificio sul livello del suolo è in direzione est-ovest

1, Rilievo dalla tomba di Montuemhat a Tebe (Asasif); calcare, alt. cm 22 (Chicago, Oriental Institute, n 18828). 2, 3, Pianta e veduta della tomba di Sheshonq.

— e in tutti i due casi con analoghe spezzature degli assi. Senza scendere in altri particolari, è evidente da questa descrizione la sapiente sintassi, fratta e regolare insieme, in cui sono disposti elementi di diverso significato culturale (il pilone e la cinta arcaizzante) e religioso (gli appartamenti sotterranei e il cortile inferiore): si ha qui la più cospicua formulazione di una mentalità architettonica che innesta su elementi tradizionali un nuovo modo di vedere la «praticabilità» (e la funzionalità), e le esigenze di un atteggiamento culturale che permea di sé tutte le manifestazioni.

3

IL RILIEVO

Con questa non vastissima serie di monumenti son connessi i rilievi che ci son pervenuti da questa epoca. Abbiamo già avuto occasione di alludere a qualcuno di essi, per ricordarne soprattutto la dipendenza tipologica da altri più antichi. Ma non è giusto limitarsi a tali osservazioni antiquarie: il gusto saitico è qualcosa di più caratterizzabile dall'interno. Poco sentita è la capacità narrativa della composizione piana, e le ampie sintassi dei modelli menfiti sono abbandonate (così come abbiám visto che erano state abbandonate le qualità sintattiche della statuaria più antica nei riecheggiamenti che se ne fanno ora); spesso le figure sono trattate una per una, e la spaziatura più ampia che in antico permette a ciascuna di esse di esser considerata per sé. Se l'insieme appare perciò spesso un po' pigro e inerte, i particolari rivelano un impegno virtuoso nel rendere minuzie che possan mettere in evidenza la maestria dello scultore, la sua gioia tecnica.

Così, ad esempio, va visto il portatore d'oca di una fila di portatori tracciati secondo impostazioni tradizionali nella già citata tomba tebana di Sheshonq, dove il piumaggio accuratissimo oppone il corpo dell'oca al liscio torso del portatore.

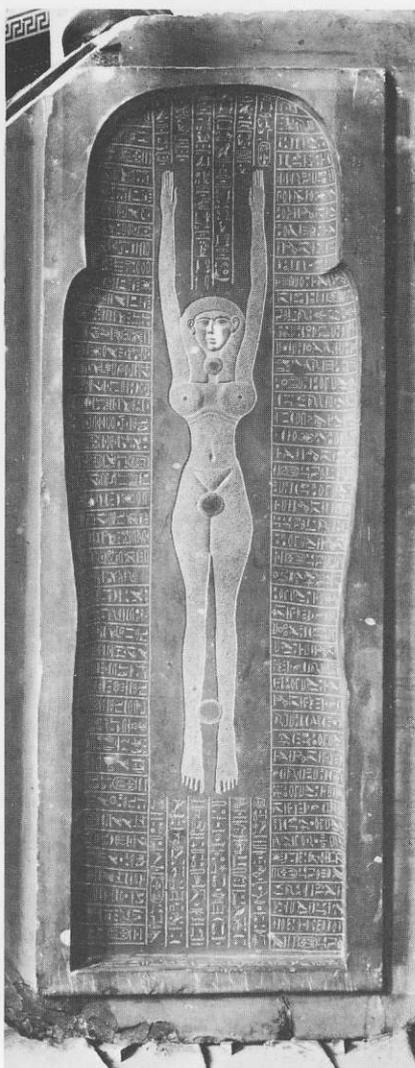
In questa chiave di ricerca di una definizione di perfezione statica, che trova in sé stessa la sua misura, van visti alcuni rilievi di sarcofagi di questo tempo: così quello splendido della Divina Adoratrice Ankhnesneferibrâ figlia di Psammetico II, contemporanea dello Sheshonq di cui abbiám detto e che fu il suo amministratore. Scrittura e personaggio si oppongono in una unità generale di struttura che vale, si potrebbe dire, come «impaginazione» più che come rappresentazione. Gli ampi panneggi, le frange, gli attributi, le corone della principessa sono un esercizio di riduzione a quieta espressione formale di tanta potenziale ricchezza di luminosità, così come lo è la limpida nudità della dea del cielo Nut che si stende a proteggere la defunta sul coferchio interno del sarcofago: le successive tre figure del sole che punteg-



Rilievo della tomba di Sheshonq all'Asasif.



1



2



3

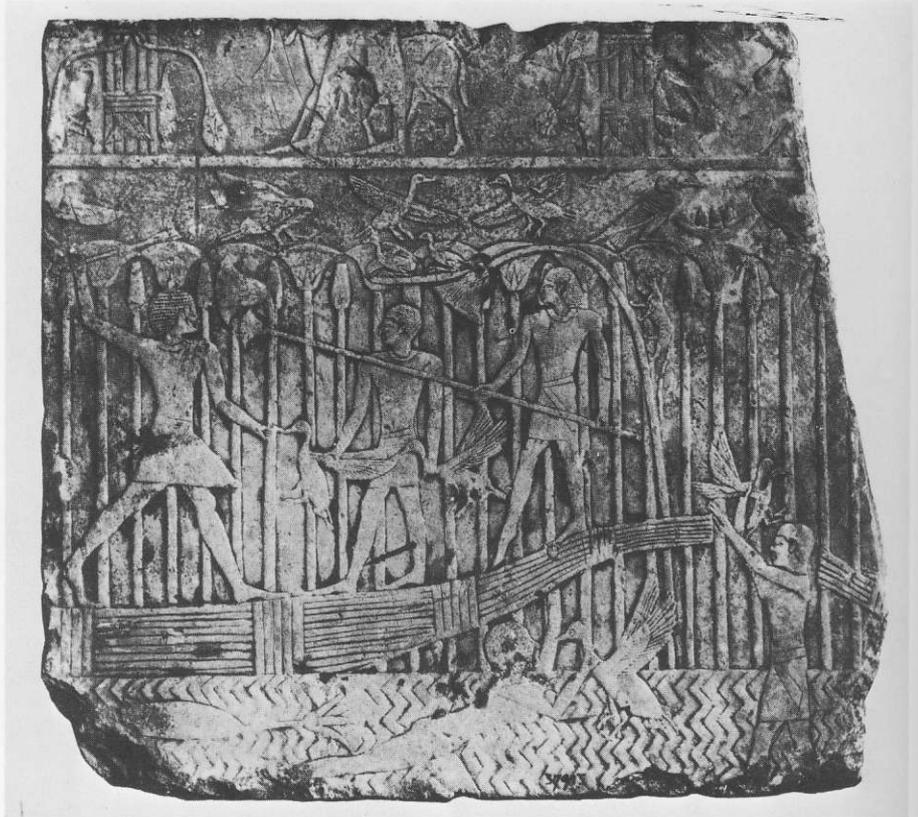
giano la figura e ne sottolineano la dinamica delle proporzioni rendono ancor più astratte le forme, per quanto seguite nella perfezione delle loro grazie femminili. Questo squisito fuoco intellettualistico, che brucia tutti i suggerimenti sentimentali proposti dal soggetto, riappare nel ricchissimo sarcofago in basalto di Gedhor figlio di Petemankh al Louvre, che formicola letteralmente

4



1, 2, Il coperchio del sarcofago di Ankhnesneferibrà, figlia di Psammetico II, da Tebe; granito, lungh. m 2,60, largh. m 1,17 (Londra, British Museum, n 811). 3, Particolare del sarcofago di Taho, da acquisto personale di Champollion («le plus beau des sarcophages présents, passés et futurs»); basalto verde (Parigi, Louvre, D. 9). 4, La preparazione del *lirinon*, da Kom el Hisn (?); calcare, alt. cm 30 circa (Parigi, Louvre, E. 11377).

Rilievo con scene acquatiche, da Zaqaqiz (?); calcare, alt. cm 40 (Il Cairo, Museo Egizio, J.E. 37913).



di figurazioni mitologiche della serie delle grandi opere escatologiche del Regno Nuovo. Anche qui, scegliamo prudentemente un particolare: la testa della dea «Occidente», quella che accoglie benevolmente i defunti. La grazia fisica, i giochi di luce del rilievo in cavità, il leggero variare di piani son tutti mezzi che l'artista impiega per una distaccata rappresentazione che ne mostra la padronanza dei mezzi tecnici e delle tradizioni culturali.

E precorrendo un po' i tempi della nostra esposizione possiamo qui considerare un altro gusto, che avrà le sue testimonianze più piene nell'età di poco anteriore all'arrivo dei Greci in Egitto, e che volentieri gioca su tematiche antiche abilmente e gustosamente rinnovate nei particolari. Si hanno file di portatori che però recano oggetti inconsueti alla vecchia tradizione. Si rappresentano concerti secondo una solenne distribuzione di personaggi, ma si pongono nelle mani dei musicisti strumenti che da poco sono entrati nell'uso. È un po' come la presenza di colbacchi e cannoni nelle panoplie trionfali napoleoniche, che alludono ad antichi trofei con nuovi strumenti bellici.

Un rilievo che qui consideriamo è relativamente assai antico, perché risale a Psammetico II; esso mostra la preparazione dell'estratto di gigli, il *lirion*, nei suoi varii momenti, dalla raccolta dei fiori alla spremitura, che avviene torcendo un sacco come si faceva nell'età menfita per spremere l'uva (e poi si è passati al tino in cui la si piglia). È tutta una divertente — probabilmente divertita — traduzione del tema antico della vinificazione, tutta volta al grazioso e al femminile. Ed è in questa radicale innovazione che si colloca anche quel tanto di festosamente sensuale della definizione di corpi di donna non più astrattamente eleganti ma morbidamente formosi, della rapidità dei contrasti di luce (si guardino gli occhi, e in genere le teste) al di fuori di ogni minuzia disegnativa.

Un rilievo di incerta origine, ma sequestrato a Benha nel Delta e oggi al Cairo mostra una generica e confusa scelta di motivi tipici di diversa origine (il defunto a caccia con il *bumerang*, la nuotatrice che afferra un'oca e così via) che mette ben in mostra a cosa si appoggi la diffusione dei motivi egi-

ziani nel Mediterraneo e come al troppo sapore nei riguardi della tipologia si accompagni spesso una insipidezza stilistica. Si è qui più vicini alle imitazioni fenicie che ai modelli delle tombe menfite così esplicitamente chiamate in causa.

La florida età saitica si conclude politicamente nel 525 a. C. con la conquista dell'Egitto da parte di Cambise, e con l'organizzazione di un dominio straniero nel paese, ridotto a provincia di un impero che ha altrove il suo centro di gravità. Ma in realtà una così pesante definizione non corrisponde a quel che è successo in Egitto: qui già Cambise, arrivando, si è inserito in una politica egiziana e si è fatto erede dei faraoni. Ma subito dopo di lui (che in Egitto ha passato gran parte della sua vita politica) la satrapia si ribella, e da allora in poi a periodi di dominio persiano si alternano regni di sovrani indigeni che appoggiano all'ambiente templare le loro ambizioni nazionalistiche, al rapporto con la Grecia — anch'essa in lotta con la Persia — le loro possibilità militari ed economiche di sopravvivenza. Le caratteristiche del mondo saitico, che è insieme conscio della fine della tradizione faraonica, legato nostalgicamente al passato attraverso la cultura, posto continuamente a intimo confronto con altre civiltà che han le loro manifestazioni fin dentro il suo territorio, possono perciò continuare a valere come elemento di coordinamento della vita spirituale del paese anche nella mutata situazione internazionale. L'Impero persiano, d'altronde, è ben lontano dal pretendere un livellamento delle sue satrapie, e se Dario è nella tradizione egiziana un saggio e pio sovrano, può esser significativo che a Susa artisti egiziani lo abbiano raffigurato con modi egiziani, con iscrizioni egiziane, anche se han posto sotto i suoi piedi — fra i paesi che nella tradizione iconografica del faraone vincitore là debbono essere posti in effigie — anche l'Egitto.

I monumenti dell'età persiana han caratteristiche proprie, ma son sulla linea di quelli immediatamente precedenti. Il tempio che sotto Dario fu eretto nell'oasi di Kharga mostra la floridezza che conosciamo dai resti di quelli saitici. La statuaria esaspera la spassionata ricerca di masse ripulite da ogni appiglio riferito ad altro che all'intelligenza stilistica. Una statuetta a Firenze (malgrado il restauro del capo) è un esempio mirabile di complessa composizione ridotta a una formulazione di masse geometricamente definite e appoggiate più che contrapposte l'una all'altra. Ma oltre questa espressione di sublime gelo formale, si ha in quest'epoca un rifiorire di un gusto per il «ritratto», e cioè per una statuaria in cui i «segni dell'età» (come li ha chiamati il Bothmer) prendono una abnorme importanza offrendo fisionomie intense,

4

L'ETÀ PERSIANA



Il tempio di Dario nell'oasi di Kharga. *In alto*: La statua di Dario a Susa; calcare grigio, alt. m 2,465.



1

5

I NECTANEBO

1, Il sacerdote Hen-at, da Sais; basalto verdastro, alt. cm 79,5 esclusa la testa di restauro (Firenze, Museo Archeologico, n 1523). 2, Testa virile, da Sais; granito, alt. cm 43 (Napoli, Museo Archeologico, n 490).



2

scavate alla luce — proprio l'opposto della sorridente atarassia delle levigate superfici dei volti della maggior parte delle statue.

Un esempio, come quello di un frammento da Sais ora al Museo di Napoli, mostra quali siano le origini di questo atteggiamento. Prima di tutto il gusto tecnico del far ricadere entro ritmi precisi elementi diversi da quelli immediatamente tipici e del giocare con tutte le astuzie del tagliar la pietra. Ma oltre a questo compiacimento in certo modo edonistico è evidente che c'è una viva e vivace componente culturale: all'accentuarsi dell'attenzione per l'Età Menfita come verso un modello ideale, si aggiunge, se non si sostituisce, un più preciso interesse per gli aspetti più singolari e caratterizzati dell'arte del Regno Medio, per il suo gusto per l'organicità colta attraverso il gioco delle superfici e delle luci che le sfiorano. Si matura così, anche criticamente, l'avvicinamento alla comprensione dell'*antico*, seguito nel suo successivo svolgimento. Senza voler dar peso molto più che simbolico a un fatto di tipologia, si potrà notare che l'acconciatura della nostra statua napoletana riprende esempi del Regno Medio appunto.

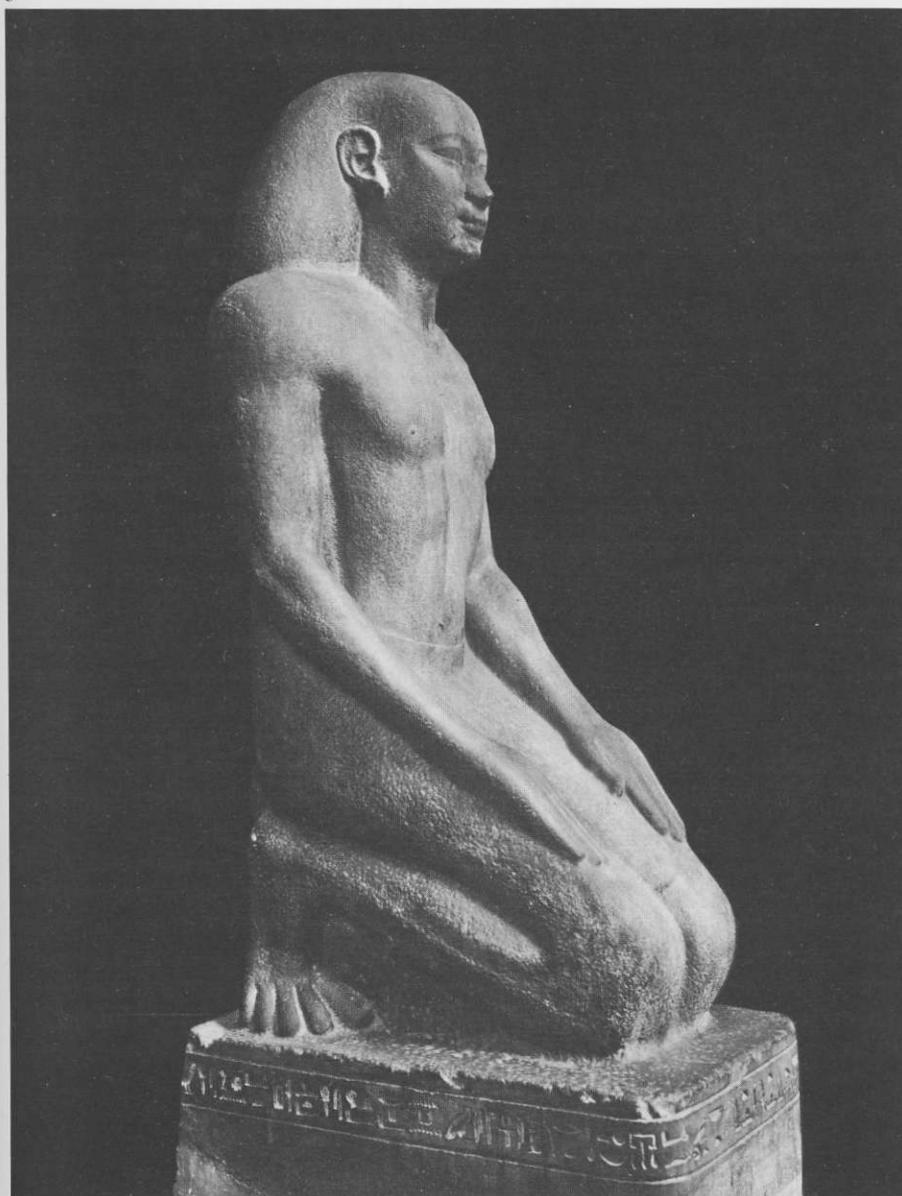
In questo sviluppo un peso particolare ha il momento estremo della indipendenza egiziana, quello dei due Nectanebo (IV secolo a. C.). È un periodo di ripresa generale, e i monumenti che risalgono a questo tempo sono numerosi sul territorio egiziano, così come le opere sono frequenti nei musei. Del primo di questi due re mostriamo qui diversi monumenti: uno è un rilievo su



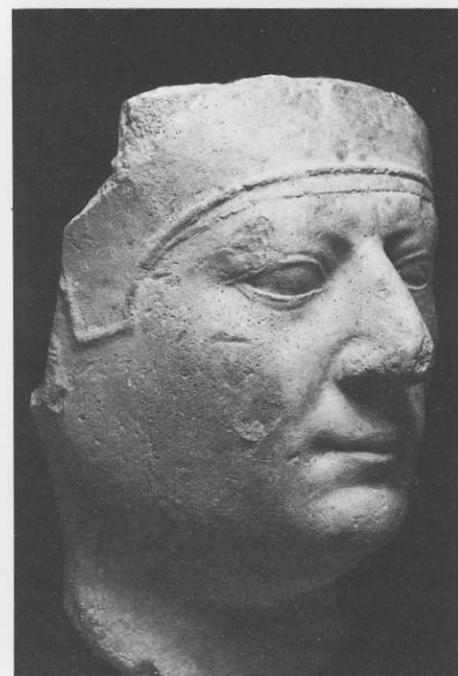
1

basalto da uno schermo di intercolumnio da un tempio a Rosetta, che mostra il re offerente, un altro una testina anch'essa in basalto al Louvre che mostra il sovrano con la tipica corona di moda fra la fine della XVIII dinastia e l'età ramesside, un altro uno splendido calco in gesso, forse da un modello statuario in argilla, che è stato acquistato recentemente a Monaco e attribuito, sulla base della simiglianza fisiognomica, a questo re (Müller). In tre diversi modi i tratti caratteristici di questo volto sono stati adoperati per diverse esperienze: ma tutte sono illuminate dalla maschera di gesso che ridà il senso di quella visione attenta e capace di coglier l'essenziale — ma tutto l'essenziale — che ha dato i ritratti dell'Età Menfita, del Regno Medio, di Tell el Amarna.

3



2



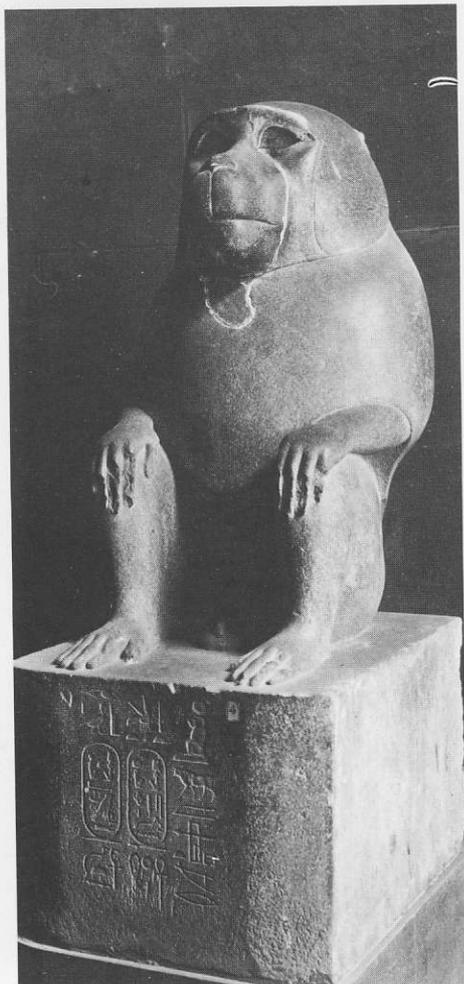
4

1, Rilievo di Nectanebo, trovato sull'Aventino nel 1709; schisto nero, alt. cm 90, largh. cm 98 (Bologna, Museo Archeologico, B. 1870). 2, Nectanebo I, provenienza sconosciuta, basalto scuro, alt. cm 6,5 (Parigi, Louvre, E. 8061). 3, Nekhthorheb, provenienza sconosciuta; calcare, alt. m 1,48 (Parigi, Louvre, B. 94). 4, Nectanebo I, provenienza sconosciuta, gesso, alt. cm 28,3 (Monaco, Staatliche Sammlung Aegyptischer Kunst).

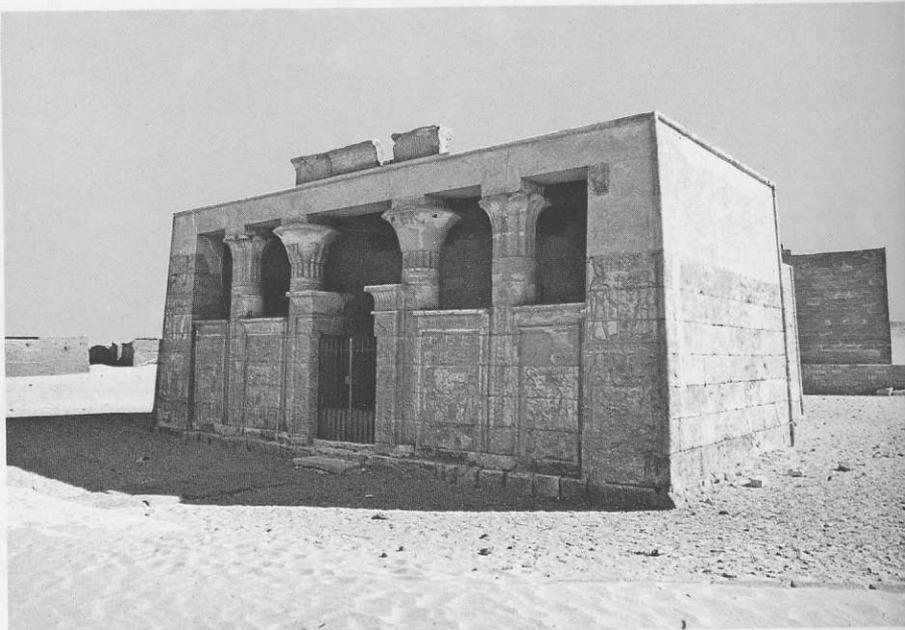
1, Leone di Nectanebo, a Roma dal Delta; granito, alt. cm 77 (Roma, Museo Gregoriano Egizio, n 21). 2, Cinocefalo, a Roma dall'Iseo Campense; granito grigio, alt. m 1,05 (Roma, Museo Capitolino, n 5). 3, La tomba di Petosiri a Tuna el Gebel. 4, Rilievo della tomba di Petosiri.



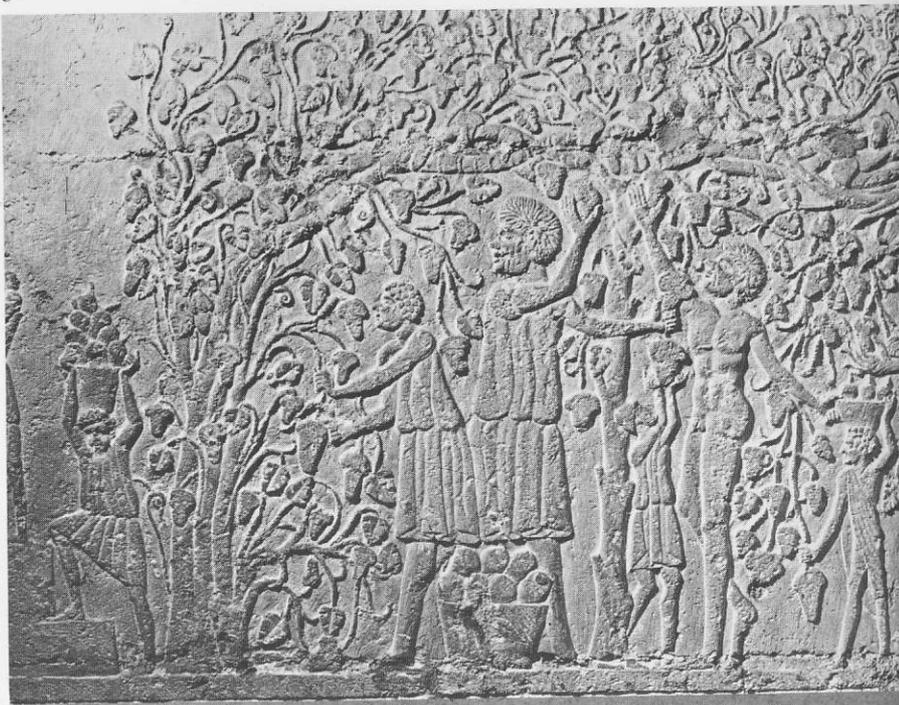
1



2



3



4

Un'opera come questa è importante per dimostrare come le vecchie esperienze di ricerca naturalistica possano essere rivissute fino in fondo, e sarà da tener presente come un antefatto preciso e indigeno al ritratto egiziano d'età tolemaica.

Che di questo sovrano esistano statue colossali (così una da Ermopoli alta circa 5 m) mostra con quanto vigore egli riprenda antiche tradizioni, riaffermando ai modi del passato le sue ambizioni di nuovo faraoniche. Del successore mostriamo qui, invece, tre opere di non minore impegno, ma di altra ispirazione. Una è la statua di un Nekhthorheb, di ignota provenienza, oggi al Louvre. Le qualità saitiche di chiusura delle masse entro forme nitide e armoniose qui san raggiungere la sapiente stilizzazione di una organicità che in altri monumenti era stata un po' trascurata (ad esempio nel Wahibra di Bologna). Ma questa assolutezza di formulazioni di massa adoperata a descrivere esseri reali appare in pieno in quattro statue che già in antico son state portate a Roma a ornare con la loro esotica perfezione monumenti imperiali: una coppia di leoni in granito grigio, posti davanti al pantheon di Agrippa al tempo di Augusto (che han poi fornito un preciso modello ai leoni della fontana del Mosè nella Roma papale) e una coppia di cinocefali, dello stesso materiale, che provengono dall'Iseo Campense. Queste sculture animalistiche della più precisa tradizione egizia come soggetto, reinterpretano vecchie soluzioni cogliendone il più intimo senso di rappresentazione non episodica ma universale, volta a cogliere una essenza che è formale e sostanziale insieme.

Questa ricca stagione della cultura figurativa (e non solo figurativa) egiziana è, in certo senso, l'ultima fiammata di vitalità che essa manifesta. È solo di pochi anni dopo un curioso monumento di un principe di Ermopoli (probabilmente quello passato alla leggenda come astrologo) Petosiri, che si è mantenuto se non intatto completamente ricostruibile, e che contiene iscrizioni e figurazioni singolarissime. L'architettura adopera i normali strumenti di costruzione saitici: capitelli floreali, schermi fra le colonne, architravi spezzate. Ma fra i rilievi che riprendono tematiche tradizionalmente scontate si insinuano nuovi modi di figurazione. Non solo il gusto già segnalato di porre nuovi oggetti nei vecchi schemi, ma giochi prospettici incogniti, e atteggiamenti di una altra cultura che comincia a pesare in Egitto: quella dei Greci che si profilano all'orizzonte immediato come nuovi arbitri della vita del paese. Anche, per molte cose, della sua vita intellettuale e culturale.



Capitolo XII L'ETÀ TOLEMAICA E ROMANA

Nel 323 l'ultima occupazione persiana che aveva interrotto l'età dei Nectanebo finiva: in Egitto giungeva Alessandro il Macedone che proprio qui, dall'oracolo di Ammone a Siwa, veniva a cercare l'avallo divino alla sua missione regale. Del rapido passaggio del sovrano la traccia restò comunque cospicua: fu la fondazione di una città che da lui prese il nome e che doveva cambiare l'equilibrio delle antiche strutture egiziane — Alessandria. Città greca, anche se popolata subito di genti d'altra origine, e modello di quelle *poleis* che, nelle aspirazioni di Alessandro e dei suoi immediati successori, dovevano diffondere i modi di essere greci nel mondo dell'impero persiano, rinnovandolo dal di dentro. Alessandria si pone così subito come qualcosa di diverso, anzi di opposto, al resto dell'Egitto — e solo vi riconosce come modello analogo la vecchia *polis* di Naucrati, il centro greco che risale all'età saitica. Alla morte di Alessandro, ad Alessandria si insedia il governo del suo satrapo Tolomeo che riesce a farvi seppellire il Macedone in quanto eroe fondatore ed eponimo, e che ottiene così un ancor più vasto alone di prestigio alla città. La quale però a ben più che ad elementi di lustro dinastico deve la sua importanza: porto marittimo all'incrocio del mondo degli eredi di Alessandro prima, e poi fra mondo orientale, meridionale ed occidentale, con un retroterra di grande importanza economica, unico punto di appoggio alla navigazione per una zona assai ampia all'intorno. Essa fu, infine, sede di una monarchia — quella dei Tolomei — molto più legata al suo territorio che non le altre monarchie ellenistiche, ed «egiziana» fin dalle sue prime impostazioni: Tolomeo I fu l'ultimo tra i diadochi ad assumere il titolo di re, e il solo a non mostrar di ambire all'eredità totale di Alessandro, contentandosi di restare arbitro della satrapia d'Egitto, ma organizzandola *ex novo* a suo interesse.

Per tre secoli l'Egitto resta guidato da una dinastia che è insieme straniera e strettamente legata al paese. La cosa non è nuova: già gli Hyksos, poi i Libici, gli Etiopi avevan regnato da stranieri, ma attenti ai loro interessi egiziani. La novità non è neanche tanto la fondazione di una nuova capitale (ce n'erano già state nella tradizione indigena con Iket-tawy, Akhetaten, Pi-Ramesse — e c'erano state anche le capitali straniere, come quella di Avari ai tempi degli Hyksos) quanto, ovviamente, la diversa qualità di rapporti culturali fra questi stranieri e questi Egiziani. Se nei casi più antichi era ovvio agli invasori che la «civiltà» era rappresentata dall'Egitto ed essi l'hanno ufficialmente adottata come loro, Macedoni e Greci portano una loro cultura, talmente complessa che non può cedere certo davanti a quella dell'Egitto. Essa, inoltre, è qualificante sul piano politico: i sovrani del tempo, quali che siano le loro origini e quali che siano le tradizioni dei territorii in cui si sono insediati, appoggiano alla diffusione dell'umanesimo ellenico il loro diritto al dominio, la loro funzione di eredi di Alessandro. Alessandria deve perciò essere un centro di irradiazione dell'ellenismo, e i Tolomei si son fatti un impegno costante — nel variegato svolgersi della loro politica — di favorire la funzione di centro culturale della loro città, che con istituzioni come il Museo e la Biblioteca e l'ospitalità offerta ad artisti a poeti a scienziati assume il colore di vera capitale dell'ellenismo.

Particolare della «Tabula Isiaca», provenienza sconosciuta; bronzo ageminato di rame e argento (Torino, Museo Egizio, n 7155).

A una così pesante ostentazione e imposizione dei modi di una cultura straniera, i Tolomei affiancano però tutta un'altra serie di attività che li rendono in verità i persecutori dei sovrani indigeni. Re ellenistici verso il mondo esterno, faraoni verso il mondo interno: questo è il bifronte carattere dei sovrani tolemaici.

Non è, naturalmente, un caso: se i Tolomei hanno voluto organizzare la loro satrapia come una macchina economica che desse il massimo di rendimento, la vecchia struttura faraonica fornisce una base di esperienze ideale. Una regalità che ha il controllo del terreno, della produzione artigiana su vasta scala (papiro, tessuti e così via), del commercio non al minuto e di quello internazionale è uno strumento di controllo e, ancor più, di intervento che non si può sprecare. Tenerlo in piedi significa assumere la veste del faraone, inserendosi in una tradizione che ormai è garantita, come abbiamo visto, fondamentalmente dal tempio, custode della tradizione in contrapposto con gli elementi nuovi portati dall'esercito (dai mercenari libici a quelli greci). È caratteristico che già Tolomeo I, ancora da satrapo, si occupi del recupero di statue templari egiziane portate in antico in Persia, e che fra i più antichi documenti tolemaici ci siano ricordi di consacrazione di animali sacri (cosa certo contraria alla mentalità ellenica) e ridefinizione di diritti templari.

I Tolomei si trovano così a patrocinare due tipi diversi di cultura nei due diversi aspetti di sovranità che essi impersonano. La cultura «alessandrina» da un lato, la cultura egiziana «tolemaica» dall'altro: ognuna ha tradizioni e regole diverse e se la prima è una ampia provincia del mondo ellenistico (più testimoniata, in fondo, nella letteratura e nelle scienze che non nelle arti figurative), la seconda è un tardivo fiore della cultura saitica di cui continua i modi.

Fra questi due mondi così autonomi e identificabili nella loro autonomia esistono certamente scambi: comincia ora quell'arte «greco-egizia» i cui prodotti continuano fin nella tarda età romana. Ma diciamo pure che un vero rapporto fra le due esperienze non è intimamente possibile.

Egitto e Grecia avevano avuto già prima il momento del contatto fecondo, ed era stato nell'età dell'arcaismo, quando in Grecia si era formato il mito dell'Egitto come paese esemplare che è ancora così vivo in un Erodoto o in un Platone, e quando la misura, la capacità di costruire, il gusto della variazione su un medesimo tema per sfruttarne tutti gli sviluppi possibili sono certo comuni ad Egitto e Grecia. I rapporti fra le arti dei due paesi sono stati volta a volta sottolineati o negati: e i due atteggiamenti sono entrambi veri, poiché si può accentuare sia ciò che è in parallelo, sia ciò che caratterizza il diverso modo di impiego di moduli concettuali affini. Ma, a ben badare, è proprio qui che si può parlare di influenze: per essere tali esse debbono essere assimilate, diventare una realtà, ed è solo l'entusiasmo memore dei Greci che ci garantisce che nell'opera loro è legittimo ricercare una intima affinità, un nocciolo di esperienza egiziana che può essere ricordato, ma non è per nulla provato dai facili richiami esterni la cui eccessiva valutazione ha suscitato giuste obiezioni. Il contatto è più profondo, più vitale — e meno visibile.

Ora che le due tradizioni si ritrovano di nuovo fronte a fronte, in una situazione apparentemente più propizia agli scambi e alle influenze, manca quella più profonda consonanza di ideali di struttura che aveva permesso scambi fra la classica arte d'Egitto e la classica arte di Grecia (e intendiamo per «classica» un'arte capace di sfruttare le esperienze più antiche come elemento di un dialogo perpetuamente rinnovantesi nel presente). Ora le esperienze figurative dell'ellenismo possono assumere temi egiziani solo come arricchimenti pittoreschi ed esotici, non certo come richiami a strutture chiuse e ritmiche; e d'altro canto una esperienza come quella saitica è intimamente refrattaria, per la sua componente culturalmente volta a un passato sentito

come esemplare, ad aprirsi al fiorire di gusto letterario dell'ellenismo. Nei casi numerosi in cui elementi greci ed elementi egiziani si mescolano, si hanno giustapposizioni di fatti tipologici, brutalmente sussunti in incongruità di linguaggio stilistico.

Si ripete, nei rapporti fra arte egiziana ed arte ellenistica, la grossolana operazione che abbiamo visto già per l'immissione di temi egiziani nelle arti limitrofe dell'ambito siro-palestinese, fenicio, punico (e nei *pastiches* egittizzanti moderni) che coglie il curioso e imitabile della tipologia lasciandosi sfuggire ciò da cui certa tipologia è determinata nell'ambito di un sistema stilistico.

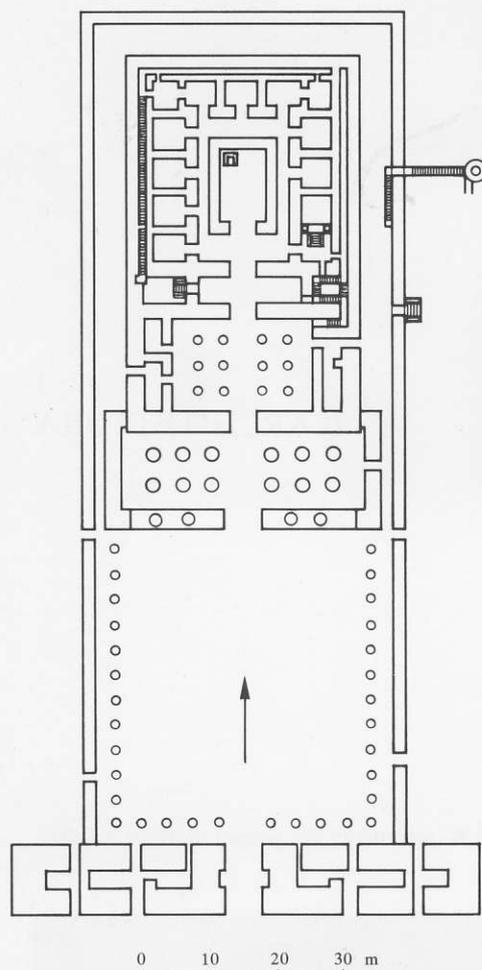
È ovvio che i monumenti di cui possiamo occuparci sono quelli della tradizione egiziana — schietta o meno — e non quelli della tradizione ellenistica, che sono egiziani solo per ragioni geografiche.

La tipica attività tolemaica di tradizione faraonica è stata quella della costruzione di templi. I più importanti fra quelli rimasti sono nell'Alto Egitto, e rappresentano energici rifacimenti o preziose integrazioni di antichi centri di culto. È evidente il fondo politico di questo entusiasmo edilizio, che attraverso l'omaggio agli Dei cerca di accaparrarsi il favore dei sacerdoti: proprio quelli che, oltre che essere depositari delle tradizioni faraoniche, possono fungere da intermediari fra la dinastia straniera e la popolazione locale. L'esperienza della funzione egemonica del sacerdozio nell'attività antipersiana del periodo immediatamente precedente è un ammaestramento non dimenticato. A un'opera di controllo sulla letteratura e sull'organizzazione templare volta a esorcizzare eventuali opposizioni (e ce ne furono, e di vio-

1 L'ARCHITETTURA

Una soffittatura del tempio di Horo a Edfu.





1

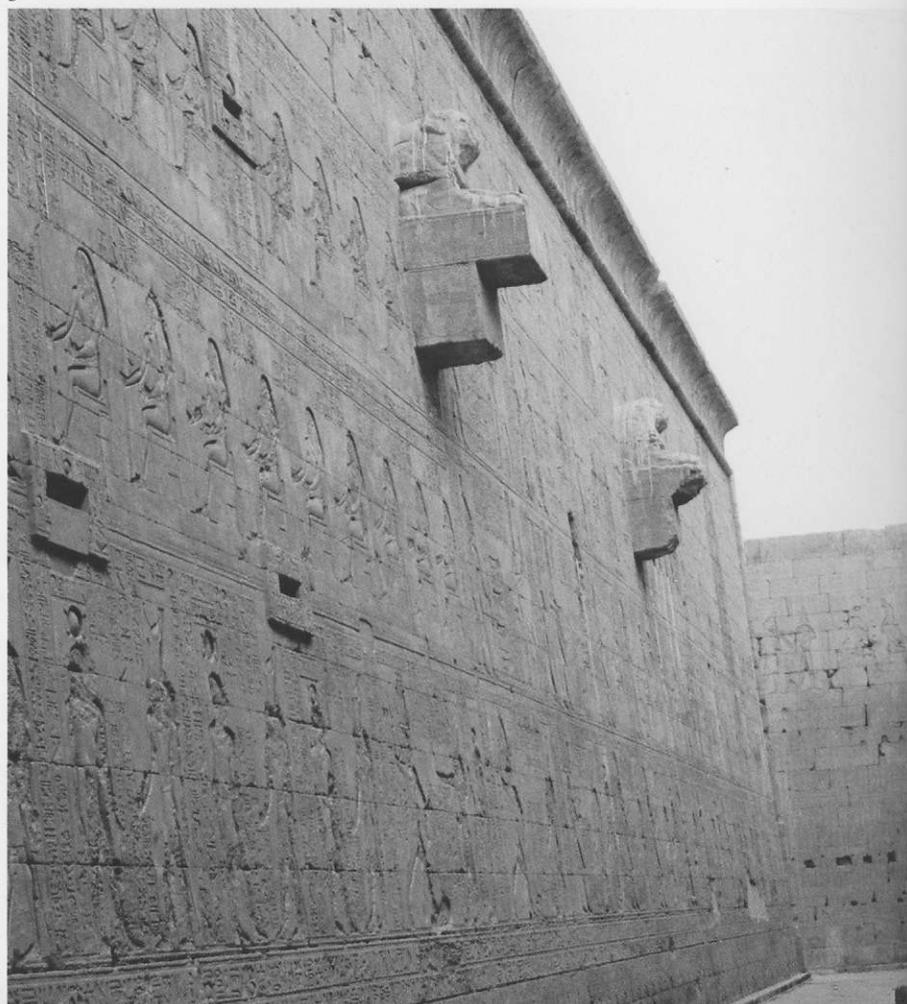


2

lente) si accompagnano queste largizioni di favori. La storia dei rapporti col clero dei re macedoni è assai varia, da tempo a tempo e da regione a regione. Ci furono, verso la fine dell'età tolemaica, lotte civili che arrivarono alla distruzione di Tebe (85 a. C.), ma ci furono anche momenti di concordia fra interessi regali e patriottismo egiziano, e in templi egiziani (ad esempio quello di Elefantina) la ricostruzione tolemaica secondo modelli egiziani va di pari passo con la presenza di dediche e di altari con iscrizioni ufficiali in greco.

Fra molti altri, i due templi più importanti son quello di Dendera (com-

3



1, Pianta del tempio di Horo a Edfu. 2, Il tempio di Horo a Edfu visto dal pilone. 3, Un corridoio di ronda del tempio di Horo a Edfu.

pletato poi in epoca romana) e quello di Edfu, l'uno poco a nord, l'altro poco a sud di Tebe. Consideriamo, per esempio, questo secondo. Così come anche l'altro, esso è meravigliosamente conservato, protetto com'è stato proprio dagli insediamenti che successivamente lo avevano inglobato e adoperato. Esso dà perciò al visitatore odierno un senso di immediatezza nella valutazione che richiede ben poco sforzo di immaginazione per gustare l'impressione che dà questa grandiosa e solenne costruzione. Soprattutto importante è qui (come del resto a Dendera) il mantenimento della copertura, che permette di valutare appieno il gioco delle caute luci che illuminano con sapienti effetti scenografici i colonnati e le sale — cosa che di rado si può valutare nei templi più antichi.

Uno sguardo alla pianta mette in evidenza dimensioni, proporzioni, caratteristiche. Si tratta di un edificio di assai grande mole: la lunghezza ne è di m 137 su una larghezza di m 79; l'altezza del pilone raggiunge m 36. Tali dimensioni vogliono dire anche un assai lungo periodo di costruzione: il tempio, iniziato nel 237 (Tolomeo Evergete) fu completato 180 anni dopo. Malgrado questo, è evidente l'estrema regolarità e coerenza del complesso: un pilone immette in una corte, il cui lato di fondo si sviluppa in un porticato autonomo, con muri a schermo fra le colonne anteriori. Dietro segue l'ipostila, l'anticamera, il sacrario circondato, quest'ultimo, da un corridoio di ronda su cui si apre una serie di camerette, circondate a loro volta da uno stretto corridoio, che comporta anche una scala per l'accesso alle terrazze del tempio. Un ulteriore muro di cinta costituisce un terzo corridoio di ronda, moltiplicando così le difese rituali e concludendo così la molteplice volumetria del tempio entro una solida ed uniforme scorza muraria.

Questo orrore del mondo esterno, contaminato e contaminante in confronto della purezza dello spazio occupato e chiuso dal santuario porta qui al parossismo antiche concezioni; già le antiche rappresentazioni di sovrani che massacrano nemici come decorazione d'ingresso ai templi doveva avere questo valore apotropaico che qui è morbosamente ripreso — e gli si debbono le complicate grondaie a forma di leone (cioè di genio protettore che tien lontano gli spiriti impuri, come dicono espressamente le iscrizioni relative). Il formicolare di rilievi che in un reticolato regolarissimo copre le pareti ha un analogo valore e contrappone questo tritume di figurazioni sacre (offerte, adorazioni, incensamenti, libagioni e così via) ai grandi rilievi «laici» dei templi ramessidi. Il santuario è una oasi autosufficiente di sacertà, dove ampi spazii (come il cortile) permettono riunioni di folle entro i confini del muro di cinta, dove ogni funzione ha il suo luogo — ed è segnato da iscrizioni che la indicano al posto opportuno, dove rituali di ogni genere sono passati dai papiri della biblioteca templare ai geroglifici sui muri. Ma non per una volontà di renderli accessibili: ci si fida del carattere ormai discriminatorio della scrittura epigrafica geroglifica, cui si contrappone nella vita reale il corsivo demotico — e, in più, si escogitano sistemi grafici che innovano e complicano le grafie tradizionali per renderle ancor più riservate alla scienza sacerdotale — e addirittura ai singoli sacerdozii dei singoli templi, ognuno dei quali elabora un proprio ideale grafico e un proprio modello di grammatica classicheggiante.

In questo ambiente è naturale che si accentuino gli aspetti di regolarizzazione, secondo gli «scritti antichi»: un certo gelo di perfezione è il sedimento della preparazione rituale del progetto, non privo di una suggestione letteraria. Così la perfetta e sottolineata assialità di una serie di elementi di passaggio, così la perfetta (e nuova — e fredda —) cilindricità delle colonne in confronto dei profili mossi che esse avevano fin qui avuto.

Ma che questa architettura abbia i suoi momenti patetici, lo mostrano ad esempio le festose prosecuzioni di moduli saiti nei tipici giochi di fantasia dei capitelli floreali che rallegrano questi edifici. Ne abbiamo già sottolineato

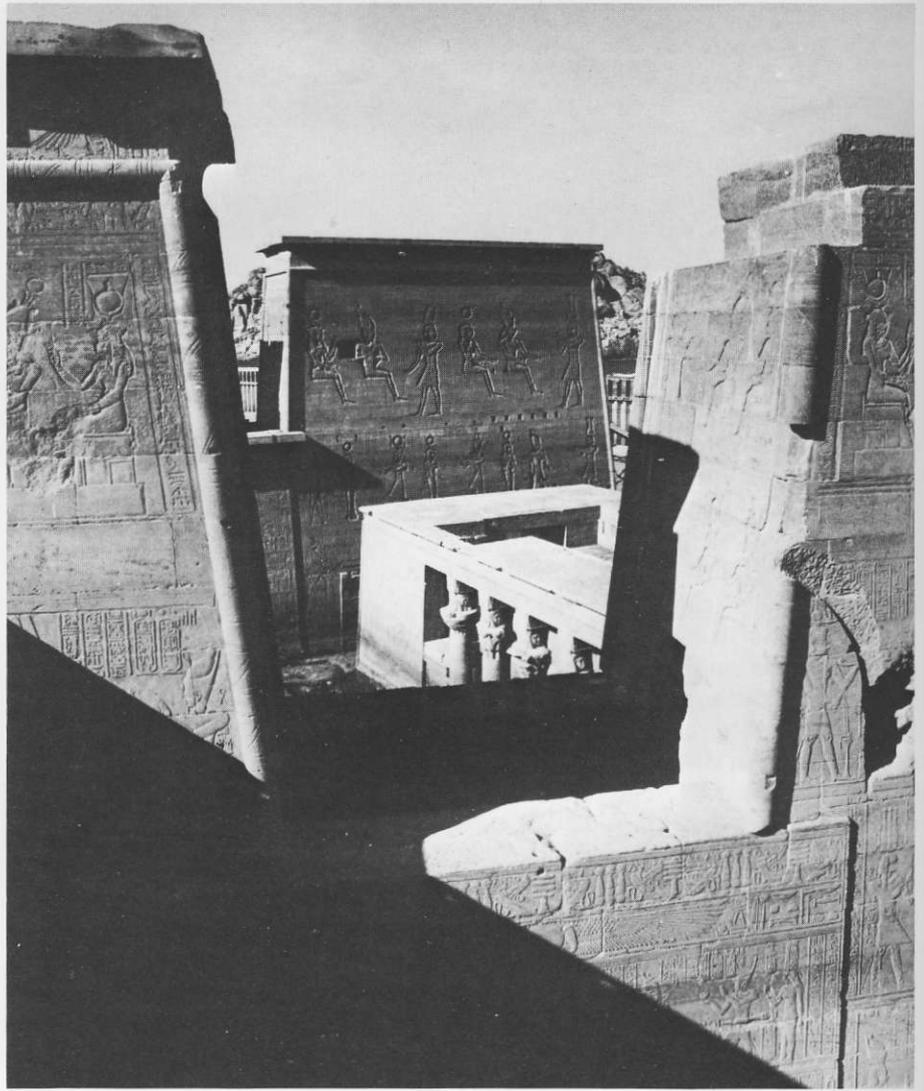
Interno del tempio di Horo a Edfu.





1

Capitelli del «mammisi» di File (Tolomeo VII, Evergete II). A destra: Il raccordo tra il «mammisi» e il tempio di Isi a File.



2

l'origine intellettualistica nella possibilità di identificarvi un numero enorme di assi di simmetria, e nel fatto che spesso essi sono tutti diversi l'uno dall'altro per tutta una metà del tempio, salvo a ripetersi uguali per la metà corrispondente. Ma proprio in questa capacità di muovere la fantasia entro intimi e nascosti margini di razionalità si prosegue la più vera tradizione egiziana.

E un più profondo sentimento di cosa sia il linguaggio dell'architettura, oltre il tono decorativo, che sa contrapporre ed utilizzare spazi definiti secondo esigenze e criterii di funzioni lo mostra un complesso sul quale avremo occasione di tornare a parlare, quello del tempio di File, l'isola che all'estremo confine meridionale dell'Egitto, subito oltre la cateratta era tutto un territorio sacro, probabilmente dall'età saitica, certo sotto Nectanebo, ma definitivamente dall'età tolemaica che qui ha lasciato un ampio e articolato tempio dedicato a Isi.

2

IL RILIEVO E LA SCULTURA

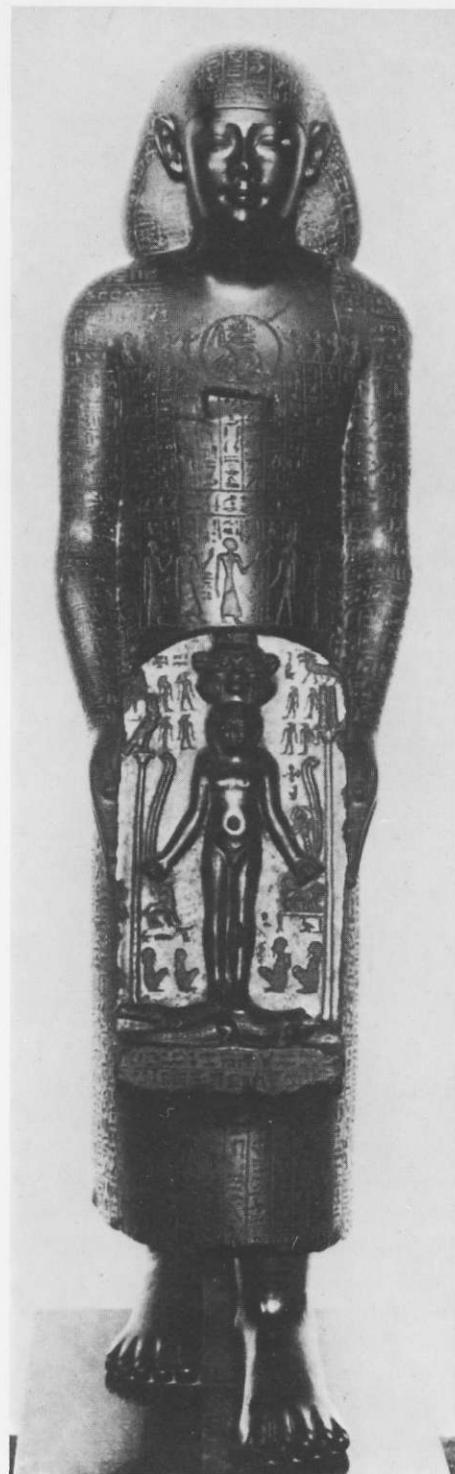
Connesso con l'architettura templare è quel che abbiamo tipicamente del rilievo tolemaico. La tematica stessa ne condiziona la dipendenza da schemi già irrigiditi *ab antiquo* che vengono ripetuti con lievi varianti, più significative — spesso — dal punto di vista del contenuto che non da quello figurativo o strutturale.



1



2



3

Basti come esempio la coronazione di Tolomeo VI Filometore da parte delle due dee dinastiche della Vallata e del Delta sulla parete esterna nel corridoio periferico orientale a Edfu: i gesti dei personaggi sono ridotti al minimo, l'azione è minima. Ma quel che rinnova in certo modo questi vecchi schemi è rappresentato dal fiorire completo di un certo gusto che avevamo già identificato nell'età saitica, di compiaciuta e corposa sensualità. Una rappresentazione come quella del corpo della dea Hathor sul pilone di Tolomeo XIII Neos Dionysos a File, proprio alla fine dell'età tolemaica è interessata alla morbida interpretazione di un corpo di donna non tanto per un vagheggiamento della femminilità come tale quanto per le sontuose possibilità di modulazioni di superficie che proprio la rappresentazione di una donna può permettere. Il mutamento di ideali fisici, soprattutto femminili appunto, che è avvenuto dall'età saitica in poi ha fondamentalmente queste origini.

Le connessioni saitiche non sono meno evidenti anche nella scultura a tutto tondo, tanto che spesso — dove non si abbiano elementi sicuri di datazione — si può dubitare di certe attribuzioni cronologiche. Così per una statuette «magica» (cioè coperta di iscrizioni magiche, sulle quali far scorrere l'acqua che doveva impregnarsi del loro valore per esser poi adoperata amuleticamente) al Louvre: l'opposizione fra parti accuratamente lucide e le parti rese matte dalla minuta iscrizione ha un compiacimento intellettualistico che si trova sulla linea saitica (con precedenti libici). Così una piccola testa regale a Torino, che va datata all'età tolemaica per un confronto con una statua di Tolomeo II al Vaticano (Scamuzzi), così per uno splendido torso femminile in granito nero a Vienna che lega al tipo femminile egiziano arcaico un sapiente ed alquanto sensuale compiacimento formale.

Ma altri monumenti sanno passare oltre questi così ovvii precedenti culturali. Si guardi una statua di regina al Cairo. Si è certo nell'alone dell'arte saitica, come mostra la perfezione impersonale del volto, che richiama i modelli in gesso, e il gusto della precisione tecnica. Ma il modello cui ci si rifà non è quello dell'età classica, come sarebbe avvenuto nell'età saitica, ma piuttosto «ramesside»: il parallelismo con un monumento come il torso di principessa dal Ramessio è evidente. Questo abbandono del modello menfita è ancor più reale nel modo in cui sono trattate le masse: i seni si appesantiscono e son divisi da profonde zone di ombra, i fianchi e il ventre si arrotondano, il braccio si piega compromettendo la semplicità del disegno, e la fra-

1, La coronazione del faraone, rilievo nel tempio di Edfu. 2, Hathor sul primo pilone del tempio di Isi a File (Tolomeo XIII Neos Dionysos). 3, La «Statuette Tyszkiewicz», provenienza sconosciuta; basalto, alt. cm 68 (Parigi, Louvre).



1

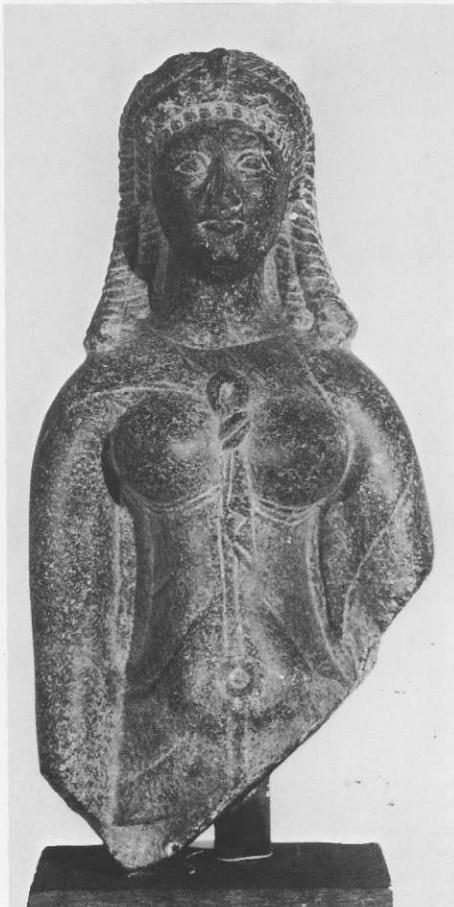
1, Testina regale, provenienza sconosciuta; schisto verde grigio, alt. cm 18 (Torino, Museo Egizio, n 1399). 2, Torso femminile, provenienza sconosciuta; granito nero, alt. cm 65,5 (Vienna, Kunsthistorisches Museum, n 5809). 3, Regina tolemaica, provenienza sconosciuta, calcare dipinto, alt. cm 70 (Il Cairo, Museo Egizio, n 678). 4, Regina tolemaica, provenienza sconosciuta; basalto scuro, alt. cm 48,6 (Yale University Art Gallery, n 1931.106). 5, Personaggio tolemaico, provenienza sconosciuta; schisto verde, alt. cm 9,5 (Lisbona, Fondazione Calouste Gulbenkian, n 46). 6, Personaggio tolemaico, da Aquileia; granito grigio, alt. cm 17 (Trieste, Museo Civico, n 2187).



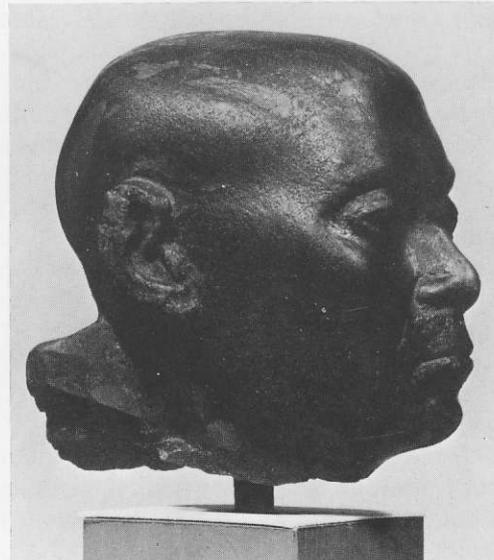
2



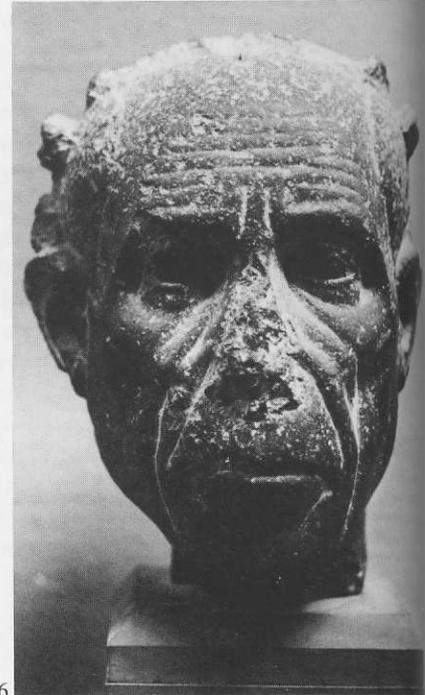
3



4



5



6

18

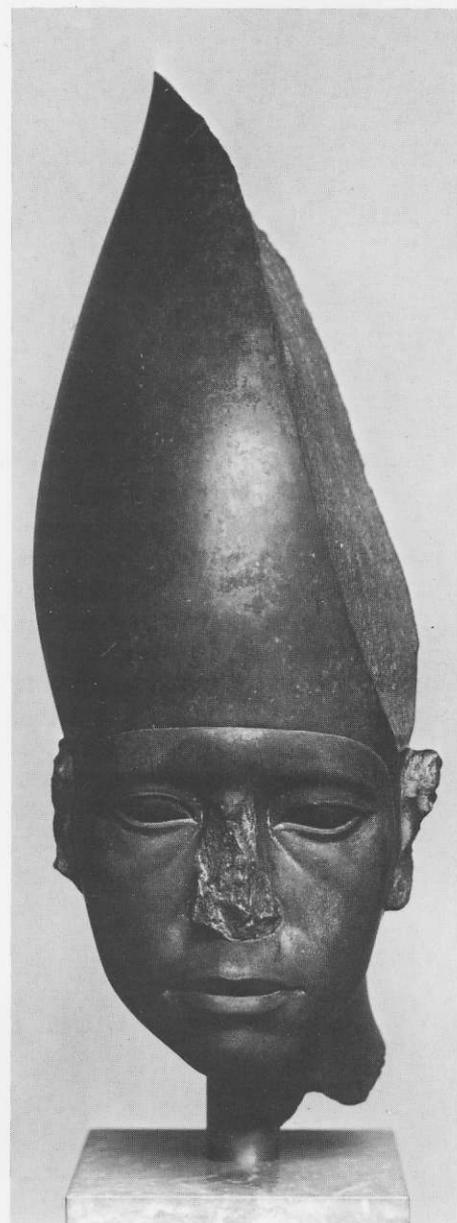
sca fiorita tenuta in mano che ricade sul braccio (un particolare iconografico anch'esso ramesside) rappresenta un ulteriore elemento di frattura delle luci e delle ombre. C'è, insomma, un appesantirsi della massa in funzione luministica che in Egitto potrebbe avere i suoi precedenti più appariscenti a Tell el Amarna, ma che qui è certo riconquistato al di fuori di una precisa e poco probabile esperienza diretta, ed è piuttosto un potenziamento dei dati della tradizione ramesside riidentificati nelle sue fonti di ispirazione. Proprio qui, per un più profondo scambio di esperienze, è probabile pensare che il gusto ellenistico giochi sulla tradizione egiziana: nel risuscitare dal neoclassicismo saitico la vitalità di un riecheggiamento del «barocco» egiziano.

A contrasto con questa ammirevole opera, per mostrare come invece in questo ambiente culturale possano manifestarsi intellettualistici incroci di «maniere», un'altra statua femminile di tarda età tolemaica (Bothmer) unisce a un egizianismo di maniera allusioni a un non meno approssimativo richiamo allo «stile severo», sotto un'acconciatura che con i lunghi riccioli alla libica cerca di ricordare le pettinature femminili egiziane classiche.

Non è qui, tuttavia, che si hanno i più saporosi e interessanti frutti della scultura di questo tempo, ma piuttosto in una serie di ritratti che son state fra le opere più discusse della plastica egiziana.

Si tratta di figure, purtroppo ridotte alla sola testa nella maggior parte dei casi e perciò di difficile o almeno incompleta interpretazione in quanto manca il per così dire contesto figurativo. I tratti sono accentuati, le fisionomie severe e gravi, gli elementi di costume egiziano (calvizie rituale, corona) messi in sobria evidenza, al di fuori di ogni clamore di pittoresco. La ricerca di una forte drammaticità luministica attraverso una organicità complessa dà risultati non sempre uguali: negli esempi considerati più antichi (ad esempio la testa Gulbenkian) il rapporto fra la struttura ossea e i muscoli che la nascondono e la rivelano ad un tempo, è affidata a un continuo modularsi di superfici, mentre in esempi considerati più tardi (come la bella testa in granito grigio a Trieste) c'è un infittirsi di piegoline e righe, di elementi di turbamento delle superfici un po' più schematici, ma non meno attenti comunque alla struttura interna del volto.

Le origini di questa visione si possono correttamente individuare nell'ambito egiziano proprio, se si pensa alle esperienze della prima età saitica (in quanto prosegue quella etiopica), a quella del «ritratto» di età persiana: sono riecheggiamenti culturali della scultura del Regno Medio, non solo teoricamente ipotizzabili, ma anche testimoniati da esempi di rifacimenti in quest'epoca di monumenti che «rifanno» statue tipizzate della XII dinastia (così il cosiddetto Amenemhat III di Copenaghen, riportato dal Koefoed Petersen all'età tolemaica). Vedervi una semplice influenza dell'ellenismo è sicuramente impoverire il significato di testimonianza culturale. Tuttavia a più riprese è stata notata la simiglianza fra queste teste e il ritratto repubblicano romano: sia per vedere nei due gruppi il risultato indipendente di acclimatazione in territori impropri di modi di vedere ellenistici sia in modo più impegnativo per riconoscere l'influenza di questa esperienza egiziana su quella romana. Rapporti fra il tardo Egitto tolemaico e Roma sono notorii e ben testimoniati; ed è certo possibile che certe tendenze presenti a Roma abbiano profittato delle esperienze egiziane, anche se i ritratti egiziani si riferiscono probabilmente a personaggi le cui immagini, deposte nei templi, meno dovevano cadere sotto gli occhi di uno straniero in confronto della ritrattistica ufficiale, connessa con il sovrano e perciò di qualità e di ispirazione diversa.



Testa regale, provenienza sconosciuta; basalto, alt. cm 45,5 (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, AEIN n 924).

Personaggio romano, da Menfi; schisto nero, alt. cm 85 (Il Cairo, Museo Egizio, n 696).



Come è noto, proprio questi rapporti particolarmente amichevoli fra l'Egitto tolemaico e Roma hanno permesso a quello di resistere come paese autonomo più a lungo di tutti gli altri dell'Oriente mediterraneo: ma il passaggio di Cesare, poi quello di Antonio mostrano quanto, a un certo momento, questa autonomia sia fittizia e preparano il definitivo e più severo intervento di Ottaviano Augusto che nel 30 a. C. pone il paese sotto il suo impero.

Si inizia così un nuovo momento nella storia dell'Egitto sotto dominio straniero. Formalmente Augusto e i suoi successori assumono la funzione dei re tolemaici, e nel paese sono considerati «faraoni» e rappresentati come tali; ma la realtà è complicata da un contesto completamente differente.

Il coincidere, progressivamente sempre più stretto, del dominio tolemaico con la realtà geografica egiziana e la necessità di appoggiarsi a tutte le forze valide del paese nella lotta con gli altri diaduchi da parte dei Tolomei aveva progressivamente fatto riemergere dalla sottomissione le classi egiziane fino al punto di porre in loro mani le armi e a coinvolgerle nelle lotte fratricide fra i sovrani della casata. E se l'Egitto è stato concepito dai Tolomei un po' come una grossa azienda commerciale di sfruttamento, i frutti delle innegabili migliorie agricole e dell'attività di commercio finivano con l'essere reinvestite nel paese, perché in esso e non solo di esso vive l'ambiente che lo domina.

I Romani riconoscono all'Egitto uno statuto speciale, di provincia direttamente amministrata dall'imperatore e sottratta al controllo senatorio (il prefetto ne sarà sempre un cavaliere): e questo serve fondamentalmente per porre nelle mani dell'imperatore le risorse, raccolte ereditando tecniche tolemaiche. Ma, diversamente da quanto accadeva nell'età precedente, esse non ricadono nel paese, ma vengono consumate altrove (a Roma stessa soprattutto, dove il grano egiziano serve per le *frumentationes*, le distribuzioni gratuite) senza contropartite per il paese di produzione. Si ha così un fondamentale impoverimento del paese, bilanciato specie all'inizio dai vantaggi della cessazione di quello stato di guerra, civile o no, che aveva quasi di continuo amareggiato l'età tolemaica.

Il modo di governare romano favorisce forme politiche in cui la responsabilità dell'amministrazione pubblica sia affidata non a un personale governativo pagato per le sue funzioni, ma a magistrature locali, in vario modo e in varia misura elettive, che gestiscono il potere, dal punto di vista degli interessi di una classe di ottimati fra i quali i magistrati sono scelti.

La formazione di tale classe è stato il primo impegno del potere imperiale a partire da Augusto: ed essa è stata costituita potenziando la borghesia urbana di cultura ellenizzata, a scapito della popolazione egiziana dei villaggi. E questo farà sì che anche quando la *Constitutio antoniniana* del 212 darà la cittadinanza romana a tutti gli abitanti dell'impero, di tale beneficio fruiranno questi grecoegizii ma non gli egiziani campagnoli. La politica discriminatoria finisce con il far coincidere benessere e cultura con ellenismo, lasciando agli Egiziani la connotazione di *ananthropos*, come dice un testo.

È evidente che in tali condizioni le possibilità di sopravvivere di una cultura non sono molte, al di fuori del livello etnografico o tradizionale di ceti economicamente e socialmente periferici. La notevole attività edilizia, scultorea, artigianale dei secoli romani mostra una consistenza tutt'altro che trascurabile: problemi di urbanistica sono affrontati (e ne abbiamo uno splendido esempio ad Antinoe, la città fondata da Adriano), statue onorarie sono scolpite e dedicate ovunque, fabbriche producono oggetti pregiati in tutto il Mediterraneo. Ma sono tutte cose che possono avere un colorito egittizzante, quasi una cadenza dialettale nilotica — ma non formano oggetto di una storia dell'arte egiziana, bensì sono un capitolo della storia dell'arte imperiale, e per questo a ragion veduta non ne parliamo: basterà mostrare due opere come una statuetta da Menfi, dove c'è come una stanchezza di moduli, ma insieme

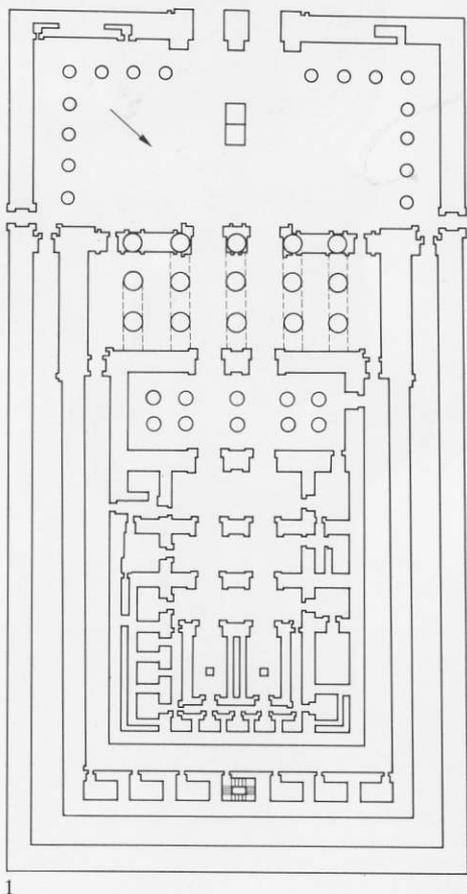
una disperata volontà di salvare quel che è il vitale senso della massa e della struttura come costante ultima di tutta una organica storia di problemi figurativi, e, d'altra parte, una statua trovata a Roma nell'ultimo quarto del XVII secolo, che rappresenta con compiaciuto esotismo e tecnica raffinata una tradizionale figura di essere composito, il toro Api in veste umana, del tutto priva di una qualunque intima problematicità.

In questo tramonto un settore resta privilegiato e in certo modo fuori dallo schema: quello della religione, e non solo del tempio, anche se esso è il più appariscente. Qui la tradizione egiziana non è stata degradata, i suoi rappresentanti sono riconosciuti come depositari di una autorità antica e ancora valida. Se la posizione degli Dei d'Egitto è ufficialmente quella di divinità straniere e da rifiutare (basti pensare alla descrizione di Orazio del *latrator Anubis* infelicitemente alleato di coloro che da Augusto furono sconfitti per salvare il mondo dalla barbarie), essi in realtà sanno farsi ben valere fuori dai loro confini: l'Egitto conculcato nella sua essenza nella sua stessa terra si vendica esportando culti e sacerdoti, concezioni soteriologiche e miti. In Egitto unica lingua ufficiale accanto al latino è il greco, e l'egiziano scade a vernacolo di *dediticii*: ma a Benevento si alza un tempio isiaco in cui gli obelischi sono iscritti in geroglifici e alludono a fatti locali; a Roma l'imperatore Adriano, che in Egitto ha fondato in memoria del suo favorito Antinoo la *polis* di Antinoe come città di «Nuovi Greci», iscrive in geroglifici un obelisco in onore dello stesso. Da Augusto cominciano ad affluire a Roma gli obelischi, non solo come pittoresche e preziose prede, ma con un non solamente implicito significato sacrale. Isi, Osiri entrano a Roma, invano espulsi dalle autorità ufficiali. E anche se i geroglifici talvolta non possono esser scritti correttamente, pure essi servono ancora a dar pieno valore a opere figurative di imitazione, testimonianza di una aspirazione all'Egitto (assai diversa dalle imitazioni «egittizzanti» di cui abbiamo detto) in un'opera di così attento impegno tecnico come la «Tabula Isiaca», che in Italia ricorda le rive del Nilo (e Neilos, certo uno pseudonimo, è il nome del toreuta che la firma).



Il dio Hapi, da Roma (?); granito scuro venato di rosso, alt. cm 76 (Roma, Museo Gregoriano Egizio, n 69). In basso: La «Tabula Isiaca», provenienza sconosciuta; bronzo ageminato di rame e argento, alt. cm 75, largh. m 1,28 (Torino, Museo Egizio, n 7155).





1



2



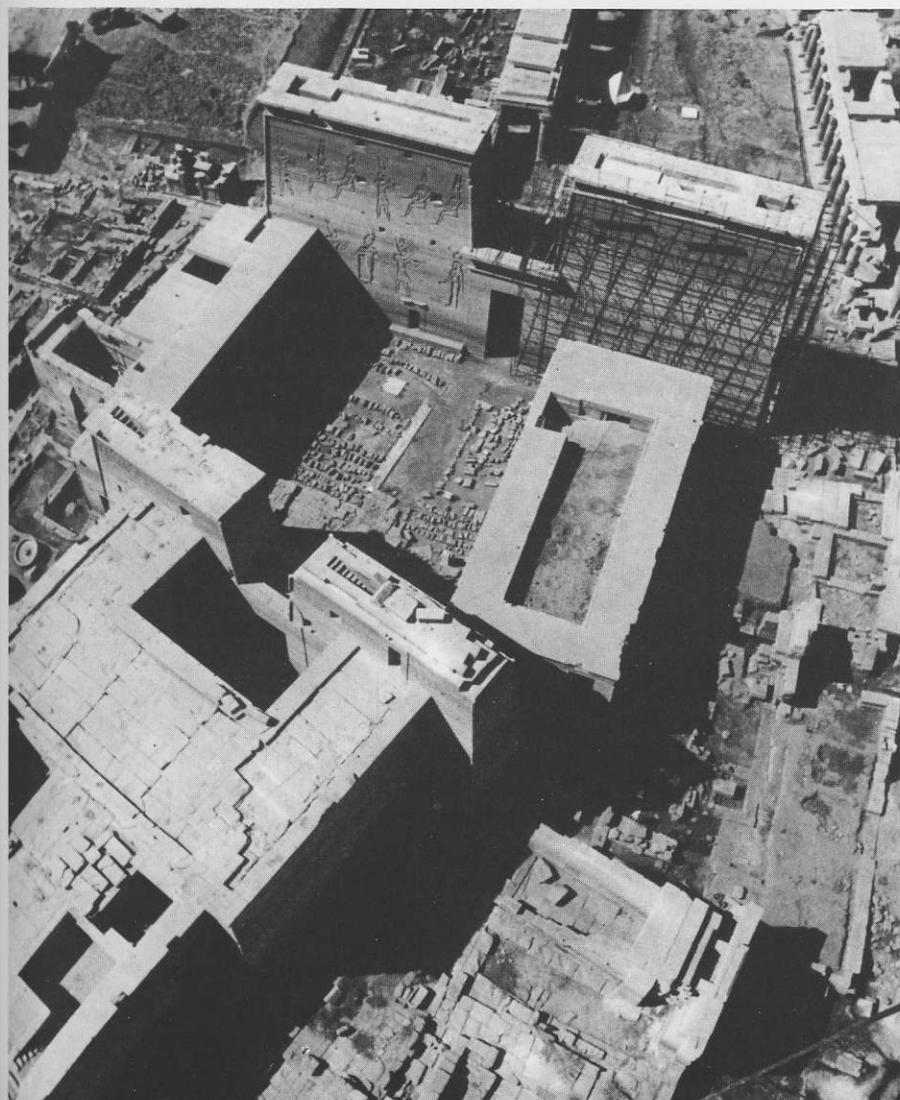
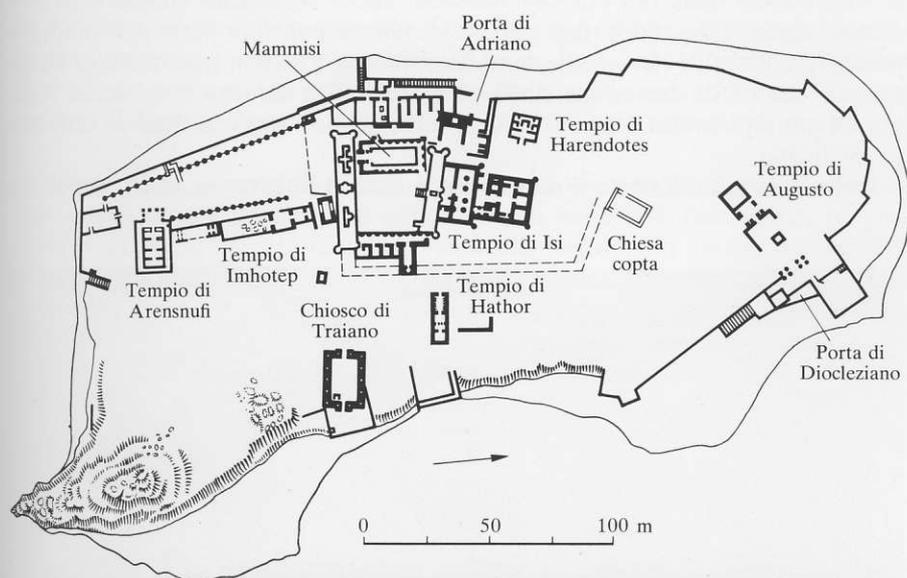
3

1, 2, Pianta e veduta del tempio di Kom Ombo. 3, Veduta della struttura del tempio di Kalabsha.

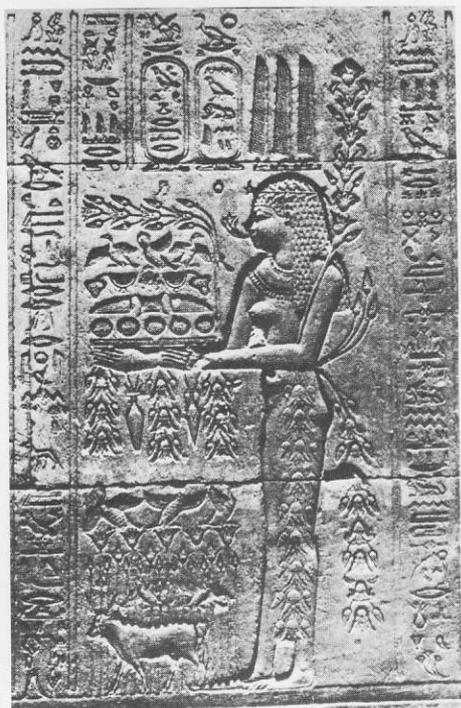
Quello che abbiamo detto significa, in concreto, che anche nell'Egitto romano c'è una notevole attività costruttiva connessa con i templi. In molti casi si tratta di una conclusione delle lunghe opere tolemaiche (come Dendera o File), ma a fianco di questo c'è una serie di nuovi edifici. Già il primo impero mostra, in modo inatteso se si pensa ai motivi della propaganda ufficiale, una notevole attività specialmente ma non soltanto in Nubia (Talmis, Tafa, Dendur). Di questa epoca è, non lontano da Aswân, il tempio di Kom Ombo la cui curiosità strutturale è determinata dal suo essere santuario non di una divinità sola, ma di una coppia Horo e Sobek (rispettivamente falco e cocodrillo). Si ha così una geminazione degli elementi tradizionali lungo l'asse, da due ingressi a due sacrarii — ma resta presente il criterio fondamentale dei templi tolemaici, il succedersi di involucri, che anzi qui è portato ancor più avanti che ad Edfu.

Più interessanti osservazioni si possono fare su un altro tempio d'età augustea, quello di Kalabsha. Esso era il principale edificio templare oltre la cateratta, nella antica Talmis, capitale della provincia nubiana (la "Dodekaskoinos") oltre frontiera. Vi era adorato un dio estraneo al *pantheon* egiziano, Mandulis — ma con formule e rituali egiziani. L'allagamento provocato dalla nuova diga di Aswân ha determinato un imponente lavoro di smontaggio del tempio che è stato ricostruito a Nuova Kalabsha proprio

presso la diga che ne ha causato il trasferimento. Tale opera, a cura dell'Istituto Archeologico Germanico, è stata l'occasione per una serie di osservazioni scientifiche di notevole interesse; fra queste la più interessante è quella relativa alle scoperte dei tracciati sul piano roccioso di fondazione, tracciati che permettono di stabilire (Siegler) i rapporti fra le varie parti dell'edificio, e di identificarne la natura squisitamente matematica da una parte, programmatica dall'altra: il piano, in altre parole, è stato redatto a tavolino,



Pianta e veduta del complesso di File.



e secondo regole ben identificabili. Ora, tali regole sembrano perfettamente consonanti con quelle che, nello stesso tempo, eran codificate a Roma da Vitruvio. Il problema dei rapporti fra le due culture (quella egiziana e quella classica) si pone qui con la stessa profonda (e vitale perché profonda) consonanza, al di fuori delle ovvietà tipologiche, che abbiamo indicato per i primi rapporti con l'arte greca.

L'insieme più significativo dell'architettura egiziana d'età romana è però probabilmente quello di File — l'isola che anch'essa è stata vittima delle successive dighe di Aswân, prima perché sommersa per gran parte dell'anno, poi perché trasferita (e ricostruita mirabilmente anche se con quel tanto di falsificazione che c'è di suo in una simile operazione) su un'altra isola vicina, Agilkia, di più alto livello e perciò salvata dalle acque, oggi cresciute di varii metri di livello.

Abbiamo già ricordato il tempio tolemaico di File, sacro ad Isi, per le sue



Il sovrano offerente, rilievo neroniano di Dendera. *In alto*: La dea «Prateria», rilievo neroniano di Dendera.

ardite composizioni di elementi. In età romana tutta l'isola venne successivamente pianificata e ordinata in una serie di templi, e soprattutto di accessi agli stessi (il sagrato davanti al tempio di Isi, il chiosco di Traiano, la terrazza del tempio di Hathor, la porta di Adriano, la porta di Diocleziano) che fa di un santuario una intera struttura urbanistica, per mezzo della quale il tempio occupa davvero tutto lo spazio a disposizione, che qui è felicemente da ogni lato concluso dal fiume. Aprire al mondo esterno, chiudere attorno al suo centro di significato questo territorio concluso, fornirgli delle direzioni rituali (il Sud, verso il quale annualmente parte in viaggio la dea titolare del tempio in una navigazione sacra) e mistiche (l'Ovest, dove è il santuario, più antico, di Osiri, il fratello-sposo della dea) è un insieme di temi urbanistici che non ha pari in Egitto, neanche nel complesso della città sacra di Karnak.

Come vuole la vecchia regola, e ancor più secondo le abitudini tolemaiche, questi templi romani son carichi di un materiale illustrativo, in gran parte ricalcato su vecchie tematiche ed accompagnato da un loquace corredo di testi. Alle grandi raccolte tolemaiche da Edfu e da Dendera si aggiungono ora quelle della Dendera romana, di Esna, di Kom Ombo, di File, che rappresentano il *corpus* più importante di testi religiosi che ci abbia tramandato l'Egitto subito prima che su di essi cadesse l'incomprensibilità. La scrittura prosegue il suo corso di chiusura all'esterno mediante accorgimenti criptografici; e insieme perde il suo nitore di impaginazione, di chiarezza di rapporti fra segni, che vengono ammucchiati, tozzi e disordinati, anche se si ostinano a mantenere le loro qualità pittografiche. Gli ultimi sono tracciati sotto Decio.

Qualcosa di analogo avviene per i rilievi. Anch'essi riprendono temi tradizionali e una morfologia che si potrebbe dire tolemaica. Ma insieme si smarrisce quel senso dell'effetto totale, si insiste sui particolari troppo minutamente seguiti, con una tecnica ancora padrona di sé, e insieme senza mordente e senza slancio. Ad esempio portiamo due rilievi romani (il sovrano nominato è Nerone) da Dendera: uno è di una Dea-prateria, una di quelle che vengono rappresentate in cortei di fanciulle che portano i loro prodotti. Qui la figura è opprressa dalle offerte che arreca, e che non son tanto figurate, si potrebbe dire, quanto ridotte a simboli. Scrittura e rappresentazione si prestano i mezzi di comunicazione al di fuori di qualsiasi desiderio che non sia di una composizione che vale per sé nel suo festoso affollamento.

Così, la figura del sovrano offerente porta sul grembiale una complessa figurazione di faraone che colpisce il nemico. Con tutte le varianti di cui essa può essere erede, è ancora lo schema della tavolozza di Narmer, qui scaduto a elemento di una troppo ricca decorazione, incapace di defilarsi, che squilibra il tutto con il suo eccesso di significato.

Atteggiamenti simili si trovano in un'altra provincia dell'arte «egiziana» di questo tempo, quella meroitica. Qui li abbiamo posti sotto gli occhi per mostrare come le sicure impostazioni dell'arte egiziana antica siano sfuggite di mano a questi artisti che pure appassionatamente ne vanno scrutando i temi.



Le tradizioni figurative dell'Egitto antico sono così strettamente connesse con la sua complessa civiltà che non riescono ad uscire dall'ambito di quest'ultima. Abbiamo sottolineato come ogni volta che si incontrino elementi «egittizzanti» in altri ambienti sia dolorosamente evidente l'impotenza di questi mutui, incapaci di intendere il significato dei moduli impiegati, e ridotti ad assaporarne solo le più grezze funzioni narrative, spesso per un puro compiacimento esotizzante.

Tuttavia, per una specifica regione, questi rapporti anche se di scarsa comprensione hanno avuto tale importanza che non è lecito passarli sotto silenzio: ed è il mondo della Nubia. Ci è già avvenuto di ricordarlo più volte, come luogo di specifici monumenti egiziani: dal rilievo commemorativo della I dinastia, alle cave di diorite dell'Età Menfita, alle fortezze del Medio e del Nuovo Regno, ai templi rupestri ramessidi che costellano la regione. In questa veste, la Nubia è solo il recipiente di una esperienza egiziana che si esplica oltre frontiera. Ma abbiamo anche avuto da ricordare un'esperienza assai più complessa, quella che unisce in una sola realtà di cultura artistica l'Egitto e la Nubia sotto i sovrani della XXV dinastia, che della Nubia appunto è originaria.

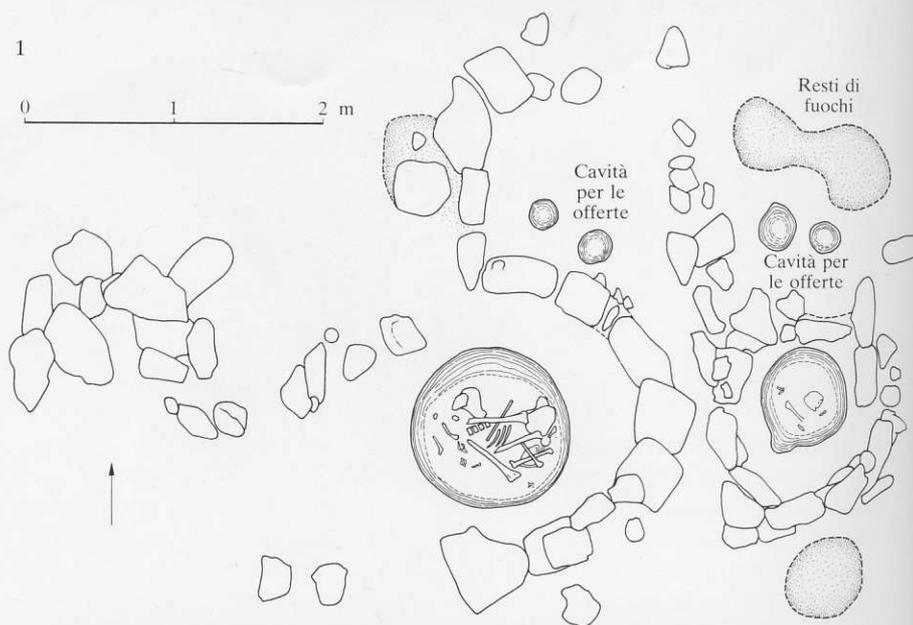
È stato, quello, un momento assai singolare, e il crogiolo di un nuovo modo di intendere il passato da parte degli Egiziani stessi, con gli occhi di questi compatrioti di fuorivia. Tuttavia, non abbiamo fin qui parlato altro che per incidente delle culture artistiche locali, che hanno una loro storia sufficientemente autonoma, anche se non ignara della vicinanza con l'Egitto.

Fin dalla tarda preistoria («Gruppo A») le tombe nubiane mostrano una suppellettile di vasi che ricorda in modo immediato quelli del predinastico egiziano sia nella forma che nella tipica fascia di nero attorno alla bocca. In Nubia tali forme si mantengono assai più a lungo che in Egitto, e arrivano a essere contemporanee con l'Età Menfita, con un tipico fenomeno di attardamento. Rotta così l'unità culturale fra questi due settori della Valle del Nilo, le differenze si van facendo sempre più marcate, forse per altre influenze etniche, forse per un più chiaro organizzarsi in enti politici di parte della popolazione. La fine dell'Età Menfita, e il temporaneo eclissarsi della capacità di intervento egiziano oltre confine durante l'età feudale han certo favorito questo distacco. Nella Nubia si manifestano ora, e continuano per lungo tempo, tre culture fondamentali e diverse fra loro. Una caratterizzata da tombe circolari con corredi tipici, che arrivano fino in Alto Egitto, e che si chiama convenzionalmente dei «Pan Graves» ("tombe a padella"). Sembra che si tratti di popolazioni del deserto, che proprio per questa via giungono in Egitto, e che là d'altronde si inseriscono nella società locale offrendosi come mercenari.

La seconda cultura, che presenta più di un tratto in comune con quella dei «Pan Graves» è quella del cosiddetto «Gruppo C», che conosciamo in pratica solo da tombe che possono talvolta esser datate in assoluto dalla presenza di oggetti egiziani e in una cronologia relativa dallo studio delle deposizioni delle tombe entro assai grandi sepolcreti. Particolarmente significative sono anche qui le ceramiche, spesso di impasto bruno con disegni geo-

Protome di ariete, dal Gebel Barkal; bronzo con resti di incrostazioni, alt. cm 12,5 (Khartoum, scavi italiani, 1977).

1, Tombe circolari dette «Pan Graves» (da Bietak). 2, Vasellame del «Gruppo C», da Gebelein; terracotta nera con incisioni ricoperte di pasta bianca, alt. cm 5,3 e 5,7 (Torino, Museo Egizio, nn 14074 e 14073). 3, La «duffufa» a Kerma; mattoni crudi, alt. m 20 circa, base m 52×27 .

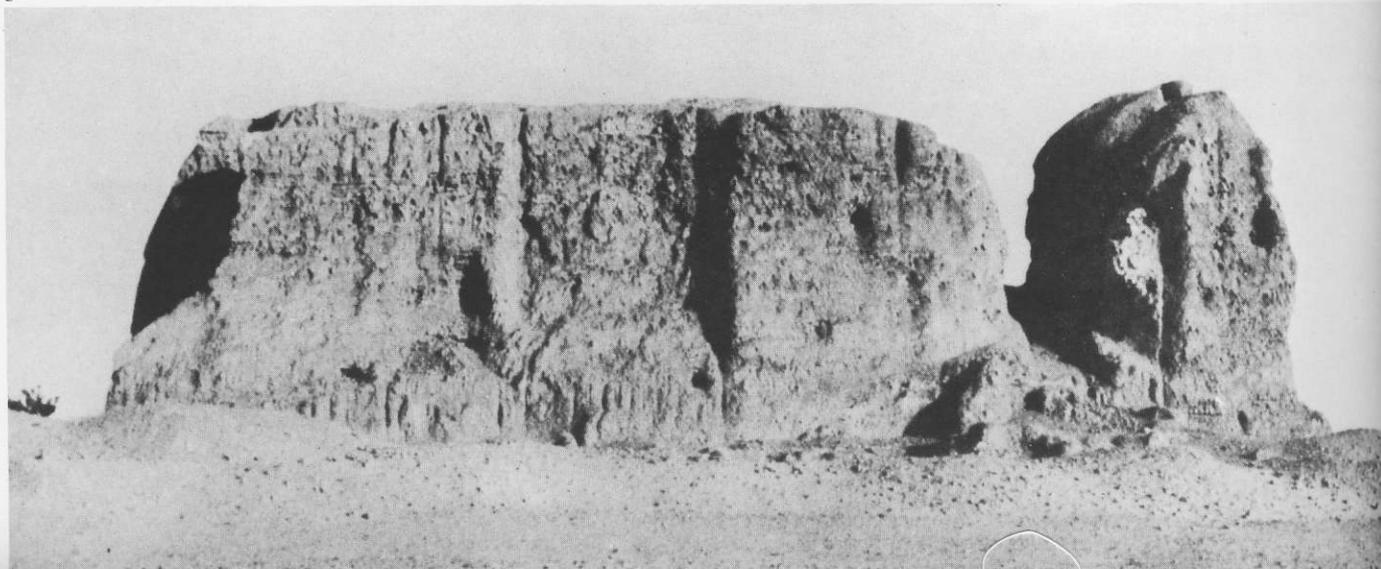


2

metrici incisi di molto varia fantasia e talvolta addirittura con inserzioni di paste colorate varie.

La più complessa e significativa di queste culture prende nome da una località sulla III cateratta, Kerma, dove probabilmente era il centro politico di un complesso statale con il quale gli Egiziani hanno avuto a che fare in modo diverso da quello usuale con i regoli meridionali. È probabile che qui fosse una specie di «fattoria» egiziana nel Medio Regno, con un residente egiziano che, nella «fortezza» curava gli interessi commerciali del suo paese nel quadro di una sovranità diversa da quella faraonica. Della autorevolezza di questi sovrani fanno ancor oggi testimonianza a Kerma le cosiddette «duffufe», colossali edifici in mattoni crudi dalle pareti possenti a guardia di piccoli vani e di incerto significato, ma probabilmente palazzi. Della importanza del cen-

3



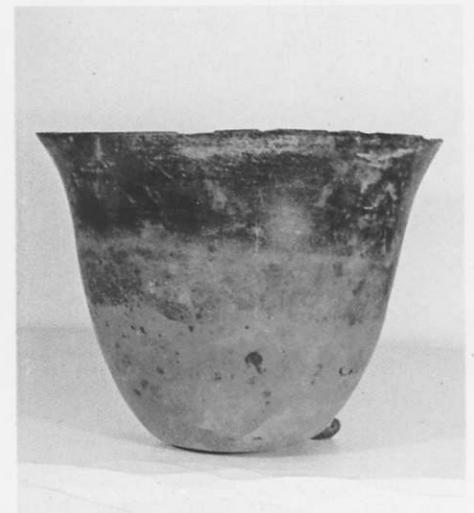


tro fa fede l'amplissima necropoli, con tombe di dimensioni spesso colossali (il diametro dei tumuli circolari di talune di esse supera i 60 m). Ma più importante che questa grandiosità di impianto è la qualità dei corredi delle tombe. Essi comportano materiali assai svariati, di suppellettile e di uso personale, in cui si possono sentire influenze, o almeno rapporti, egiziani, ma che hanno una loro spiccata personalità. Così certi intarsi in mica per cofanetti di legno che mostrano il trasferimento in materiali incogniti di tecniche egiziane e insieme, nella mescolanza di umano e di animalesco dei personaggi, una simile cognizione di modelli, rivissuti però anche tipologicamente in una fauna più africanamente indigena (così i rinoceronti). Il complesso di oggetti più significativi è comunque formato dalle numerose ceramiche, di forme assai fantastiche e ora chiaramente attente alla tettonica del vaso, ora in forme aperte di fluido profilo, e in genere di una materia purissima, molto cotta, sottile e dura, con una superficie lucida di color rosso variegata da irregolari annerimenti e imbiancamenti verso la bocca. In queste forme artigianali ha piena espressione il gusto di una società che eredita in parte forme ed esperienze ceramiche del «Gruppo A» rivivendole in una raffinata esperienza tecnica.

Le culture del «Gruppo C» e di Kerma continuano a vivere entro e oltre il Regno Medio. Durante questo periodo, gli Egiziani non sono più degli autorevoli vicini, acquirenti privilegiati dei prodotti preziosi locali ma occupano

Intarsi da originarii mobili lignei, da Kerma: figura di dea ippopotamo, avorio, alt. cm 10; figura di falco, mica, alt. cm 6,5; albero, mica, alt. cm 7,5 (Lipsia, Karl-Marx-Universität, Museum des Aegyptologischen Instituts, nn 3806, 3799, 3793).

Vasi fittili, da Kerma (Khartoum, Museo Nazionale).



e controllano il paese prima fino alla seconda (Sesostri III) poi fino alla quarta cateratta (Thutmosi III) impostando una politica di sfruttamento diretto delle ricchezze specie minerarie del paese e ponendo davanti alle popolazioni locali lo spettacolo preciso di un mondo egiziano, sia pure coloniale, che non è più un modello lontano ma una realtà quotidiana. Non che questo cancelli i modi di vivere tradizionali: presso alle fortezze egiziane si trovano gli insediamenti indigeni a prova insieme della vitalità di questi ultimi e dei buoni rapporti con gli stranieri. Tuttavia, la presenza in forza di tanti elementi di una civiltà più complessa finisce per isterilire quelli originari. Proprio parlando delle attività artistiche dell'Egitto non abbiamo potuto non trattare di alcuni monumenti fra i più significativi che proprio in Nubia — e forse per la Nubia — sono stati attuati: i templi di Soleb e di Sesebi alla XVIII dinastia, quello di Buhen con la sua complessa storia, la serie dei templi rupestri di Ramesse II culminanti in quelli di Abu Simbel sono momenti della storia dell'architettura egiziana. La Nubia diviene veramente una provincia culturale dell'Egitto.

Lo resta certamente anche quando l'Egitto, con la XXI dinastia, perde il controllo della regione e ivi si inizia un periodo di cui non abbiamo notizia né da fonti né da documenti archeologici, e che vedono probabilmente iniziare un'ascesa politica della parte più meridionale del paese, incentrata attorno alla città già egiziana di Napata, dove un tempio egiziano aveva importato presso una «montagna sacra» il culto tebano di Ammone. La cultura locale non sa più fare a meno dei modelli egiziani, e anzi arriva (per ragioni di prestigio politico, forse) ad ostentare un attaccamento alla tradizione dell'Egitto che è il presupposto culturale (e propagandistico) per la successiva conquista di tutta la Valle del Nilo settentrionale con la XXV dinastia.

Di quel singolare impasto culturale che fu proprio di quei tempi abbiamo già detto, e di come il vedere la cultura egiziana con occhi, sia pure di venerazione, ma in certo modo estranei e mitizzanti abbia portato alla prima sua frattura nel fluire fin lì ininterrotto della corrente della sua civiltà figurativa. In Egitto, dal maturarsi e sedimentare di questo atteggiamento, nasce l'arte saitica: ma anche la Nubia ha la sua parte di questa eredità, e quanto vi troviamo di monumenti di questo periodo sviluppa, irrigidendola, quella tematica.

Del resto, il mondo saitico non ha avuto organicamente legami con la Nubia: perfino le guerre non sono state di grande importanza, e, in Egitto, c'è stata in questo tempo una *damnatio memoriae* dei sovrani etiopici che ha comportato l'abrasione dei loro nomi dai monumenti.

I rapporti sono ripresi in età tolemaica e poi romana, mentre il mondo nubiano cambiava a sua volta di struttura. La capitale da Napata, alla quarta cateratta, e da una città dove i ricordi egiziani classici erano evidenti, si sposta di molto verso sud, a Meroe, nella zona della sesta cateratta, non più sul fiume ma nell'entroterra, in connessione piuttosto con carovaniere che con i trasporti fluviali cari agli Egiziani. La lingua nazionale è adoperata invece dell'egiziano, adattando i geroglifici a scriverla come un vero e proprio alfabeto (e questo certo per influenza greca). Le divinità locali prendono vigore a fianco di alcune poche che restano importanti come Ammone a Napata, o Osiri, Isi, Anubi in specifici contesti. È interessante notare come nella parte settentrionale del regno, quella più vicino all'Egitto, templi, lingua, divinità siano egiziani, mentre le novità più franche sono al sud: il che mostra una certa struttura politica della propaganda templare, e il desiderio di tener contatti con l'Egitto. Difatti si giunge a una sorta di condominio tolemaico-etiopico per una regione subito a monte della prima cateratta, e templi in comune di re etiopici e di Tolomei si hanno nella Bassa Nubia (Pselcis) e a File. Questa ultima isola diviene un santuario comune ai due popoli, e questa funzione le resterà fino all'età bizantina, quando il tempio di Isi vi resterà

aperto come ultimo tempio pagano dell'impero, proprio per un patto di questo con i confinanti nubiani.

Questa comunità di interessi continua nell'età romana, quando ambascerie muovono dalle due parti: e se una breve guerra, sotto Augusto, portò le armi romane fino a Napata, per il resto le relazioni furono piuttosto improntate a interessi commerciali ed economici che non militari.

Questa nuova intimità con l'Egitto comporta, nell'ambito nubiano, una rinnovata presa di contatto con le esperienze artistiche di quel paese, e con elementi che vi maturano anche al di fuori della vecchia tradizione faraonica. L'arte greca d'Egitto come si forma soprattutto nel crogiolo di Alessandria, l'arte imperiale romana, si offrono come nuovi modelli, oltre a quelli tradizionali. L'arte che rispecchia questo nuovo livello culturale della Nubia prende il nome dalla nuova capitale, e si dice meroitica. Essa è l'espressione di un mondo assai complesso, e che noi, tutto sommato, conosciamo ancora ben poco, anche perché i documenti che ne restano son scritti in una lingua (il meroitico) che si legge ma non si intende altro che in formule identificate per via combinatoria. Molti elementi della struttura sociale ci sfuggono, e perfino si può discutere circa l'importanza delle varie componenti (la pastorizia, l'agricoltura, l'industria) dell'economia del paese. Ma, malgrado ciò, il regno meroitico si presenta come una ben definita organizzazione politica, vitale all'ingrosso fra il IV sec. a. C. e il IV d. C., con una capacità di irradiazione culturale verso sud che comincia solo ora ad apparire da ancor rari trovamenti archeologici e che ne fanno una pietra miliare nella storia più antica dell'Africa centrale.

I monumenti che ne avanzano sono numerosi: gruppi di templi come al Gebel Barkal, a Musawwarat el Sofra, a Naqa, o centri urbani solo in parte affrontati archeologicamente, come Meroe o Kawa. Ampie necropoli regali e private han fornito materiali di pregiata industria artistica: c'è insomma di che appoggiare un primo discorso esplorativo.

La più vistosa caratteristica della produzione meroitica è il suo tono composito, o meglio il tono composito della tipologia cui si appoggia. Elementi genericamente ellenistici ed elementi genericamente egiziani si mescolano nel modo più spensierato, come nel chiosco di Naqa o nel leone che azzanna un nemico sul pilone del «Tempio del Leone» della stessa città. È stato suggerito, ad aumentare l'eclettismo di queste figurazioni, che immagini come quella di un dio leonino a tre teste e a quattro braccia che appare sul muro posteriore dello stesso tempio di Naqa testimonino influenze indiane. Ma recentemente il problema è stato riaffrontato con precisione e si è potuto escludere questo altro strato tipologico, che sarebbe del resto abbastanza difficile giustificare in un quadro generale di rapporti culturali.

Sarebbe comunque difficile definire o comprendere una cultura artistica solo sulla base di parentele tipologiche, o insistendo — al contrario, apparentemente, ma in realtà proseguendo in negativo lo stesso discorso — sulle novità, come (nell'ambito che qui ci interessa) le basi di colonne con animali o le colonne a figura umana portante.

Meglio sarà prendere in esame un piccolo e significativo numero di monumenti. Così, a Naqa, oltre il chiosco di cui poco sopra si è fatta menzione, c'è il tempio vero e proprio cui quello dà accesso. Il pilone, stretto ed alto, porta le immagini di Natakamani e della regina Amanitere (I sec. a. C. - I sec. d. C.) che massacrano mazzi di nemici, come in Egitto è in genere rappresentato in quella sede. Ma, diversamente dall'Egitto, la decorazione del muro perimetrale porta una fila di divinità grandi quanto tutta la parete. Gli elementi egiziani son tutti lievemente forzati: il portale ha in pesante evi-

2

L'ARTE MEROITICA

Il chiosco di Naqa. *In basso*: Un leone che azzanna un caduto; rilievo parietale nel tempio di Naqa.





1



2

1, Divinità leontocefala tricipite, rilievo parietale nel tempio di Naqa. 2, Base teriomorfa di colonna a Musawwarat el Sofra. 3, Il tempio di Naqa. 4, Muri a elefante a Musawwarat el Sofra. 5, Rilievo della tomba di Nabirqa a Meroe. 6, Lastra con re vittorioso, da Meroe (?); arenaria, alt. cm 21 (Worcester Art Museum, n 1922.145). 7, Il graffito di Sherkarer al Gebel Qeili; alt. m 3,67.

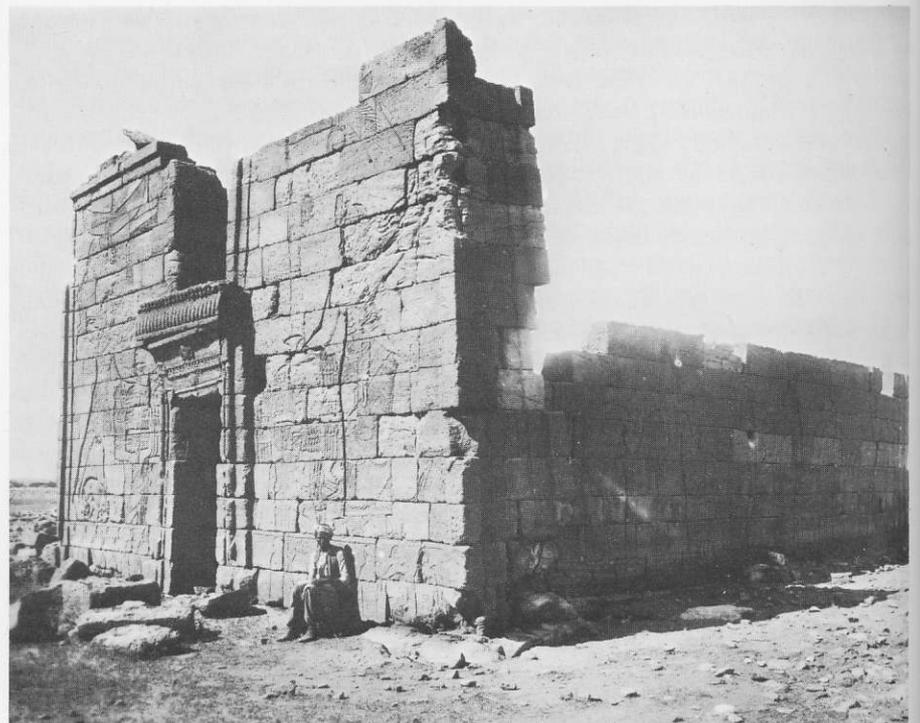
denza l'architrave sormontato da un fregio di urei, il pilone ha una rastremazione minima e si erge più di quanto non convenga all'edificio retrostante e lo spessore esiguo fa che esso non abbia, rispetto a quello, una autonomia di massa ma si presenti quasi solo come una quinta. In una parola, della struttura organica e complessa del tempio egiziano si è colto solamente l'aspetto di supporto per una decorazione.

Un simile gusto di animazione dell'architettura lo abbiamo già indicato nella base zoomorfa delle colonne, e lo possiamo ora ritrovare in un terminale di un muro del tempio principale di Musawwarat el Sofra, fatto a forma di elefante. Anche in Egitto si erano avuti casi analoghi — basti pensare ai terminali a forma di serpente del parapetto di Deir el Bahari (Hatshepsut). Qui il curioso è che l'animale è costruito a blocchetti, è veramente un muro zoomorfizzato, non una fantasia plastica, ma una aggiunta di sapore a un elemento che ha altra funzione.

Più interessante può essere un rilievo che deriva dalla tomba a Meroe di una regina il cui nome non è certo, ma che può esser datata all'inizio del II sec. a. C. È raffigurato il sovrano in trono, in tutta la complicazione del suo vestiario ufficiale, con membri della famiglia che portano foglie di palma e in fondo Isi che protegge ad ali aperte e fa libazione. La prima cosa che colpisce è la stranezza delle proporzioni: la dea si slunga in un esile e snello profilo sormontato da un piccolissimo capo, il sovrano si slarga e quasi si spalma sulla parete per poter mettere in mostra tutti i particolari della sua tenuta cerimoniale, la somma dei quali determina l'ampiezza che alla figura l'artista deve dare. Né Isi né il re hanno veramente un corpo immaginato come tale, ma son solo supporti di simboli descrittivi e determinanti.

Questa costruzione inorganica come somma di elementi che, più che membra, sono parte di una composizione in cui nulla è fondamentale rispetto al resto, appare chiaro in una tavoletta con la figura di un principe che massacrava un mazzo di nemici. Il parallelo tipologico con il Natakamani di Naqa è ovvio, anche se questo monumento è probabilmente di circa un secolo più tardi. La Vittoria, che sta seduta nel suo pesante volo, con ali alle spalle e ai piedi e con le mani ingombre come quelle del re è veramente il simbolo di questo gusto. Il re è tutto coperto di segni: da quelli falsamente anatomici, come le pieghe non solo sul collo ma sulla nuca, ai dischi solari alati sulle ginocchia, alle testine ferine dei vari capi del suo vestiario.

3





4



5



6



7

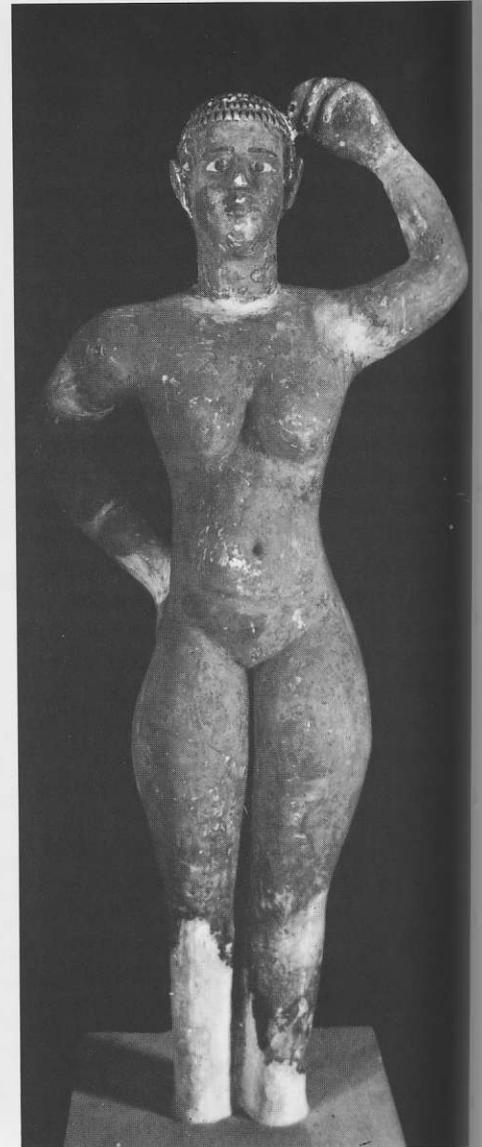
Un simile interesse per particolari singoli entro una simile mistura di elementi egiziani e classici è in un singolare graffito rupestre del Gebel Qeili, nel Butana meridionale, che è anche il più meridionale dei monumenti me-roitici. Il re Sherkarer, un figlio di Natakamani e perciò vissuto nella prima metà del I sec. d. C. (data convenzionale 41-45 d. C.) è rappresentato in as-setto di guerra, che calpesta prigionieri legati posti davanti a un campo di battaglia sparso di cadaveri, mentre riceve da una divinità solare (ridotta a un capo simbolico e a due braccia) un fascio di prigionieri e un mazzo di spighe di dura. Tanta simbologia, il linguaggio così teso a significare qualcosa, la astrazione da una sintassi intrinseca alla figurazione stessa (con quell'elo-quente sgranarsi di cadaveri in caduta dall'alto e in posizioni avventurose) — e in tutto questo la meticolosa attenzione ai particolari, danno a questo sin-golarissimo monumento un'eloquenza un po' da cartellone: e certo questa funzione propagandistica è davvero quella che ne ha determinata la crea-zione.



1



2



3



4

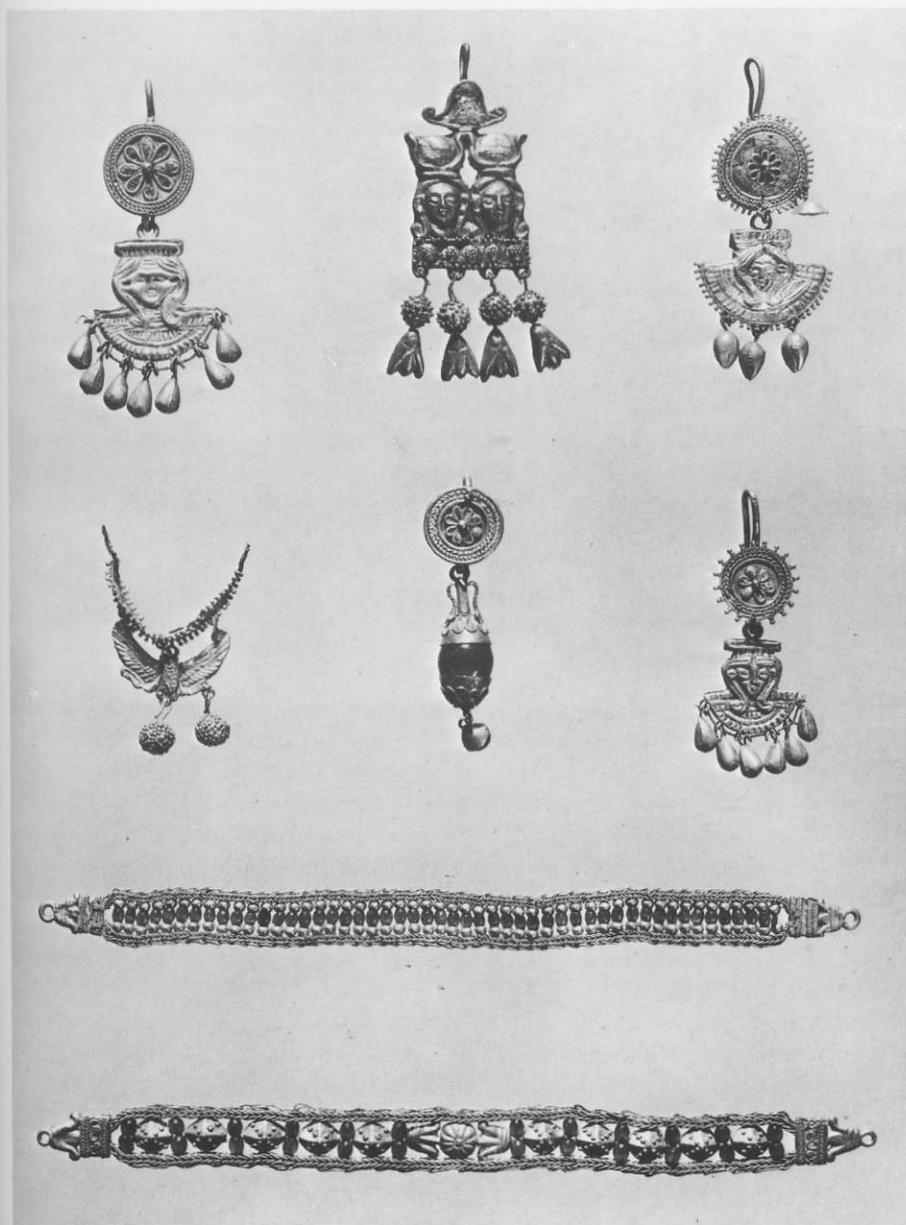


5

1, La coppa bronzea di Karanòg, alt. cm 17,3 (Il Cairo, Museo Egizio). 2, 3, Bagnanti, da Meroe; arenaria stuccata e dipinta, alt. m 1,50 (Khartoum, Museo Nazionale). 4, 5, Figura femminile, dal Gebel Barkal; oro massiccio, alt. cm 10 (Ivi, n 5457).

In questa chiave non sarà difficile valutare il senso della scena di offerta di latte a un personaggio femminile accompagnato da una immagine di culto, seduta fuori di un *tukul* in una incisione su una coppa di bronzo da Karanòg in Nubia. Il tema pastorale e rituale comporta anche spunti paesistici come elementi della stessa puntigliosa somma di elementi che è la narrazione e la descrizione.

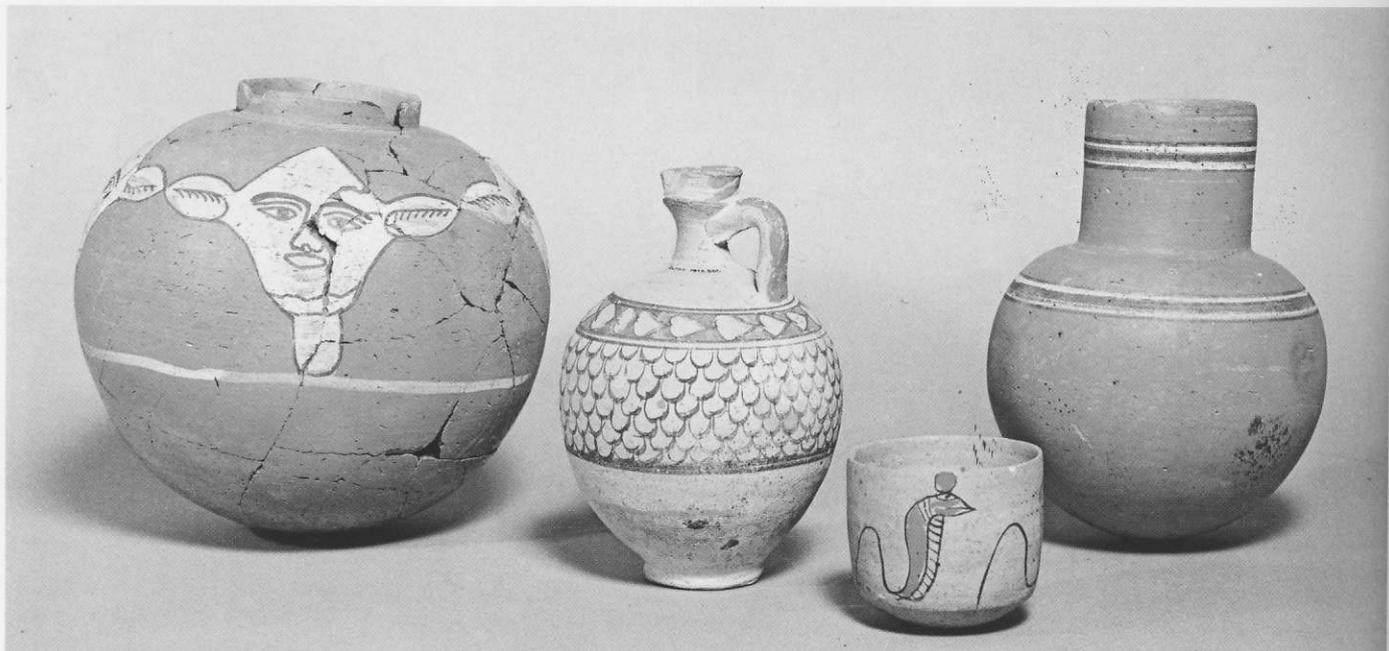
La scultura a tutto tondo ha pochi temi, e in genere son re e Dei. Una coppia di personaggi nudi, uno maschile l'altro femminile, dalle «Terme» di Meroe è di chiara ispirazione ellenistica, anche se la coloritura in giallo della donna, in rosso dell'uomo è certo egiziana. Son due curiosi manichini, forse due bagnanti, di grandezza naturale e sommariamente descritti nella loro struttura: all'artista meroitico il corpo umano in quanto tale non è un tema congeniale. Ma si vede invece come si arricchisce di significati, di amoroso impegno di rappresentazione, il gruppo di tre divinità teriomorfe di Musawwarat el Sofra, o, in piccola statuaria, il prezioso torso di dea o regina in oro massiccio dal Gebel Barkal che è un fantasioso ammasso di vesti e di insegne (specie da tergo: e la perdita della testa della statuetta serve quasi a meglio mettere in valore queste qualità) o la testa bronzea di ariete da una insegna templare anch'essa dal Gebel Barkal, dove alla scontata semplificazione del



Gioielli, da Meroe (Boston, Museum of Fine Arts). *In alto*: Protome di ariete, dal Gebel Barkal; bronzo con resti di incrostazioni, alt. cm 12,5 (Khartoum, scavi italiani, 1977).



1



2



3

capo ferino, che risale a una interpretazione egiziana, fa da compenso la folla di particolari e di particolari nei particolari in cui si esercita l'abilità e la fantasia, tecnica e figurativa insieme, del bronzista.

Questo gusto trova ovvia fioritura nei lavori di oreficeria, — che sono tutti minuzioso ornamento del corpo vivo su cui debbono esser disposti, e che adoperano volentieri (ridotte proprio a elemento decorativo, senza responsabilità naturalistica alcuna) testine animalesche e umane.

E particolare pregio ha la ceramica meroitica, che riprende certo elementi ellenistici, e ritarda tecniche e tratti noti per l'Egitto tolemaico, ma in realtà prosegue a suo modo la grande tradizione delle ceramiche sudanesi, con le implicazioni di impostazione che comporta questo fiorir di ceramiche come amore per oggetti elaborati da un gusto collettivo.

Dal materiale mostrato si vede quale sia il senso di questa esperienza,

come essa trovi la sua autonomia nell'espressione dell'affollarsi di ricordi spiccioli, che si sommano insieme fuori dall'organicità. Essi riescono a mostrare quale sia la volontà culturale che è alla base di questa espressione, il suo istintivo piacere per l'abilità minuta, il suo assommare un elemento all'altro, riducendo la figurazione quasi a una crosta decorata, assaporata ingenuamente. Ma c'è una sincerità che fa sì che gli ibridi meroitici abbiano tutt'altra serietà che non quelli che, in quegli stessi secoli, avvengono come risultato del confronto fra arte egiziana e altre concezioni sulle rive del Mediterraneo.

Per Meroe l'Egitto non è una componente piccante ed esotica di un *pastiche* divertito: è, in ogni modo, una guida vitale.

1, 2, Ceramiche meroitiche (Oxford, Ashmolean Museum). 3, Ceramica meroitica (Khartoum, Museo Nazionale).

Il quadro che abbiamo tracciato dell'Egitto greco, e ancor più di quello romano, ha colori assai tetri; ma ciò avviene anzitutto per il punto di vista che abbiamo scelto, e cioè quello della tradizione culturale indigena. Se invece vogliamo guardare non tanto alla capacità di sopravvivenza e di aggiustamento di quella quanto alla sempre rinnovata realtà globale delle cose, il nostro discorso dovrebbe mutare alquanto. Lo «sfruttamento» romano è, anche, la condizione che ha di fatto portato l'Egitto fuori della sua singolarità. Quel che lentamente andava configurandosi come un mondo fuori dalle regole della vita contemporanea, ancorato a modi di comportamento e a strutture di ultima origine eneolitica (si noti che il ferro e la moneta vi divengono di impiego normale solo in età tolemaica e addirittura romana) viene bruscamente reso solidale di processi culturali, politici, tecnici irrispettosi di un passato ormai obsoleto e privo della forza di opporre utilmente le sue concezioni e i suoi usi. La società egiziana si è cambiata, ed è divenuta una speciale categoria della società imperiale, dialogando con quelle delle altre province dell'impero, rinnovandosi e portando la parte ancor viva delle sue espressioni tradizionali a fungere da fermento entro l'ampio quadro della civiltà provinciale. Se muore l'arte faraonica, essa muore non per malignità di occupanti o di conquistatori, ma perché essa ha costituito il linguaggio di una struttura sociale i cui ideali non dicono più nulla se non come lontano modello di altre attuazioni. La volontà di esprimersi attraverso fatti figurativi e formali avrà perciò la necessità di trovare un più valido punto di appoggio in concezioni che han già il loro linguaggio formale nella *koiné* ellenistico-romana. L'allineamento dell'Egitto alle strutture imperiali romane comporta la

CONGEDO

municipalizzazione, la formazione di uno strato di popolazione che sente come sua propria la cultura dell'Impero, e si esprime perciò non più in un convenzionale linguaggio morto ma in quello mosso e vivo che è normale attorno a lui.

Il processo di assimilazione si fa ancor più celere ed esplicito dopo Diocleziano, quando l'Egitto perde gli ultimi residui di singolarità nella grandiosa struttura dell'impero rinnovato, e soprattutto nell'impetuoso diffondersi per il paese di una religione nuova, che tanto si stacca da quella indigena quanto lo accumuna con il resto del Mediterraneo: il Cristianesimo.

Un oggetto d'arte che qui presentiamo come simbolo mostra cosa questo periodo significhi di totale rinnovamento. L'epoca romana ha avuto in consegna un Egitto chiuso nelle sue frontiere ormai inutilmente faraoniche. Gli ha fornito gli strumenti per superare una crisi di identità che, con un incrociarsi e sommarsi dei più vari fermenti lo ha, brutalmente ma felicemente, portato ad essere vivace membro di una comunità culturale così ricca e varia come lo è quella che in una parola si può chiamare la civiltà bizantina.

Qui finisce il nostro compito di esegeti, e passiamo la mano a storici di altre civiltà: è già stata una ventura unica quella di avere come tema la descrizione di un organismo culturale che ha limpidamente vissuto una esperienza armoniosamente dialettica, dalla sua precisa origine alla sua precisa fine, per un arco di tre pieni millenni.



Tondo con due ritratti virili, da Antinoe (scavi 1898-99); pittura su legno, diametro cm 61 (Il Cairo, Museo Egizio, n 33267).

LE STORIE
DELL'ARTE EGIZIANA

Se molte sono le raccolte di tavole e di illustrazioni di opere d'arte egiziane, ben poche sono le storie dell'arte che abbiano un preciso tessuto e una struttura che passi la stretta impostazione cronologica o tipologica. Fra le prime in questo senso, W. SPIEGELBERG, *Geschichte der ägyptischen Kunst bis zum Hellenismus*, Leipzig 1903 che si è trovata a dover impiantare una linea di sviluppo, e soprattutto l'opera per molti versi esemplare di G. MASPERO, *Égypte* («*Ars Una Species Mille*»), Paris 1912 (trad. it., Bergamo 1912) che si accosta ai monumenti cercando di individuarne le relazioni reciproche, il valore assoluto, e che li pone entro un quadro generale che deriva dalla straordinaria familiarità dell'autore con il mondo egiziano antico. Rapida — ma ben conscia dei problemi — la introduzione alla raccolta di tavole, criticamente scelte, in H. SCHÄFER und W. ANDRAE, *Die Kunst des Alten Orients*, Berlin 1925 della *Propyläenkunstgeschichte*. Il volume è stato recentemente completamente rifatto con nuove illustrazioni, particolarmente significative e nuove, da un gruppo di specialisti che han trattato ognuno un campo di competenza personale sotto la direzione di C. VANDERSLEYEN (*Das Alte Ägypten-Propyläenkunstgeschichte*, Berlin 1975), opera assai utile e aggiornata, ma per la sua stessa struttura meno coerente della prima.

Particolarmente attento alle impostazioni generali, entro le quali il ricco materiale è valutato, W. WOLF, *Die Kunst Aegyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart 1957, probabilmente il più ambizioso e riuscito tentativo di interpretazione storica dell'arte egiziana. Il quasi contemporaneo W. S. SMITH, *The Art and Architecture of Ancient Egypt (The Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1958 è una preziosa miniera di notizie e di materiali non frequenti, ma è meno interessata al discorso di quadro. Una impostazione sociologica in E. DRIOTON et P. DU BOURGUET, *Les Pharaons à la conquête de l'art*, Paris 1965, mentre un'altra raccolta di poco posteriore ritorna a una esposizione piana di un ampio numero di documenti: K. MICHALOWSKI, *L'art de l'ancienne Égypte*, Paris 1968.

Altre storie dell'arte sono meno ambiziose, e forniscono un semplice discorso che permetta una orientazione generale. Ne citiamo varie, più o meno in ordine di data: G. STEINDORFF, *Die Kunst der Ägypter*, Leipzig 1928; CH. DESROCHES NOBLECOURT, *L'art Égyptien*, Paris 1946, 2ª ed., particolarmente spigliato e rapido; J. WOLDERING, *Ägypten. Die Kunst der Pharaonen*, Baden-Baden 1964, 2ª ed.; J. R. HARRIS, *Egyptian Art*, London 1966; V. POULSEN, *Aegyptische Kunst*, Königstein im Taunus, 1968; W. WESTENDORF, *L'arte Egizia* (trad. it., Milano 1968); il bel commento a tavole ben scelte di H. W. MÜLLER, *Ägyptische Kunst*, Frankfurt am Main 1970 e l'opera di più ampio orizzonte W. AFANASIEWA, W. LUKONIN, N. POMERANTZEWA, *Kunst in Vorderasien und Ägypten*, Dresden-Moskau 1977.

Altri interessi hanno la monumentale storia progettata e lasciata presto incompiuta di W. FR. VON BISSING, *Aegyptische Kunstgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf die Eroberung durch die Araber*, Berlin-Kopenhagen 1934-35, che avrebbe dovuto assommare tutte le esperienze storico-artistiche ed archeologiche dello studioso di così vari interessi e il monumentale e metodico manuale, vera *summa* delle notizie sui vari argomenti, anche se scarsissimo di volontà critica e storica, di J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne*, 5 tomi in 7 voll. e 4 album, Paris 1952-1969 (1978), rimasto incompiuto per la morte dell'autore, ma che offre un quadro assai completo fino all'età ramesside inclusa e rappresenta la più comoda e informata fonte di ricerca di cui si disponga oggi.

In una lista dei sussidi di lavoro a carattere generale, il primo posto va alla mirabile bibliografia che, luogo per luogo, monumento per monumento, con ricchissima informazione e accuratezza descrive tutti i testi e le figurazioni egiziane, B. PORTER and R. L. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts*,

Reliefs and Paintings, 7 voll., Oxford 1927-75, di cui una nuova edizione in corso di compilazione e di stampa rappresenta un doveroso complemento. Praticamente completa, anche se meno minuziosa, è la parte archeologica di I. PRATT, *Ancient Egypt. Sources of Information in the New York Public Library*, New York 1925, con un *Supplement*, New York 1942. Dal 1947 esce annualmente a Leida una «Annual Egyptological Bibliography» a cura di J. JANSSEN e poi di altri che dà non solo i titoli ma anche un breve riassunto del contenuto dei singoli scritti elencati. Altri strumenti bibliografici non è qui il caso di elencare.

Fra le opere di consultazione pratica van messe le guide, fra le quali la più ricca di notizie è quella di M. BAUD, *Égypte* («Guides Bleus»), Paris 1950 (con successive edizioni non sempre più ricche). È stata recentemente ristampata l'edizione inglese del 1924 del Baedeker, che fu — fino a quella data — la più sicura raccolta di notizie, e che perciò può essere utilmente adoperata per monumenti e situazioni anteriori alla pubblicazione. Non una guida, ma una descrizione storico-archeologica dell'Egitto entro un quadro geografico è H. KEES, *Das Alte Ägypten. Eine kleine Landeskunde*, Berlin 1958, 2ª ed. (trad. ingl., Chicago [1961]) ricchissima di spunti culturali.

Per l'attività archeologica corrente, precise e essenziali indicazioni in una rassegna che appare annualmente su «Orientalia» a cura di J. Leclant. Un bollettino di informazioni della sezione archeologica dell'Istituto Italiano di Cultura per la RAE, a cadenza quadrimestrale, è curato al Cairo da C. BURRI.

La storia della scoperta archeologica dell'Egitto e dei problemi che son via via venuti a presentarsi in relazione con questa son trattati da P. MONTET, *Isis ou à la recherche de l'Égypte ensevelie*, Paris 1956 (trad. it., Torino 1957), e in modo assai organico in W. WOLF, *Funde in Ägypten. Geschichte ihrer Entdeckung*, Göttingen 1966 (trad. it., Roma 1966).

Descrizioni di situazioni archeologiche generali in K. W. BUTZER, *Archäologische Fundstelle Ober- und Mittelägyptens in ihrer geologischen Landschaft*, in «MDIK», XVII, 1961, pp. 54 segg. Per un particolare ambiente; G. STEINDORFF und W. WOLF, *Die Thebanische Gräberwelt, Glückstadt u. Hamburg* 1936.

Prezioso sussidio alla comprensione archeologica è l'esperienza antiquaria. Opera classica in tale campo è ancora A. ERMAN und H. RANKE, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, Tübingen 1922 (trad. franc., Paris 1952). Più tecnico e più stringato H. KESS, *Ägypten* (Hdbch. Alt. Müller Otto), München 1933, e un po' più conversativo P. MONTET, *La vie quotidienne en Égypte au temps des Ramsès*, Paris 1946 (trad. it., Milano 1962).

Per l'ambito e le attività degli artisti e artigiani, sempre utile W. M. FL. PETRIE, *Arts and Crafts of Ancient Egypt*, London 1910 (trad. franc. 3ª ed., Bruxelles 1925). Per la posizione sociale degli stessi H. JUNKER, *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, Sitz. Ber. Wien, 223, 1, 1959 e più in generale, R. DRENKHAN, *Die Handwerker und ihre Tätigkeit im alten Ägypten*, Wiesbaden 1976. Per un particolare antiquario di speciale importanza archeologica, H. BONNET, *Die ägyptische Tracht bis zu Ende des Neuen Reiches*, Leipzig 1917, e, su un campo più particolare, E. STAEHELIN, *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*, Berlin 1956. Per particolari figurazioni, valutabili antiquariamente, W. GUGLIELMI, *Reden Rufe und Lieder auf altägyptischen Darstellungen der Landwirtschaft, Viehzucht, des Fisch- und Vogelfangs vom Mittleren Reich bis zur Spätzeit*, Bonn 1973; E. BRUNNER TRAUT, *Der Tanz im alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnisse*, Glückstadt-Hamburg-New York 1958; O. EGGBRECHT, *Schlachtungsbräuche im Alten Ägypten und ihre Wiedergabe im Flachbild bis zum Ende des Mittleren Reiches*, München 1973.

Per i materiali impiegati e le tecniche che ne permettono l'uso nella pratica egiziana, fondamentale A. LUCAS, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London 1962, 4ª ed. Per complementi su particolari, J. R. HARRIS, *Lexicographical Studies in Ancient Egyptian Minerals*, Berlin 1961.

Raccolte di monumenti figurati sono così numerose che non è possibile farne un ragionevole elenco. Il punto di partenza è stato, dopo i primi esperimenti nell'età della scoperta, la metodica e grandiosa pubblicazione in riproduzioni in formato in folio massimo della documentazione raccolta dalla spedizione prussiana del 1842-1845: R. LEPSIUS, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopen*, 12 voll., Berlin 1849-1859, ai quali fan seguito quattro volumi di testo. Tavole e testo son stati riprodotti in formato assai più maneggevole anche se meno splendido a cura di R. HART a Gine-

vra in edizione fotografica (Genève 1973, 1975). Raccolte di tavole che coprono tutti i campi dell'arte sono J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, 2 voll., Paris 1927-31; ID., *L'Art Égyptien. Choix de documents*, 2 voll., Paris 1909-11; H. RANKE, *The Art of Ancient Egypt: Architecture Sculpture Painting Applied Art*, Vienna 1936; K. LANGE, M. HIRMER, *L'Egitto. Architettura, scultura, pittura di trenta secoli* (trad. it., Firenze s. d.). Una guida di un particolare museo, il Metropolitan di Nuova York, ha tali pregi di presentazione che va segnalata in questa serie di opere di interesse generale: C. A. M. HAYES, *The Sceptre of Egypt*. I. *From the earliest Times to the end of the Middle Kingdom*; II. *The Hyksos Period and the New Kingdom*, New York, 1953-1959 (l'ultima parte non è mai apparsa per la morte dell'autore).

Per la scultura, bellissima raccolta di tavole con illustrazione molto impegnativa W. FR. VON BISSING, *Denkmäler ägyptischer Skulptur*, 2 voll. di tavole, 1 vol. di testo, München 1911-1914. Uno schedario tipologico della statuaria egiziana in riproduzioni al tratto B. HORNEMANN, *Types of Ancient Egyptian Statuary*, 7 voll., København 1966-69. Un piccolo volume con una scelta assai personale H. FECHHEIMER, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin 1923, 2ª ed. e, quasi a complemento, ID., *Kleinplastik der Ägypter*, Berlin 1922. Tale plastica minore è tema di A. HERMANN e W. SCHWAN, *Ägyptische Kleinkunst*, Berlin s. d. e H. KAYSER, *Ägyptisches Kunsthandwerk. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, Braunschweig 1969.

Per la figurazione piana, una preziosa serie di tavole sciolte con commento antiquario in W. WRESZINSKI, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, 3ª serie, Leipzig 1923-1940. Una splendida raccolta di riproduzioni ad acquerello davanti agli originali in N. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings*, 3 voll., Chicago 1936. Una storia della pittura con belle fotografie, soprattutto di particolari e della necropoli tebana, in A. MEKHITARIAN, *La Peinture égyptienne*, Genève-Paris-New York 1954. Una raccolta con una dichiarata volontà di valutazione formale e un raggruppamento per temi in A. LHOÏTE, *Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne*, Paris 1954. Per le pitture su ostraka E. BRUNNER-TRAUT, *Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956; D. ARNOLD, *Wandbild und Scherbenfund*, in «MDIK», XXXII, 1976, pp. 1 segg.; J. VANDIER D'ABBADIE, *Catalogue des ostraka figurés de Deir el Médineh* (Doc. de Fouilles IFAO), 4 voll., Le Caire 1936, 1937, 1946, 1959; B. E. J. PETERSON, *Zeichnungen aus einer Totenstadt*, Stockholm 1973.

Per l'architettura, una monumentale raccolta di tavole G. JÉQUIER, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte*, 3 voll., Paris s. d. (ma 1922).

Le caratteristiche del linguaggio figurativo egiziano sono state in molti casi indagate. Una ricerca durata una vita e appoggiata a una sicura conoscenza del materiale, e che costituisce quasi il punto di partenza per la «lettura» delle figurazioni egiziane è H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, Wiesbaden 1965, 4ª ed. (trad. ingl. *Principles of Egyptian Art*, Oxford 1974). Meno importanti, ma con utili suggerimenti, J. CAPART, *Leçons sur l'art égyptien*, Liège 1920; SH. RAGAI, *L'art pour l'art dans l'Égypte antique*, Paris 1940; M. WEYNANTS-RONDAY, *L'évolution cyclique du goût et de l'art égyptien*, in «CdE», XV, 1940, pp. 51 segg.; C. VANDERSLEYEN, *Reflexions sur les méthodes à appliquer à l'étude de l'art égyptien*, in «Gött. Misz.», Heft 15, 1975, pp. 53 segg.; P. GILBERT, *La notation du moment de passage dans l'art pharaonique*, in «CdE», XXXII, 1957, pp. 17 segg.; W. SCHENKEL, *Die Farben in ägyptischer Kunst und Sprache*, in «ZÄS», LXXXVIII, 1963, pp. 131 segg.; H. SENK, *Von perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbilderei*, in «ZÄS», LXIX, 1933, pp. 78 segg.; ID., *Fragen und Ergebnisse zur Formgeschichte des ägyptischen Würfelhockers*, in «ZÄS», LXXIX, 1954, pp. 149 segg.

Sul valore assoluto delle forme egiziane e sul loro rapporto con altre esperienze, W. WOLF, *Ägyptische Kunstgeschichte und allgemeine Kunstwissenschaft*, in «ZÄS», LXXV, 1939, p. 121; ID., *Die Stellung der ägyptischen Kunst zur Antike und Abendländischen. Das Problem des Künstlers in der ägyptischen Kunst*, Hildesheim 1951, e, su questa tematica, uno dei più grossi problemi — in ultima analisi quello del rapporto fra l'artista e la sua opera — ID., *Individuum und Gemeinschaft in der ägyptischen Kultur*, Glückstadt u. Hamburg 1935 e J. SPIEGEL, *Typus und Gestalt in der ägyptischen Kunst*, in «MDIK», IX, 1940, pp. 156 segg. e A. HERMANN, *Zur Anonymität der ägyptischen Kunst*, in «MDIK», VI, 1936, pp. 150 segg.

Alcuni modi in cui problemi universali sono stati risolti in Egitto: H. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement, An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London 1951 (ristampa, New York 1972);

C. VANDERSLEYEN, *Objectivité des portraits égyptiens*, in «BSFE», 1975, pp. 5 segg.; E. BRUNNER-TRAUT, *Die Darstellungsweise in der ägyptischen Kunst - ein Wahrheitsproblem*, in «Universitas», VIII, 1953, pp. 481 segg. Su un problema che, per quanto generale, ha probabilmente in Egitto il suo punto di partenza, S. MOSCATI, *Historical Art in the Ancient Near East*, Roma 1963. Anche interessato ai «contenuti», J. G. GRIFFITHS, *Allegory in Greece and Egypt*, in «JEA», LIII, 1967, pp. 79 segg.

Sulla struttura formale delle figurazioni egiziane E. CH. KIELLAND, *Geometry in Egyptian Art*, London 1955 e più specificamente, AL. BADAWY, *Figurations égyptiennes à schéma ondulatoire*, in «CdE», XXXIV, 1959, pp. 215 segg.; H. SENK, «Kontaktfigur» und «Kontaktgruppe» in der ägyptischen Flachbildnerie, in «ASAE», LII, 1954, pp. 45 segg. e LIII, 1956, pp. 279 segg.; AL. BADAWY, *La loi de frontalité dans la statuaire égyptienne*, in «ASAE», LII, 1954, pp. 275 segg.

In questo ambito ha particolare significato la identificazione delle leggi del «canone». Fondamentale E. IVERSEN, *Canon and Proportion in Egyptian Art*, London 1955 (2^a ed., Warminster 1975). Più puntuali ID., *A canonical Master Drawing in the British Museum*, in «JEA», XLVI, 1960, pp. 71 segg.; ID., *Diodorus Account of the Egyptian Canon*, in «JEA», LIV, 1968, p. 215; H. W. MÜLLER, *Der Kanon in der ägyptischen Kunst*, in AA. VV., *Der Vermessene Mensch - Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*, München 1973. Più antiche le ricerche di H. SENK, *Der Proportionskanon in der ägyptischen Rundbildnerie*, in «Archiv für Orientforschung», IX, 1934, pp. 301 segg.; ID., *Eine «kanonische» Fragenführung im ägyptischen zusammengesetzten Relief*, in «ASAE», XLIX, 1949, pp. 175 segg.

Per l'architettura: G. JÉQUIER, *Manuel d'archéologie égyptienne, I. Les éléments de l'architecture*, Paris 1924 è una raccolta sistematica dei modi di impiego dei vari elementi architettonici degli edifici. Una storia assai attenta alla documentazione in tutta la sua varietà AL. BADAWY, *A History of Egyptian Architecture*, vol. I: *From the Earliest Times to the End of the Old Kingdom*, Cairo 1954; vol. II: *The First Intermediate Period, The Middle Kingdom and the Second Intermediate Period*; vol. III: *The Empire (The New Kingdom)*, Berkeley and Los Angeles 1966-68.

Per i problemi tecnici S. CLARK and R. ENGELBACH, *Ancient Egyptian Masonry. The Building Craft*, London 1950 nonché il più antico A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Égyptiens*, Paris 1904 (riproduzione anastatica, Bologna 1973).

Per i significati culturali dell'attività architettonica: E. B. SMITH, *Egyptian Architecture as Cultural Expression*, New York-London 1938; AL. BADAWY, *Ancient Egyptian Architectural Design. A Study of the Harmonic System*, Berkeley and Los Angeles 1965; (su cui J. PH. LAUER, *L'harmonie dans l'architecture égyptienne*, in «CdE», XLIII, 1968, pp. 94 segg.); G. HAJNOCZI, *Form und Deutung in der altägyptischen Baukunst*, in «MDIK», XXIV, 1965, pp. 184 segg.; H. FRANKFORT, *The Origin of Monumental Architecture in Egypt*, in «AJSL», XXXVIII, 1941, pp. 1 segg.; E. A. E. REYMOND, *The Mythical Origin of the Egyptian Temple*, Manchester 1969; AL. BADAWY, *Politique et Architecture dans l'Égypte pharaonique*, in «CdE», XXXIII, 1958, pp. 171 segg.

Per alcuni aspetti rituali delle costruzioni religiose: Z. ŽABA, *L'orientation astronomique dans l'Ancienne Égypte*, Praha 1953 (che affronta problemi tecnici); P. BARGUET, *Le rituel archaïque de la fondation des temples de Médinet Habou et de Louxor*, in «RdE», IX, 1952, pp. 1 segg. Per un elemento sussidiario dei templi L. HABACHI, *The Obelisks of Egypt. Skyscrapers of the Past*, New York 1977; trad. it., Roma 1978.

Particolari contributi: H. BRUNNER, *Die Anlagen der ägyptischen Felsgräber bis zum Mittleren Reich*, Glückstadt 1936; O. KOENIGSBERGER, *Die Konstruktion der ägyptischen Tür*, Glückstadt 1936; AL. BADAWY, *Le dessin architectural chez les anciens Égyptiens*, Le Caire 1948; H. CHEVRIER, *Technique de la construction dans l'ancienne Égypte. I. Murs en briques crues*, in «RdE», XVI, 1964, pp. 11 segg.; AL. BADAWY, *Philological Evidence about Methods of Construction in Ancient Egypt*, in «ASAE», LIV, 1956, pp. 51 segg.; ID., *Orthogonal and Axial Town Planning in Egypt*, in «ZÄS», LXXXV, 1960, pp. 1 segg.; A. W. LAWRENCE, *Ancient Egyptian Fortifications*, in «JEA», LI, 1965, pp. 69 segg. Sui materiali: K. SETHE, *Die Bau- und Denkmalsteine der alten Ägypter und ihre Namen*, Berlin 1933 (a carattere filologico); M. PILLET, *L'extraction du granit en Égypte à l'époque pharaonique*, in «BIFAO», XXXVI, 1936, pp. 71 segg.; P. LACAU, *L'or dans l'architecture égyptienne*, in «ASAE», LIII, 1956, pp. 221 segg. Sui graffiti di antichi visitatori W. HELCK, *Die Bedeutung der ägyptischen Besucherinschriften*, in «ZDMG», 102, 1952, pp. 39 segg.

pp. 5 segg. Saggi sulla scultura e sui suoi problemi specifici: H. SCHÄFER, *Das Bildnis im alten Ägypten*, Leipzig 1921 (in particolare sul problema del ritratto); R. ANTHES, *Werkverfahren ägyptischer Bildhauer*, in «MDIK», X, 1941, pp. 79 segg.; H. KAYSER, *Die Tempelstatuen ägyptischer Privatleute im mittleren und neuen Reich*, Heidelberg 1936; K. BOSSE, *Die Menschliche Figur in der Rundplastik der ägyptischen Spätzeit von der XXII bis zur XXX Dynastie*, Glückstadt-Hamburg-New York 1936; H. BONNET, *Herkunft und Bedeutung der naophoren Statue*, in «MDIK», XVII, 1961, pp. 91 segg.; J. J. CLERE, *Propos sur un corpus des statues sistrophores égyptiennes*, in «ZÄS», XCVI, 1970, pp. 1 segg.

Una particolare letteratura riguarda i bronzi: G. ROEDER, *Ägyptische Bronzewecke*, Glückstadt-Hamburg-New York 1937; ID., *Aegyptische Bronzefiguren*, Berlin 1956; ID., *Die Herstellung von Wachsmoellen zu ägyptischen Bronzefiguren*, in «ZÄS», LXIX, 1933, pp. 45 segg. Sulla metallurgia più in generale, G. MÖLLER, *Die Metallkunst der alten Ägypter*, Berlin 1924; S. CURTO, *Postille circa la metallurgia antico-egizia*, in «MDIK», XVIII, 1962, pp. 59 segg.

Per la lavorazione dei materiali preziosi, H. SCHÄFER, *Die altägyptischen Prunkgefäße mit aufgestzten Randverzierungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst*, Leipzig 1903 (ristampa anastatica, Hildesheim 1964); ottimi per la gioielleria A. WILKINSON, *Ancient Egyptian Jewellery*, London 1971 e C. ALDRED, *The Jewels of the Pharaohs. Egyptian Jewellery of the Dynastic Period*, London 1971. Per ornamenti di minore importanza, E. FEUCHT, *Pektorale nichtköniglicher Personen*, Wiesbaden 1971.

Per quanto riguarda il materiale connesso con i riti funerari, assai importante per quantità e qualità nell'Egitto antico, una coppia di ricche raccolte tipologiche di V. SCHMIDT, *Sarkofager, Mumiekister og Mumielystre i det gamle Aegypten. Typologisk Atlas*, København 1919 e ID., *Levende og Dode i det gamle Aegypten. Album*, København 1919. Per i sarcofagi più antichi, A. DONADONI ROVERI, *I sarcofagi egizi dalle origini alla fine dell'Antico Regno*, Roma 1969. Sui conii funerari, W. DE G. DAVIES and M. F. L. MACADAM, *A Corpus of Inscribed Egyptian Funerary Cones*, Oxford 1957. Sulle stele funerarie tarde: P. MUNRO, *Die spätägyptischen Totenstelen*, Glückstadt 1973.

Fra i piccoli oggetti particolarmente studiati e ricchi di bibliografia gli scarabei. Alcune raccolte son particolarmente importanti: P. E. NEWBERRY, *Scarabs. An Introduction to the Study of Egyptian Seals and Signet Rings*, London 1906; W. M. FL. PETRIE, *Buttons and Design Scarabs*, London 1925; F. S. MATOUK, *Corpus du scarabée égyptien. I. Les scarabées royaux*, Beyrouth 1971. L'opera che oggi fa il punto sulla problematica connessa con questi manufatti è E. HORNUNG und E. STAEHELIN, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, Mainz 1976.

Per gli amuleti, due raccolte sono le più utili: W. M. FL. PETRIE, *Amulets. Illustrated by the Egyptian Collection in University College London*, London 1914 e G. A. REISNER, *Amulets* (Cat. Gen. Cairo), 2 voll., Le Caire 1907-1958. Per un curioso gruppo, CH. DESCROCHES NOBLECOURT, *Pots anthropomorphes et recettes magico-médicales dans l'Égypte ancienne*, in «RdE», IX, pp. 49 segg.

Per il vetro: E. RIEFSTAHL, *Ancient Egyptian Glass and Glazes in the Brooklyn Museum*, Brooklyn 1968; J. D. COONEY, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum. IV. Glass*, London 1976; B. NOLTE, *Die Glasgefäße im alten Ägypten*, Berlin 1968; E. V. SAYCE and R. W. SMITH, *Analytical Studies of Ancient Egyptian Glass*, in *Recent Advances in Science and Technology of Materials*, pp. 47 segg.

Per i tessuti: C. H. JOHL, *Altägyptische Webstühle und Brettchenweberei in Ägypten*, Leipzig 1924 (ristampa anastatica, Hildesheim 1964); E. RIEFSTAHL, *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*, New York 1944.

Per il materiale ceramico, in attesa di un *Manuale* in preparazione a cura di vari studiosi, c'è una utile e rapida raccolta di forme in A. L. KELLEY, *The Pottery of Ancient Egypt. Dynasty I to Roman Times*, Toronto 1976.

Sul materiale da «toilette», può servire da introduzione generale J. VANDIER D'ABBADIE, *Catalogue des objets de toilette égyptiens au Musée du Louvre*, Paris 1972. Per le costruzioni nautiche, B. LANDSTRÖM, *Ships of the Pharaohs*, Stockholm 1970.

I rapporti fra la cultura egiziana e quella degli altri paesi antichi sono stati trattati più volte. Un'opera un po' meno ampia di quanto non prometta il titolo W. L. SMITH, *Interconnections in the Ancient Near East: A Study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean and Western Asia*, New Haven and London 1965. Per i rapporti con l'area egea, J. D. S. PENDLEBURY, *Aegyptica. A catalogue of Egyptian*

Objects in the Aegean Area, Cambridge 1930 e più recentemente J. VERCOUTTER, *Essai sur les relations entre Égyptiens et Préhellènes*, Paris 1954; ID., *L'Égypte et le monde égéen préhellénique*, Le Caire 1956. Per i rapporti con la Siria, P. MONTET, *Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire*, Paris 1937; per quelli con il mondo fenicio punico, J. VERCOUTTER, *Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois*, Paris 1945.

Per le antichità egiziane uscite fuori dai confini dell'Egitto a diffondere il gusto «egittizzante» nella cultura occidentale, A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing monuments of Imperial Rome*, Leiden 1972. Fra questi, particolare interesse hanno gli obelischi. Su quelli di Roma, C. D'ONOFRIO, *Gli Obelischi di Roma*, Roma 1965, ricco di notizie sulle reerezioni. Più in generale il problema è affrontato da E. IVERSEN, *Obelisks in Exile*, 2 voll. usciti, Copenhagen 1968-1972.

Sui problemi della vitalità dell'esperienza egittologica nella cultura europea dal primo incontro coi Greci fa luce la sintesi di S. MORENZ, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, Berlin 1968.

Sulla funzione del mito dell'Egitto nella cultura occidentale dal Rinascimento in poi, fondamentale E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen 1961. Sull'«egittomania», J. BALTRUŠAITIS, *La Quête d'Isis*, Paris 1967.

3 LE ORIGINI

Abbiamo volutamente lasciato da parte nella nostra trattazione i momenti più antichi dell'arte dell'Egitto. Ma possiamo qui dare alcune indicazioni di opere che ne trattano. Assai organico, ma oggi in parte non più rispondente ai dati a disposizione, il breve saggio di A. SCHARFF, *Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte*, Leipzig 1926. Una esposizione documentata in E. MASSOULARD, *Préhistoire et protohistoire d'Égypte*, Paris 1949, e una revisione critica dei problemi in E. BAUMGARTEL, *The Cultures of Prehistoric Egypt*, 2 voll., London 1947-60.

Un inquadramento delle origini egiziane nel più vasto quadro dell'Oriente antico in H. FRANKFORT, *The Birth of Civilisation in the Near East*, London 1951 (trad. it., Firenze 1961). Vedi anche H. J. KANTOR, *Further Evidence for Early Mesopotamian Relations with Egypt*, in «JNES», XI, 1952, pp. 239 segg. e, per una puntualizzazione, A. SCHARFF, *Wesensunterschiede ägyptischer und vorderasiatischer Kunst* (Der Alte Orient, 42), Leipzig 1943.

Una introduzione storica, con accentuato interesse per l'archeologia, è W. B. EMERY, *Archaic Egypt*, Harmondsworth 1963 (2ª ed.). Accurata rassegna il Cap. XI della *Cambridge Ancient History*, I.E.S. EDWARDS, *The Early Dynastic Period in Egypt*, Cambridge 1971. Per le arti figurative, oltre il lavoro di precursore di J. CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte*, Bruxelles 1904, il materiale è comodamente raccolto da J. VANDIER, *Manuel d'Archéologie égyptienne*, vol. I, *Les époques de formation*, Paris 1952. Un tentativo di inquadramento in H. ASSELBERGHS, *Chaos en Beheersing*, Leiden 1961, che si serve specialmente delle tavolozze. Su queste, la prima sistemazione è di F. LEGGE, *The Carved Slates from Hierakonpolis and Elsewhere*, in «PSBA», XXII, 1900, pp. 125 segg. Un corpus in W. M. FL. PETRIE, *Ceremonial Slate Palettes*, London 1953. Particolari sulla tavolozza di Narmer in K. H. MEYER, *Kanon, Komposition und Metrik der Narmerpalette*, in «Studien altäg. Kult.», I, 1974, pp. 274 segg. Per le tabelle di datazione, P. E. NEWBERRY, *The Wooden and Ivory Labels of the First Dynasty*, in «PSBA», XXXIV, pp. 279 segg.; un corpus delle iscrizioni P. KAPLONY, *Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit*, 3 voll., Wiesbaden 1963. Il graffito protodinastico alla Seconda Cateratta in A. J. ARKELL, *Varia Sudanica: Gebel Shèkh Suliman*, in «JEA», XXXVI, 1950, pp. 27 segg. e quindi W. NEEDLER, *A Rook Drawing on Gebel Sheikh Suliman (near Wadi Halfa) showing a Scorpion and Human Figures*, in «JARCE», VI, 1967, pp. 87 segg.

Per l'architettura, oltre i capitoli sull'argomento nelle opere generali, AL. BADAWY, *La première architecture en Égypte*, in «ASAE», LI, 1951, pp. 1 segg.

Per le strutture «urbanistiche», J. E. QUIBELL, F. W. GREEN, W. M. FL. PETRIE, *Hierakonpolis*, 2 voll., London 1898-1902; A. H. SAYCE and S. CLARKE, *Report on Certain Excavations made at El Kab during the Years 1901, 1902, 1903, 1904*, in «ASAE», VI, 1905, pp. 239 segg.; B. KEMP, *Excavations at Hierakonpolis Fort, 1905: A preliminary Note*, in «JEA», XLIX, 1963, pp. 24 segg.; A. LANSING, *The Egyptian Expedition. The Museum's Excavations at Hierakonpolis*, in «BMMA»,

XXX, 1935, Nov. Sect. 2, pp. 37 segg.; B. ADAMS, *Ancient Hierakonpolis*, Warminster 1973, con un «Supplement», *ibid.* 1974. Da aggiungere P. KAPLONY, *Zwei neue Götterfestungen der ägyptischen Frühzeit*, in «ZDMG», III (= N. F. XXXVI), 1961, pp. 379 segg.; ID., *Gottespalast und Götterfestungen in der ägyptischen Frühzeit*, in «ZÄS», LXXXVIII, 1962, pp. 5 segg.; J. MONNET SALEH, *Forteresses ou villes-protégées thinites?*, in «BIFAO», LXVII, 1968, pp. 173 segg.

Per i santuari arcaici, C. ROBICHON et A. VARILLE, *Description sommaire du temple primitif de Médamound*, Le Caire 1940; W. KAISER e altri, *Stadt und Tempel von Elephantine. Fünfter und Sechster Grabungsbericht*, in «MDIK», XXXI, 1975, pp. 39 segg. e XXXII, 1976, pp. 67 segg.

Per la necropoli regale di Abido, dopo gli avventurosi scritti di É. AMÉLINEAU, *Le tombeau d'Osiris*, Paris 1899 e ID., *Les nouvelles fouilles d'Abydos (1895-1898)*, 3 voll., Paris 1899-1905, la serie dei volumi degli scavi inglesi su cui si basa di fatto la documentazione: W. M. FL. PETRIE e altri, *The Royal Tombs of the First Dynasty*, London 1900; ID. e altri, *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, 2 voll., London 1901; ID. e altri, *Abydos*, 3 voll., London 1902-1904. Considerazioni su quei materiali, B. J. KEMP, *Abydos and the Royal Tombs of the First Dynasty*, in «JEA», LII, 1966, pp. 13 segg.; J. PH. LAUER, *À propos des vestiges des murs à redans encadrés sur les «Tombs of the Courtiers» et des «forts» d'Abydos*, in «MDIK», XXV, 1969, pp. 79 segg.; W. KAISER, *Zu den königlichen Talbezirken der 1. und 2. Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte des Djoser Grabdenkmal*, in «MDIK», XXV, 1969, pp. 1 segg.; H. HELCK, *Zu den «Talbezirken» in Abydos*, in «MDIK», XXVIII, 1972, pp. 95 segg.

Per la necropoli regale di Saqqara d'età protodinastica, la documentazione in W. B. EMERY and Z. Y. SAAD, *Excavations at Saqqara. The Tomb of Hemaka*, Cairo 1930; W. B. EMERY, *Excavations at Saqqara 1937-38: Hor Aha*, Cairo 1939; W. B. EMERY, *Excavations at Saqqara. Great Tombs of the First Dynasty*, Cairo 1949; ID. e altri, *Great Tombs of the First Dynasty*, voll. 2-3, London 1954-1958. Per il problema delle due necropoli regali, J. PH. LAUER, *Sur le dualisme de la monarchie égyptienne et son expression architecturale sous les premières dynasties*, in «BIFAO», LV, 1955, pp. 153 segg. e W. M. POSTOWSKAJA, *Sind die Königsgräber der 1. Dynastie von Abydos Kenotaphe? (Zur Charakteristik der Geschichtsurkunden dieser Epoche)*, in *Acti XXV Congr. Int. Oriental.*, Mosca 1960.

Sulla architettura funeraria regale e non, l'opera di base è quella di G. A. REISNER, *The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession of Cheops*, Cambridge, Mass. 1936. Per le concezioni funerarie, A. SCHARFF, *Das Grab als Wohnhaus im alten Ägypten*, in «SBAW», 1944-46, Nr. 6, München 1947; AL. BADAUWY, *The Ideology of the Superstructure of the Mastaba-Tomb in Egypt*, in «JNES», XV, 1956, pp. 180 segg.

Per necropoli non regali, J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1912-1914). Archaic Mastabas*, Le Caire 1923; R. MACRAMALLAH, *Un cimetière archaïque de la classe moyenne du peuple à Saqqarah*, Le Caire 1940; H. KEES, *Zur Problematik des archaischen Friedhofes bei Sakkara*, in «OLZ», LII, 1957, pp. 12 segg.; Z. Y. SAAD, *Royal Excavations at Helwân (1945-1947)*, Le Caire 1951; ID., *Royal Excavations at Saqqara and Helwân (1941-1945)*, Le Caire 1947; A. C. MACE, *The Early Dynastic Cemeteries of Naga-ed-Der*, Leipzig 1909.

Per la «Piramide a scalini» di Saqqara e monumenti connessi, una introduzione può essere J. PH. LAUER, *Évolution de la tombe royale égyptienne jusqu'à la Pyramide à degrés*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 148 segg. La documentazione sui primi scavi, C. M. FIRTH and J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara. The Step Pyramid*, 2 voll., Cairo 1935-36; da allora la splendida attività sul terreno, sia di scavo che di anastilosi, di J. PH. LAUER è riunita nei suoi volumi *Fouilles à Saqqara. La Pyramide à degrés: l'architecture*, 3 voll., Le Caire 1936-39 e ID., *Histoire monumentale des Pyramides d'Égypte*, vol. I, Le Caire 1962.

Interessanti le valutazioni sul «significato» del monumento in H. RICKE, *Bemerkungen zur ägyptischer Baukunst des Alten Reichs*, vol. I, Zürich 1944 con la risposta di J. PH. LAUER, *Études complémentaires sur les monuments du Roi Zoser à Saqqarah. Réponse à Herbert Ricke*, Le Caire 1948. Da aggiungere H. ALTENMÜLLER, *Bemerkungen zur früheren und späten Bauphase des Djoserbezirkes in Saqqara*, in «MDIK», XXVIII, 1972, pp. 1 segg. e J. PH. LAUER, *Six Campagnes (1960 à 1970) de travaux d'anastylose, de reconstitution et de protection dans l'ensemble du «Heb-Sed» au complexe monumental de la Pyramide à degrés*, in «ASAE», LXI, 1973, pp. 125 segg.

Sulla «piramide incompiuta» di Saqqara, M. Z. GONEIM, *The Buried Pyramid*, London-New York-Toronto 1956; ID., *Horus Sekhemkhet. The Unfinished Step Pyramid at Saqqara*, Le Caire 1957; J. PH. LAUER, *Recherche et découverte du tombeau Sud de l'Horus Sekhem-Khet à Saqqarah*, in «RdE», XX, 1968, pp. 97 segg.

Su alcuni problemi generali o particolari I. E. S. EDWARDS, *Some Early Dynastic Contributions to Egyptian Architecture*, in «JEA», XXV, 1940, pp. 123 segg.; W. WOLF, *Bemerkungen zur frühgeschichtlichen Ziegelarchitektur*, in «ZÄS», LXVII, 1931, pp. 129 segg.; J. PH. LAUER, *Sur le «fruit» des murs extérieurs dans les monuments de l'époque thinite et de l'Ancien Empire*, in «BIFAO», LIX, 1960, pp. 49 segg.

Per la statuaria: H. RANKE, *The Origin of the Egyptian Tomb Statue*, in «Harv. Theol. Rev.», XXVIII, 1935, pp. 45 segg.; L. LEGRAND, *À propos des statuettes d'homme à l'époque archaïque et à l'Ancien Empire*, in «CdE», XLVI, 1971, pp. 11 segg. Su alcuni pezzi singoli E. SCHOTT, *Die Sockelinschrift der Narmeraffen*, in «RdE», XXI, 1969, pp. 77 segg.; W. K. SIMPSON, *A Statuette of King Nynetser*, in «JEA», LVI, 1942, pp. 45 segg.

Per le stele funerarie: A. SHOUKRY, *The so-called stelae of Abydos*, in «MDIK», XVII, 1958, pp. 292 segg. La più consueta tipologia trattata da W. FR. VON BISSING, *Der Tote vor dem Opfertisch*, in «SBAW», 1952, Nr. 2; specifici esempi in A. H. GARDINER, *An archaic Funerary Stela*, in «JEA», IV, pp. 256 segg.; A. SCHARFF, *Eine archaische Grabplatte der Berliner Museen*, in *Studies Griffith*, London 1932, pp. 346 segg.; Z. Y. SAAD, *Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs from the Excavations at Helwan*, Le Caire 1957 (su cui anche G. HAENY, *Zu den Platten mit Opfertischszene aus Helwan und Gizeh*, in «Beitr. Ägypt. Bauforsch.», XII, 1971, pp. 143 segg.).

Per un esempio materiale W. B. EMERY, *A Funerary Repast in an Egyptian Tomb of the Archaic Period*, London 1962.

Per le arti industriali, F. JESI, *La ceramica egizia dalle origini al termine dell'età tinita*, Torino 1958; P. KAPLONY, *Steingefässe mit Inschriften der Frühzeit und des Alten Reichs*, Bruxelles 1968; P. LACAU in J. PH. LAUER, *La Pyramide à degrés*, voll. IV e V (vasi iscritti), Le Caire 1965; A. EL KHOULI, *Egyptian Stone Vessels. Predynastic Period to Dynasty III. Typology and Analysis*, 3 voll., Mainz 1978.

4

L'ETÀ MENFITICA

Non è facile smistare la bibliografia relativa ai vari momenti dell'età menfita, per differenziati che essi siano — in realtà — fra loro. Molte indicazioni e valutazioni di opere importanti appaiono, d'altronde, nei paragrafi precedenti dedicati alle opere generali e alle «origini». Gli scritti che qui di seguito sono elencati non fanno, dunque, che mettere in evidenza alcuni punti specifici.

Una classica opera di inquadramento è W. S. SMITH, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford 1949 (2ª ed.), che si limita, come dice il titolo, alle arti più specificamente figurative. Per l'architettura, assai suggestivi gli spunti di valutazione di H. RICKE, *Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des alten Reiches*, 2 voll., Kairo und Zürich, 1944-50, mentre G. A. REISNER, *A History of the Giza Necropolis*, Cambridge, Mass. 1942 (col complemento di G. A. REISNER and W. S. SMITH, *A History of the Giza Necropolis*, II. *The Tomb of Hetep Heres*, Cambridge, Mass. 1955, uscito postumo) è una interpretazione della storia di uno dei due più importanti complessi archeologici del tempo. Appoggiandosi alle relazioni dello scavo, affronta con ampiezza di interessi e originalità di soluzioni i problemi dell'epoca la serie di H. JUNKER, *Giza. Bericht über die von der Akademie der Wissenschaften in Wien auf gemeinsame Kosten mit Dr. Pelizaeus unternommenen Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bei den Pyramiden von Giza*, 12 voll., Wien 1929-55. L'apparente analoga serie di S. HASSAN, *Excavations at Giza*, 8 voll., Oxford and Cairo 1932-1953 ne è in realtà una blanda eco.

I monumenti eponimi dell'epoca, come è noto, sono le piramidi. Tralasciando le antiche pubblicazioni, oggi la documentazione cui far capo è quella stabilita da V. MARAGIOGLIO e C. A. RINALDI, *L'architettura delle piramidi menfite*, 8 voll., Torino-Rapallo 1964-1977 con accuratezza ed esperienza tecnica. Opere con intenti divulgativi ma in linea di massima di perfetta attendibilità sono J. PH. LAUER, *Le problème des Pyramides d'Égypte*, Paris 1952 (2ª ed.), I. E. S. EDWARDS, *The Pyramids of Egypt* (Pelican Books), Harmondsworth 1961, J. PH. LAUER, *Histoire monumentale des Pyramides d'Égypte*, Le Caire 1962 (un solo volume uscito), A. FAKHRI, *The Pyramids*, Chicago 1969 (2ª ed.).

Per implicazioni storiche relative alle «città» delle piramidi, W. HELCK, *Bemerkungen zu den Pyramidenstädten im Alten Reich*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 91 segg.

Sui singoli monumenti son da ricordare per l'età più antica (Snofru, e forse il predecessore) W. M. FL. PETRIE, *Medum*, London 1892 con CH. MAYSTRE, *Les Dates des Pyramides de Sneferou*, in «BIFAO», XXXV, 1935, pp. 89 segg. e D. WILDUNG, *Zur Deutung der Pyramide von Medûm*, in «RdE», XXI, 1969, pp. 135 segg. Sulle ragioni del crollo della piramide di Meidum una ipotesi in K. MENDELSSOHN, *A Building Disaster at the Meidum Pyramid*, in «JEA», LIX, 1973, pp. 70 segg. - ma è da tener conto delle obiezioni di J. PH. LAUER, *À propos du prétendu désastre de la pyramide de Meïdum*, in «CdE», LI, 1976, p. 72. Per le piramidi di Dahshur, A. FAKHRI, *The Bent Pyramid*, Le Caire 1954 e ID., *The monuments of Snefru at Dahshur*, 3 voll., Cairo 1959-61 per i dati di fatto. Storia di uno dei monumenti in H. RICKE, *Baugeschichtlicher Vorbericht über die Kultanlagen der Südlichen Pyramide des Snofru in Dahschur*, in «ASAE», LII, 1954, pp. 603 segg.

Della «Grande Piramide» una simile storia architettonica è stata impiantata da L. BORCHARDT, *Einiges zur dritten Bauperiode der Grosse Pyramiden bei Gise mit einer Bemerkung zur zweiten Bauperiode der Dritten Pyramiden von H. Ricke*, Berlin 1932. Nelle opere sopra citate essa è ampiamente sviluppata. Sulla orientazione del monumento C. GOYON, *Nouvelles observations relatives à l'orientation de la Pyramide de Khéops*, in «RdE», XXII, 1970, pp. 85 segg. e sui problemi — spesso dibattuti — della organizzazione del cantiere vedi ora W. B. KOZINSKI, *The Investment Process of the Cheops Pyramid (Some Problems)*, in «ZÄS», XCVI, 1970, pp. 115 segg. e le aggiunte di J. PH. LAUER, *Remarques sur la planification de la construction de la grande pyramide*, in «BIFAO», LXXIII, 1973, pp. 127 segg. Sulle costruzioni annesso alla piramide, J. PH. LAUER, *Le temple funéraire de Khéops à la Grande Pyramide de Guizeh*, in «ASAE», XLVI, 1947, pp. 245 segg. e ID., *Note complémentaire sur le temple funéraire de Khéops*, in «ASAE», XLIX, 1949, pp. 111 segg. e quindi C. GOYON, *La chaussée monumentale et le temple de la Vallée de la Pyramide de Khéops*, in «BIFAO», LXVII, 1968, pp. 49 segg. Sulla necropoli connessa, W. HELCK, *Zur Entstehung des Westfriedhofes an der Cheops-Pyramide*, in «ZÄS», LXXXI, 1956, pp. 62 segg.

Per i complessi funerari della seconda piramide, V. HÖLSCHER, *Das Grabdenkmal des Königs Chephren*, Leipzig 1912 e H. RICKE, *Der Harmachistempel des Chephren in Gizah*, Wiesbaden 1970. I problemi analoghi per la terza piramide hanno una trattazione che ha fatto epoca in G. A. REISNER, *Mycerinus. The Temples of Third Pyramid at Giza*, Cambridge, Mass. 1931.

Per gli scavi minori nella regione, S. CURTO, *Gli Scavi Italiani a El-Ghiza (1903)*, Roma 1963, che pubblica i dati dei vecchi ed inediti scavi di Schiaparelli; C. S. FISHER, *The Minor Cemetery at Giza*, Philadelphia 1924 e A. ABUBAKR, *Excavations at Giza (1949-1950)*, Cairo 1953. Non è qui il caso di indicare più specifiche pubblicazioni di singole tombe.

Sui templi funerari delle piramidi della V e VI dinastia il materiale di studio è assai ineguale per mole e accuratezza. Queste sono alcune pubblicazioni: J. PH. LAUER, *Le Temple haut de la Pyramide du Roi Ouserkaf*, in «ASAE», LIII, 1956, pp. 119 segg.; L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re*, Leipzig 1910-13; ID., *Das Grabdenkmal des Königs Nefer-ir-ka-Re*, Leipzig 1909; ID., *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, Leipzig 1907. Particolarmente attenti ai rilievi che decorano il corridoio di salita sono A. M. HUSSEIN, *Fouilles sur la chaussée d'Ounas*, in «ASAE», XVIII, 1943, pp. 439 segg., S. SCHOTT, *Aufnahmen von Hungersnotrelief aus dem Aufweg der Unaspyramide*, in «RdE», XVII, 1965, pp. 7 segg. e G. GOYON, *Les Navires de transport de la chaussée monumentale d'Ounas*, in «BIFAO», LX, 1970, pp. 11 segg. Per il tempio, J. PH. LAUER, J. LECLANT, A. LABROUSSE, *Le Temple Haut du Complexe funéraire du roi Ounas*, Le Caire 1977. Una attenta pubblicazione di templi funerari più tardi in J. PH. LAUER, J. LECLANT, *Le Temple Haut du Complexe funéraire du roi Têti*, Le Caire 1972 (e da ricordare qui, anche, l'opportuno complemento, R. ENGELBACH and B. GUNN, *Teti Pyramid Cemeteries*, 2 voll., Le Caire 1926) e G. JÉQUIER, *Le monument funéraire de Pépi II*, 3 voll., Le Caire 1936-40.

Caratteristiche e problemi diversi son quelli dei templi solari della V dinastia. Il problema in generale in W. KAISER, *Zu den Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie*, in «MDIK», XIV, 1956, pp. 106 segg. e E. WINTER, *Zur Deutung der Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie*, in «WZM», LIV, 1957, pp. 222 segg.; H. GOEDICKE, *Bemerkungen*

zum Alter der Sonnenheiligtümer, in «BIFAO», LVI, 1957, pp. 152 segg. Sui singoli templi, vedi H. STOCK, *Das Sonnenheiligtum des Königs Userkaf (Bericht über die erste Kampagne 1954-55)*, in «ZÄS», LXXX, 1955, pp. 140 segg. e i ricchi volumi di W. FR. VON BISSING, L. BORCHARDT, H. KEES, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-Woser-Re (Rathures)*, 3 voll., Berlin-Leipzig 1905-1928 con discussioni particolari in W. FR. VON BISSING, H. KEES, *Untersuchungen zu den Reliefs aus dem Re-Heiligtum des Rathures*, München 1922, W. FR. VON BISSING, *La chambre des trois saisons*, in «ASAE», LIII, 1956, pp. 319 segg. e infine E. EDEL, *Zu den Inschriften auf den Jahreszeitenrelief der Weltkammer aus dem Sonnenheiligtum des Niuserra* (= Nachr. Ak. Wiss. Gött., Phil. Hist. Kl. 1961 Nr. 8; 1963, Nr. 4.5), Göttingen 1961-1964.

Alcune importanti pubblicazioni di tombe private, rivolte soprattutto alla decorazione con un certo disinteresse per l'architettura, sono M. MURRAY, *Saqqara Mastabas*, 2 voll., London 1905-1937; J. CAPART, *Une rue de Tombeaux à Saqqara*, Bruxelles 1907 e, per alcune tombe di particolare peso, G. STEINDORFF, *Das Grab des Ti*, Leipzig 1913 (e vedi anche per la parte pubblicata, l'edizione di EPRON, DAUMAS, WILD, *Le Tombeau de Ti*, Le Caire 1953); la splendida edizione di P. DUELL, *The Mastaba of Mereruka*, 2 voll., Chicago 1939 (e, per la rappresentazione delle «stagioni», W. BARTA, *Bemerkungen zur Darstellung der Jahreszeiten im Grab des Mrr-wj-k3j*, in «ZÄS», XCVII, 1971, pp. 1 segg.); W. FR. VON BISSING, *Die Mastaba des Gem-ni-kai*, 2 voll., Berlin 1905-11.

Se molto materiale figurativo è raccolto nelle pubblicazioni or ora citate, altre opere lo hanno più precisamente assunto a loro argomento. Oltre la grande monografia dello SMITH citata all'inizio del paragrafo, va tenuto presente il volumetto di C. ALDRED, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt*, London 1949 che raccoglie criticamente molto e bel materiale e lo arricchisce di buone didascalie che ne illustrano il senso. Il materiale raccolto al Museo del Cairo è nei volumi del Catalogo generale (L. BORCHARDT, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleute*, 5 voll., Berlin 1911-1936) cui vanno aggiunti i due volumi di L. BORCHARDT, *Denkmäler des Alten Reiches*, Berlin 1937, Cairo 1964, che raccolgono materiale d'altro tipo.

Per la statuaria in generale e la sua funzione nel quadro della civiltà egiziana del tempo, A. SHOUKRY, *Die Privatgrabstatue im Alten Reich*, Kairo 1951; E. BILLE-DE MOT, *Existe-t-il une sculpture monumentale à la V dynastie?*, in «CdE», XV, 1940, pp. 185 segg. Per il rilievo è preziosa la raccolta tipologica di L. KLEBS, *Die Reliefs des Alten Reiches (2980-2475 v. Chr.)*. Material zur ägyptischen Kulturgeschichte, Heidelberg 1915, e la ricerca antiquario-filologica su tali rilievi di P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombes égyptiennes de l'Ancien Empire*, Strasbourg 1923. Per le stele, AL. BADAWY, *La stèle funéraire sous l'Ancien Empire: son origine et son fonctionnement*, in «ASAE», XLVIII, 1948, pp. 213 segg.; A. SCHARFF, *Eine archaische Grabplatte des Berliner Museums und die Entwicklung der Grabplatten im frühen Alten Reich*, in St. Griffith, pp. 346 segg.

Su punti singoli, vedi H. MÜLLER, *Darstellungen von Gebärde auf Denkmälern des Alten Reiches*, in «MDIK», VII, 1937, pp. 57 segg.; H. BALCZ, *Zu den Szenen der Jagdfahrten im Papyrusdickicht*, in «ZÄS», LXXV, 1939, pp. 32 segg.; B. VAN DE WALLE, *Remarques sur l'origine et le sens des défilés de Domaines dans les mastabas de l'Ancien Empire*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 288 segg. (e, a complemento di questo tema, H. JACQUET-GORDON, *Les noms des domaines funéraires sous l'Ancien Empire Égyptien*, Le Caire 1962 e W. HELCK, *Wirtschaftliche Bemerkungen zum privaten Grabbesitz im Alten Reich*, in «MDIK», XIV, 1956, pp. 63 segg.). Su singoli rilievi interessante, per il rapporto con la statua dello stesso personaggio, G. STEINDORFF, *Ein Reliefbildnis des Prinzen Hemiun*, «ZÄS», LXXIII, 1936, pp. 120 segg.

Alcuni problemi generali figurativi son trattati da J. SPIEGEL, *Zur Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des Alten Reiches*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 225 segg., e un tema assai importante per la tipologia in H. GOEDICKE, *Das Verhältnis zwischen königlichen und privaten Darstellungen im Alten Reich*, ivi, pp. 57 segg. Rapporti fra Residenza e periferia sottolineati e identificati in un fondamentale lavoro di H. KEES, *Studien zur aegyptischen Provinzialkunst*, Leipzig 1921, e da alcuni scavi particolarmente significativi (W. M. FL. PETRIE, *Deshasheh*, London 1898 e M. SALEH, *Three Old-Kingdom Tombs at Thebes*, Mainz am Rhein 1977).

E infine un certo numero di scritti utili e significativi su temi ampi o minuti: E. STAEHELIN, *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*, Berlin 1966; U. SCHWEITZER, *Löwe und Sphinx im alten Ägypten*, Glückstadt 1948; S. HASSAN, *The Great Sphinx and Its Secrets*, Cairo 1953; R. ENGELBACH, *The Quarries of the Western*

Nubian Desert, in «ASAE», XXXIII, 1933, pp. 65 segg.; J. VANDIER D'ABBADIE, *Les singes familiers dans l'ancienne Egypte (peinture et bas-reliefs)*. I. *L'ancienne Égypte*, in «RdE», XVI, 1964, p. 147; A. ABUBAKR, *Divine Boats of Ancient Egypt*, in «Archaeology», VIII, 1955, pp. 96 segg. (ma anche J. ČERNÝ, *A Note on the Recently Discovered Boat of Cheops*, in «JEA», XLI, 1955, pp. 75 segg.); O. R. ROSTEM, *Bridges in Ancient Egypt with a Report on a newly excavated Bridge from the Old Kingdom, Giza*, in «ASAE», XLVIII, 1948, pp. 159 segg.; J. P. MAYER-ASTRUC, *Trigonométrie des murs «à fruit» et des pyramides au IV millénaire*, in «CdE», XXXVI, 1961, pp. 321 segg.; F. DAUMAS, *Quelques remarques sur les représentations de pêche à la ligne sous l'Ancien Empire*, in «BIFAO», LXII, 1963, pp. 67 segg.

Il Primo Periodo Intermedio pone una serie di problemi di non pacifica soluzione, e che coinvolgono i vari modi di conoscenza che noi abbiamo della civiltà egiziana. L'esperienza archeologica ha qui un particolare valore, ma eccita una attività esegetica, filologica e storica che qui, meno che altrove, non può essere sottovalutata.

Alcune opere generali di inquadramento: H. STOCK, *Die Erste Zwischenzeit Ägyptens*, Roma 1949, da leggere con le rettifiche e i complementi della recensione a cura di G. POSENER in «Bi. Or.», VIII, 1951, pp. 165 segg.

Una analisi del processo che dall'età menfita sfocia nell'età feudale in H. KEES, *Beiträge zur altägyptischen Provinzialverwaltung und der Geschichte des Feudalismus*, Berlin 1932-1933 e, per quanto riguarda specificamente Tebe, H. F. WINLOCK, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes*, New York 1947. Una raccolta in traduzione con commento dei testi documentari di questo tempo che segue l'arco di questo sviluppo, W. SCHENKEL, *Memphis Herakleopolis Theben*, Wiesbaden 1965.

La particolare importanza per quest'epoca delle necropoli provinciali è messa in evidenza in alcune opere monografiche. A carattere di inquadramento H. BRUNNER, *Die Anlage der ägyptischen Felsgräber bis zum Mittleren Reich*, Glückstadt-Hamburg-New York 1936 che segue la situazione delle necropoli a partire dal tardo regno menfita. Su alcune necropoli particolarmente importanti per quest'epoca (e per l'inizio del Regno Medio), P. E. NEWBERRY and F. LL. GRIFFITH, *El Bersheh*, 2 voll., London 1894-95; P. F. NEWBERRY e altri, *Beni Hasan*, 4 voll., London 1893-1900; W. M. FL. PETRIE, *Denderah 1898*, London 1900, con la ripresa in esame del materiale da parte di H. G. FISCHER, *Denderah in the Third Millennium B. C.*, Glückstadt 1969. A parte, perché tomba isolata e per la illustrazione singolarmente impegnata che ne è stata data, J. VANDIER, *Mo'alla. La Tombe d'Ankhifi et la tombe de Sébekhotep*, Le Caire 1950. Altre necropoli sono di minore importanza, e son state distrutte prima di un reale studio, o son importanti soprattutto per i testi.

Un caso a parte è quello della necropoli tebana, connessa con una famiglia principesca che diviene a un certo momento famiglia regale. Tale necropoli ha due momenti di sviluppo, e in due zone lievemente distanziate fra loro a ovest di Tebe oltre il Nilo. La necropoli più antica, quella degli Antef, è a El Taref, ed è stata recentemente e accuratamente riesplorata dopo alcuni affrettati saggi del secolo scorso. Le notizie si trovano in D. ARNOLD, *Bemerkungen zu den Königsgräbern der früheren 11. Dynastie von El Tarif*, in «MDIK», XXIII, 1968, pp. 26 segg.; Id., *Gräber des Alten und Mittleren Reiches in El-Tarif*, Mainz am Rhein 1976. La necropoli più importante è tuttavia quella dell'Asasif, dove è il maestoso tempio funerario della XI dinastia. Esso è stato dapprima scavato e pubblicato con ampiezza da E. NAVILLE, *The XIth Dynasty Temple at Deir-el-Bahari*, 3 voll., London 1907-1913, poi ristudiato e ripubblicato da D. ARNOLD, *Der Tempel des Königs Mentuhotpe von Deir el Bahari*, 2 voll., Mainz am Rhein 1974. Per la necropoli connessa con quella del sovrano, W. E. WINLOCK, *Excavations at Deir el Bahari 1911-1931*, New York 1942; D. ARNOLD, *Das Grab des Ini-tj.f. Die Architektur (Grabung im Asasif 1963-1970, Bd I)*, Mainz am Rhein 1971, e il caso inusuale di una tomba collettiva in H. E. WINLOCK, *The Slain Soldiers of Neb-hepet-Re Mentu-hotpe*, New York 1945.

Al di fuori della necropoli tebana, su monumenti della XI dinastia vedi L. HABACHI, *King Nebhepetre Mentuhotep: His Monuments, Place in History, Deification and Unusual Representations in the Form of God*, in «MDIK», XIX, 1963, pp. 16 segg.; C. DARESSY, *Chapelle de Mentuhotep à Dendérah*, in «ASAE», XVII, 1917, pp. 226 segg.; S. DONADONI, *Il cosiddetto «Cenotafio» di Mentuhotep Sankh-Tawy*,

in *Book of the 50th Anniversary of Archaeological Studies in Cairo University*, Il Cairo, 1978, pp. 99 segg.

Per la scultura di questo periodo di raccordo, particolarmente trattata quella di piccole dimensioni: J. H. BREASTED JR., *Egyptian Servant Statues*, Washington 1948 e una splendida serie dalla necropoli dell'Asasif in H. E. WINLOCK, *Models of Daily Life in Ancient Egypt from the Tomb of Meket-Re at Thebes*, Cambridge, Mass. 1955.

La corretta comprensione di figurazioni del tempo si appoggia, come sempre, alla interpretazione dei testi che le accompagnano. Ci converrà, per questo singolo periodo, in cui la documentazione è particolarmente intrecciata, ricordare alcune opere particolarmente importanti nella epigrafia. Fra queste una di ampia problematica e di inquadramento è J. POLOTSKY, *Zu den Inschriften der 11. Dynastie*, Leipzig 1929. Una raccolta di rara accuratezza anche per il rendimento delle forme dei segni è J. J. CLÈRE et J. VANDIER, *Textes de la Première Période Intermédiaire et de la XI Dynastie*, Bruxelles 1948. Una necropoli di quelle particolarmente devastate e di cui resta solo utilizzabile la documentazione testuale à quella di Asyût: F. LL. GRIFFITH, *The Inscriptions of Siut and Dêr Rîfeh*, London 1889 e quindi H. BRUNNER, *Die Texte aus den Gräbern der Herakleopolitenzeit von Siut*, Glückstadt-Hamburg-New York 1937. Importanti per la storia, la cronologia, l'organizzazione le iscrizioni di una famosa cava di alabastro in Medio Egitto: A. ANTHES, *Die Felseninschriften von Hatnub*, Leipzig 1928. Un gruppo di stele funerarie in D. DUNHAM, *Naga-ed-Dêr Stelae of the First Intermediate Period*, Boston 1937.

Sulla stele che anche qui è stata ricordata con le allusioni di un artista al suo mestiere, cfr. M. BAUD, *Le Métier d'Iritisen*, in «CdE», XIII, 1938, pp. 21 segg.; AL. BADAWY, *The Stela of Irtysen*, in «CdE», XXXVI, 1961, pp. 269 segg.; e infine il volumetto di W. BARTA, *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C. 14)*, Berlin 1970. Per un curioso gruppo di stele da Gebelein, H. G. FISCHER, *The Nubian Mercenaries of Gebelein during the First Intermediate Period*, in «Kush», IX, 1961, pp. 44 segg. Per un frammento di rilievo analogo a quelli dei sarcofagi della principessa della XI dinastia, E. RIEFSTAHL, *Two Hairdressers of the Eleventh Dynasty*, in «JNES», XV, 1956, pp. 10 segg. Un interessante esempio di tradizioni culturali in H. G. FISCHER, *An Example of Memphite Influence in an Egyptian Stela of the Eleventh Dynasty*, in «Art. As.», XII, 1959, pp. 240 segg. Su alcuni particolari nella rappresentazione delle fortezze del tempo, H. SCHÄFER, *Zu den Festungsbildern von Beni Hasan*, in «ZÄS», LXXIV, 1938, pp. 146 segg.

6

IL REGNO MEDIO

Per il Regno Medio, un agile volume di tavole con un breve commento assai pertinente è C. ALDRED, *Middle Kingdom Art in Egypt, 2300-1590 BC*, London 1950.

I problemi storici sono trattati nelle opere generali; ma va segnalato, per un particolare e significativo ambiente com'è quello tebano, il già citato H. E. WINLOCK, *The Rise and Fall of Middle Kingdom in Thebes*, New York 1947, e, per la più intima valutazione di alcuni toni della cultura dell'epoca, G. POSENER, *Littérature et Politique dans l'Égypte de la XII Dynastie*, Paris 1956.

Per l'architettura, va segnalata l'interessante descrizione di come si configuri nella letteratura curiale la fondazione di un tempio sotto Sesostri I in A. DE BUCK, *The Building Inscription of the Berlin Leather Roll*, in «An. Or.», XVII, 1938, pp. 48 segg. La documentazione della struttura di un cantiere in W. K. SIMPSON, *Papyrus Reisner I. The Records of a Building Project in the Reign of Sesostri I. Transcription and Commentary*, Boston 1963.

Per le piramidi regali e le loro necropoli, O. FIRCHOW, *Studien zu den Pyramidenanlagen der 12. Dynastie*, Göttingen 1942. Alcuni campi di scavo particolarmente notevoli, J. GAUTHIER et G. JEQUIER, *Mémoire sur les Fouilles de Lisht*, Le Caire 1902; A. C. MACE, *Excavations at Lisht*, in «BMMA», XVII, 1922, Doc. Part 2, pp. 3 segg.; A. LANSING, *The Egyptian Expedition. Excavations at Lisht* in «BMMA», XXVIII, 1933, Nov. Sect. 2, pp. 4 segg. e similmente J. DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour*, 2 voll., Vienne 1895-1905.

Per i pochi resti di edifici templari dell'epoca, P. LACAU et H. CHEVRIER, *Une Chapelle de Sesostri I à Karnak*, Le Caire 1956; H. KEES, *Die weisse Kapelle Sesostri I in Karnak und das Sedfest*, in «MDIK», XVI, 1958, p. 194. Per gli scavi di Madinet Madi, A. VOGLIANO, *Secondo Rapporto degli scavi condotti dalla missione archeologica in Egitto della R. Università di Milano nella zona di Madinet Madi*, Milano 1937.

Per altri templi nel Fayyum, P. GILBERT, *La date du temple de Kasr-el-Sagha*, in «CdE», XIX, 1944, pp. 31 segg.; M. WERBROUK, *Le Temple de Qasr es-Sagha*, in «CdE», XXV, 1950, pp. 199 segg.; e L. HABACHI, *Une «vaste-salle» d'Amenemhat III à Kiman Farès (Fayoum)*, in «ASAE», XXXVII, 1937, pp. 85 segg.

Per alcune necropoli, H. E. WINLOCK, *The Theban Necropolis in the Middle Kingdom*, in «AJSL», XXXII, 1915, pp. 1 segg.; H. W. MÜLLER, *Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine aus der Zeit des Mittleren Reiches*, Glückstadt-Hamburg-New York 1940; H. STECKEWEH, *Die Fürstengräber von Qaw*, Leipzig 1936.

Per l'architettura militare L. BORCHARDT, *Altägyptische Festungen an der Zweiten Nilschwelle*, Leipzig 1923; W. B. EMERY, *A Masterpiece of Egyptian Military Architecture of 3900 years ago: the Great Castle of Buhen in the Sudan*, in «Illustrated London News», vol. 235, 13 sept. 1959, pp. 232-3, 249-51; D. DUNHAM and J. M. A. JANSSEN, *Second Cataract Forts, I: Semna and Kumma*, Boston 1960.

Per la scultura, fondamentale lo studio di uno scultore che si è fatto archeologo: H. G. EVERS, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs*, 2 voll., München 1929. Per particolari, per monumenti della fine del periodo, J. CAPART, *L'Égyptienne d'Adana*, in «Ac. Royale de Belgique, Bull. Cl. Lettres», 7 nov. 1921, pp. 543 segg.; H. DE MEULENAERE, *La Statue d'un contemporain de Sebekhoïpe IV*, in «BIFAO», LXIX, 1970, pp. 61 segg. e la discussione testimoniata da W. SCHENKEL, B. SLEDZIANOWSKI, *Ein Chronologischer Fixpunkt für die Kunstgeschichte der Zweiten Zwischenzeit Ägyptens: Sbk-m-z3w. f.*, in «Gött. Misz.», Heft III, 1972, pp. 21 segg.; H. SATZINGER, *Sebekemsauf - Ein Fixpunkt?*, ivi, V, 1973, pp. 17 segg.; G. VIITMANN, *Nochmal zur Datierung der Wiener Statue des Sebekemsauf*, ivi, V, 1973, pp. 39 segg. e Id., *Zur Plastik des Mittleren Reiches: Sebekemsauf und Juj*, ivi, X, 1974, pp. 41 segg.

Per il rilievo e la pittura, è basilare la raccolta tipologica di L. KLEBS, *Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches*, Heidelberg 1922. Per le numerosissime stele funerarie abidene, con figurazioni e un certo numero di date sicure, H. O. LANGE und H. SCHÄFER, *Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches im Museum von Kairo* (Cat. Gen. n° 20001-780), 4 voll., Berlin 1902-25.

Sul problema in generale, H. W. MÜLLER, *Die Totendenksteine des Mittleren Reiches, ihre Genesis, ihre Darstellungen und ihre Komposition*, in «MDIK», IV, 1933, pp. 165 segg. e, sotto un altro angolo, K. PFLÜGER, *The Private Funerary Stelae of the Middle Kingdom and their Importance for the Study of Ancient Egyptian History*, in «JAOS», LXVII, 1947, pp. 127 segg.

Illustra minutamente un singolo splendido sarcofago dipinto da Bersha, E. L. B. TERRACE, *Egyptian Paintings of the Middle Kingdom*, London 1968.

Su particolari punti, C. BORDEUX, *À propos d'un linteau représentant Sesostris III trouvé à Médamoud*, in «Mon. Piot», XXXII, 1932, pp. 1 segg. che dà i tratti tipici del sovrano. Una diffusa ricerca tipologica J. VANDIER D'ABBADIE, *Les singes familiers dans l'ancienne Égypte (Peintures et bas-reliefs). II. Le Moyen Empire*, in «RdE», XVII, 1965, pp. 177 segg. Su una celebre raffigurazione da El Bersha J. VANDIER, *Note sur le transport du Colosse d'El Bersheh*, in «CdE», XVIII, 1943, pp. 185 segg. Sulla presenza di blocchi più antichi in contesti del Medio Regno, assai importanti per la tradizione classicheggiante, H. GOEDICKE, *Re-Used Blocks from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht*, New York 1971.

Un gruppo di graffiti da una cava in A. FAKHRY, *The Inscriptions of the Amethyst Quarries at Wadi el Hudi*, Cairo 1952.

Sulle varie gioiellerie dell'epoca, G. BRUNTON, *Lahūn I - The Treasure*, London 1920; H. E. WINLOCK, *The Treasure of el Lahūn*, New York 1934; E. STAVNIK, *Une suggestion au sujet de la couronne de la princesse Sat-Hathor-Yount*, in «RdE», II, 1936, pp. 165 segg. Per un altro gruppo R. BISSON DE LA ROQUE, G. CONTENAU, F. CHAPOUTIER, *Le Trésor de Tôd*, Le Caire 1957; R. BISSON DE LA ROQUE, *Trésor de Tôd* (Cat. Cairo n. 70501-754), Le Caire 1950.

La presenza degli «Hyksos» in Egitto è nota e testimoniata soprattutto da reperti archeologici. D'altronde si tratta, in questo caso, di una nuova esperienza di contatto fra il mondo egiziano e quello asiatico. La letteratura sull'argomento è perciò attenta all'inquadramento generale e alle testimonianze della cultura materiale.

Come cornice si può citare l'ampia raccolta di materiali di W. HELCK, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr.*, Wiesbaden 1971, e il più puntuale studio di G. POSENER, *Les Asiatiques en Égypte sous la XII et la XIII Dynastie*, in «Syria», XXXIV, 1957, pp. 145 segg., che adopera ampiamente i dati circa prigionieri e schiavi asiatici in W. C. HAYES, *A Papyrus of the Late Middle Kingdom in the Brooklyn Museum*, Brooklyn 1933. Un po' carico di tinte P. MONTEI, *Le Drame d'Avaris. Essai sur la pénétration des Sémites en Égypte*, Paris 1941.

Sugli Hyksos in quanto tali, la letteratura è ampia: R. M. ENGBERG, *The Hyksos Reconsidered*, Chicago 1939; T. SÄVE SÖDERBERGH, *The Hyksos Rule in Egypt*, in «JEA», XXXVII, 1951, pp. 53 segg.; A. ALT, *Die Herkunft der Hyksos in neuer Sicht*, Berlin 1954; J. VAN SETERS, *The Hyksos. A new Investigation*, New Haven and London 1966.

Una più complessa visione di che cosa sia stata la cultura e la storia dell'Egitto in questa età in H. STOCK, *Studien zur Geschichte und Archäologie der 13. bis 17. Dynastie Ägyptens unter besonderer Berücksichtigung der Skarabäen dieser Zwischenzeit*, Glückstadt-Hamburg-New York 1942 e J. VON BECKERATH, *Untersuchungen zur politischen Geschichte der Zweiten Zwischenzeit in Ägypten*, Glückstadt 1964.

Per la localizzazione degli Hyksos in Egitto, H. KEES, *Ein Handelsplatz des M. R. im Nordostdelta*, in «MDIK», XVIII, 1962, p. 2 e l'antica ricerca di F. FL. GRIFFITH, *The Antiquities of Tell el Yahudiyeh*, London 1887. La identificazione archeologica di Avari con Qantir, piuttosto che con Tani come a lungo creduto, in M. HAMZA, *Excavations of the Department of Antiquities at Qantir (Faqus District)*, in «ASAE», XXX, 1930, pp. 40 segg., al momento della pubblicazione non preso in considerazione, e poi L. HABACHI, *Khatâ'na-Qantir: Importance*, in «ASAE», LII, 1954, pp. 443 segg. fino ai decisivi scavi di M. BIETAK, *Tell el Dab'a II*, Wien 1975.

Per i vicini meridionali dell'Egitto in questo periodo, T. SÄVE SÖDERBERGH, *The Nubian Kingdom of the Second Intermediate Period*, in «Kush», IV, 1956, pp. 118 segg.

8

L'IMPERO

La bibliografia dell'età imperiale copre spesso e mescola fatti e monumenti della XVIII dinastia e dell'età ramesside. Alcune di queste opere di più ampi confini sono state, perciò, segnalate nella bibliografia generale; per altri casi converrà integrare l'elenco che qui è dato con quello che tratta delle età immediatamente successive.

Su Tebe in generale, che è il centro indiscusso della vita della XVIII dinastia, un vecchio ma utile sguardo d'insieme in J. CAPART et M. WERBROUCK, *Thèbes, la gloire d'un grand passé*, Bruxelles 1926 e un'accurata e aggiornata descrizione in C. F. NIMS, *Thebes of the Pharaohs*, London 1965 (trad. it., Novara 1965). Sulle strutture sociali ed economiche del tempo e della successiva età ramesside preziosa la raccolta di W. HELCK, *Materialien zur Wirtschaftsgeschichte des Neuen Reiches*, 6 voll. e 1 vol. di indici, Wiesbaden 1960-1969. Numerose le pubblicazioni relative all'architettura. Una raccolta assai pensata di tavole illustrative è G. JEQUIER, *Les Temples memphites et thébains (L'Architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte, 1)*, Paris 1920.

Sugli edifici dell'inizio della dinastia, W. FR. VON BISSING, *Baumeister und Bauten aus dem Beginn des Neuen Reiches*, in *Studi Rosellini Pisa*, Pisa 1941, pp. 127 segg.; e sui templi peritteri, di moda in quei tempi, L. BORCHARDT, *Ägyptische Tempel mit Umgang*, Kairo 1938. Su una particolare struttura G. HAENY, *Basilikale Anlagen in der ägyptischen Baukunst des Neuen Reiches*, Wiesbaden 1970. Per la distribuzione delle decorazioni sulle pareti, un indice delle scene in H. H. NELSON, *Key Plan showing Locations of Theban Temple Decoration*, Chicago 1941 e una valutazione del significato in D. ARNOLD, *Wandrelief und Raumfunktion in ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches*, Berlin 1962.

Non molti templi son stati studiati in modo esauriente nel loro insieme. Prezioso in questo senso P. BARGUET, *Le Temple d'Amon Ra à Karnak*, Le Caire 1962 (che considera anche le parti più antiche e più recenti del complesso). Ricerche sulla storia dell'edificio, dopo l'antico L. BORCHARDT, *Zur Baugeschichte des Amontempels von Karnak*, Leipzig 1905, di recente D. WILDUNG, *Zur Frühgeschichte des Amun-Tempels von Karnak*, in «MDIK», XXV, 1969, pp. 212 segg. Una cappella (santuario della barca) costruita da Hatshepsut e distrutta da Thutmose III ma ricostruibile dai blocchi è oggetto della memoria di P. LACAU et H. CHEVRIER, *Une Chapelle d'Hatshepsout à Karnak*, Le Caire 1977.

La storia dei rifacimenti e la valutazione da darne in G. BJÖRKMAN, *Kings at Karnak. A Study of the Treatment of the Monuments of Royal Predecessors in the Early New Kingdom*, Uppsala 1971.

Per il tempio di Luqsor, le edizioni sono assai antiche. Recente la pubblicazione di H. BRUNNER, *Die Südliche Räume des Tempels von Luxor*, Mainz am Rhein 1977.

Una caratterizzazione a parte, perché funeraria, hanno i templi della riva sinistra del Nilo davanti a Tebe. Fra questi il più notevole è quello di Hatshepsut a Deir el Bahari. Esso è oggetto di una grandiosa pubblicazione E. NAVILLE, *Deir el-Bahari*, 7 voll., London 1894-1908. Una descrizione di insieme in M. WERBROUCK, *Le temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari*, Bruxelles 1949. Aspetti particolari trattati da R. TEFNIN, *La chapelle d'Hathor du Temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari*, in «CdE», L, 1975, p. 136 e B. J. PETERSON, *Hatshepsut und Nebhepetre Montuhotpe*, in «CdE», XLII, 1967, pp. 266 segg. Per le statue delle regine, R. TEFNIN, *La statue d'Hatshepsout. Portrait royal et politique sous la 18^a Dynastie*, Bruxelles 1979.

Del tempio di Thutmose III scoperto dai Polacchi nel 1962 non c'è ancora una pubblicazione totale. Degli altri templi della XVIII dinastia nella regione trattano U. HÖLSCHER and R. ANTHES, *The Temples of Eighteenth Dynasty (The Excavations of Medinet Habu, 2)*, Chicago 1939, H. RICKE, *Der Totentempel Thutmoses' III. Baugeschichtliche Untersuchungen*, Kairo 1939. Prime notizie di scavo su monumenti di quest'epoca W. M. FL. PETRIE, *Six Temples at Thebes*, London 1897 (oltre che su quelli del Principe Uaġmes, e dei sovrani Amenofi II, Thutmose IV, Amenofi III della XVIII dinastia, vi sono indicazioni sui templi più tardi di Merenptah, Tausert, Siptah). All'inizio della dinastia risalgono resti su cui H. E. WINLOCK, *A Restoration of the Reliefs from the Mortuary Temple of Amenhotpe I*, in «JEA», IV, 1917, pp. 11 segg. Un tempio di tipo regale per un favorito di Amenofi III studiato da C. ROBICHON et A. VARILLE, *Le temple du Scribe Royal Amenhotpe fils d'Hapou*, Le Caire 1936. Altri templi sorgono fuori da Tebe: così B. J. KEMP, *The Osiris Temple at Abydos*, in «MDIK», XXIII, 1968, pp. 138 segg. e altri altrove.

Per l'urbanistica, importante l'installazione di un città-palazzo sotto Amenofi III: A. LANSING, *Excavations at the Palace of Amenhotpe III at Thebes*, in «BMMA», XIII, 1918, March Suppl. 8-14 (ma gli scavi son stati ripresi recentemente).

Accanto a questo esperimento aulico, si hanno altre indicazioni più utili per la vita quotidiana. Le case, come residenze singole, son studiate da N. DE G. DAVIES, *The Town House in Ancient Egypt, Metropolitan Museum Studies I*, New York 1929, pp. 233 segg. e da CH. DESROCHES NOBLECOURT, *Un modèle de maison citadine du Nouvel Empire (Musée du Louvre N. E. 5357)*, in «RdE», III, 1938, pp. 17 segg. Un possibile palazzo reale in M. GITTON, *Le Palais de Karnak*, in «BIFAO», LXXIV, 1974, pp. 63 segg., mentre il tipico villaggio operaio degli operai e scribi della necropoli tebana è studiato per la sua parte più antica, che risale appunto a quest'epoca, da CH. BONNET et D. VALBELLE, *Le Village de Deir el-Médineh: Reprise de l'étude archéologique*, in «BIFAO», LXXV, 1975, pp. 429 segg. e LXXVI, 1976, pp. 318 segg.

Su un tipo di monumento in voga in questo periodo, l'obelisco, vedi L. HABACHI, *The Obelisks of Egypt, Skyscrapers of the Past*, New York 1977 (trad. it., Roma 1978). Più specificamente tecnico R. ENGELBACH, *The Problem of the Obelisks, from a study of the Unfinished Obelisk at Aswân*, New York 1923. Su un singolo obelisco e il suo valore architettonico, CH. DESROCHES NOBLECOURT, *À propos de l'obélisque de Saint-Jean-en-Latran et d'un sanctuaire en vogue à Karnak à la fin de la XVIII Dynastie*, in «ASAE», L, 1950, pp. 257 segg. Con la XVIII dinastia si inaugura la necropoli tebana della Valle dei Re. Anche se incompleto, fondamentale: J. ČERNÝ, «*The Valley of the Kings*». *Fragments d'un manuscrit inachevé*, Le Caire 1973. Per le singole tombe, (a cominciare da quelle della XVII dinastia non ancora nella Valle), H. E. WINLOCK, *The Tombs of the Kings of the Seventeenth Dynasty*, in «JEA», XI, 1924, pp. 217 segg., e quindi J. ROMER, *Royal Tombs of the Early Eighteenth Dynasty*, in «MDIK», XXXII, 1970, pp. 191 segg. Per singole tombe: J. ROMER, *The Tomb of Thutthmosis III*, in «MDIK», XXXI, 1975, pp. 315 segg.; A. PIANKOFF, E. HORNING, *Das Grab Amenophis' III im Westtal der Könige*, in «MDIK», XVII, 1961, pp. 111 segg. Da ricordare anche H. GRAPOW, *Studien zu den thebanischen Königsgräbern*, in «ZÄS», LXXII, 1936, pp. 12 segg. e A. A. PIANKOFF, *Les tombeaux de la Vallée des Rois avant et après l'hérésie amarnienne*, in «BSFE», n. 28-29, mars-juillet 1959, pp. 7 segg. Per il valore del «pozzo» F. ABITZ, *Die religiöse Bedeutung der sogenannten Grabräuberschächte in den ägyptischen Königsgräbern der 18. bis 20.*

Dynastie, Wiesbaden 1974 e l'importante elenco dei sarcofagi in W. C. HAYES, *Royal Sarcophagi of the XVIII Dynasty*, Princeton 1935.

Particolare importanza assume in questo periodo anche la necropoli civile tebana, dove funzionari dell'amministrazione centrale e templare hanno le loro tombe. Un quadro d'insieme G. STEINDORFF und W. WOLF, *Die Thebanische Gräberwelt*, Glückstadt 1936. Per le stele che regolarmente appaiono nelle tombe, A. HERMANN, *Die Stelen der thebanischen Felsgräber der 18. Dynastie*, Glückstadt 1940. Una raccolta tipologica organicamente disposta dei temi delle figurazioni in L. KLEBS, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reichs*, I, Heidelberg 1934. Alcune tombe più interessanti per i temi o la conservazione: N. DE G. DAVIES, *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York 1917; N. DE G. DAVIES, *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, New York 1930; A. W. und A. BRACK, *Das Grab des Tjanuni-Theben Nr. 74*, Mainz am Rhein 1977; N. DE G. DAVIES, *The Tomb of Rekh-Mi-Re' at Thebes*, New York 1943. Per particolari aspetti connessi con la decorazione delle tombe, M. BAUD, *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine (au temps du Nouvel Empire)*, Le Caire 1935; J. SPIEGEL, *Die Entwicklung der Opferszenen in den thebanischen Gräbern*, in «MDIK», XIV, 1956, pp. 190 segg.; A. MUHAMMAD, *The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*, Cairo 1966 e infine A. RADWAN, *Die Darstellungen des regierenden Königs und seiner Familienangehörigen in den Privatgräbern der 18. Dynastie*, Berlin 1969 (e in generale K. MYŚLIWIEC, *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire*, Varsovie 1976). Su singoli punti, ma non senza interessi generali, T. SÄVE SÖDERBERGH, *Eine Gastmahlsszene im Grabe des Schatzhausvorstehers Djehuti*, in «MDIK», XVI, 1958, p. 280; A. MEKHITARIAN, *Un peintre thébain de la XVIII Dynastie*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 186 segg.

La statuaria, ricchissima, è in realtà oggetto di lunghe trattazioni in tutte le opere generali, e in particolare nel *Manuel* del Vandier (vol. III). Una pertinente scelta con belle illustrazioni in C. ALDRED, *New Kingdom Art in Ancient Egypt*, London 1951.

Particolarmente florido lo sviluppo delle arti minori. Alcune monografie sono dedicate a singole classi di oggetti. Così I. WALLERT, *Der verzierte Löffel. Seine Formgeschichte und Verwendung im alten Ägypten*, Wiesbaden 1967; L. KEIMER, *Remarques sur les «cuillers à fard» du type dit à la Nageuse*, in «ASAE», LII, 1954, pp. 54 segg.; G. NAGEL, *La céramique du Nouvel Empire à Deir el Médineh*, Le Caire 1938; E.-C. STRAUSS, *Die Nunschale. Eine Gefäßgruppe des Neuen Reiches*, Berlin 1974. Altre pubblicazioni si troveranno elencate nella bibliografia generale.

Un altro gruppo di pubblicazioni illustra molto materiale di tipo industriale in quanto trovato in particolari tombe: così J. E. QUBELL, *Tomb of Yuua and Thuia* (Cat. Gen. Caire, nn. 51001-191), Cairo 1908; E. SCHIAPARELLI, *La tomba intatta dell'architetto Cha*, Torino 1927.

9

TELL EL AMARNA

L'età di Akhenaten ha una vastissima risonanza nella letteratura egittologica, e trattazioni di punti o di aspetti generali appaiono in ogni opera complessiva, sia storica che storico-religiosa che storico-artistica. Molto si troverà perciò in particolari capitoli delle opere generali segnalate all'inizio di questa bibliografia; qui si aggiunge una notizia di ricerche su singoli punti.

Caratteri generali, e una bella serie di riproduzioni di opere fondamentali in K. LANGE, *König Echnaton und die Amarna-Zeit*, München 1951 e in C. ALDRED, *Akhenaten Pharaoh of Egypt*, London 1968. Una amplissima introduzione e una accuratissima trattazione di una serie estremamente significativa di monumenti nel catalogo della mostra di Brooklyn del 1973 a opera di C. ALDRED, *Akhenaten und Nefertiti: Art from the Age of the Sun King*, New York 1973. Per una interpretazione del periodo, S. DONADONI, *Echnaton e il suo dio*, in «St. Classici e Or.», I, 1951, pp. 19 segg. e E. BILLE DE MOT, *The Age of Akhenaten*, New York and Toronto 1966. Su temi più specificatamente artistici, H. SCHÄFER, *Das Wesen der «Amarnkunst»* in «MDOG», LXIV, 1926, pp. 54 segg., Id., *Amarna in Religion und Kunst*, Berlin 1931. Belle tavole e una introduzione in CH. DESROCHES NOBLECOURT, *L'ancienne Égypte: l'extraordinaire aventure amarnienne*, Paris 1960. Osservazioni su particolari interpretativi in E. HORNUNG, *Gedanken zur Kunst der Amarnazeit*, in «ZÄS», XCVII, 1971, pp. 74 segg.

Sui principali scavi, L. BORCHARDT, *Ausgrabungen in Tell el Amarna 1911-12*, in «MDOG», L, 1912, pp. 1 segg.; H. FRANKFORT, J. D. S. PENDLEBURY e altri, *The City of Akhenaten*, 4 voll., London 1923-51; E. PEET, C. L. WOOLLEY, J. D. S. PENDLEBURY, *Tell el Amarna*, London 1935; N. DE G. DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna*, 6 voll., London 1903-1908; e, per frammenti e materiale nell'University College a Londra, J. SAMSON, *Amarna, City of Akhenaten und Nefertiti*, London 1972.

Sul periodo tebano, M. DORESSE, *Les Temples atoniens de la région thébaine*, in «Orientalia», XXIV, 1955, pp. 113 segg. e per i recuperi di materiale S. SAUNERON et R. SAAD, *Le démontage et l'étude du XI Pylône à Karnak*, in «Kemi», XIX, 1969, pp. 137 segg.; S. TAWFIK, *Eine Ritualszene aus Nefertiti «pillared Courtyard» in Karnak*, in «Gött. Misz.», Heft 25, 1977, pp. 81 segg.; ID., *Amarna-Kalksteintalâtât aus Karnak*, ivi, Heft 26, 1977, p. 55; P. ANUS, *Un domaine thébain d'époque «amarnienne» sur quelques blocs de remploi trouvés à Karnak*, in «BIFAO», LXIX, 1970, pp. 69 segg. Per una moderna risistemazione dei frammenti da vecchi trovamenti a Karnak, D. REDFORD, *A Report on the Work of the Akhenaten Temple Project of the University Museum, University of Pennsylvania*, in «JARCE», XII, 1975, pp. 9 segg.; ID., *The Akhenaten Temple Project, vol. I: The Initial Discoveries*, Warminster, 1977.

Particolari sull'architettura a Tell el Amarna: B. J. KEMP, *The Window of Appearance at El Amarna and the Basic Structure of this City*, in «JEA», LXII, 1976, pp. 81 segg.; A. BADAWY, *The Symbolism of the Temples of Amarna*, in «ZÄS», LXXXVII, 1962, pp. 79 segg.; P. BARGUET, *Note sur le temple d'Aton à el Amarna*, in «RdE», XXVIII, 1976, p. 148.

Sull'edilizia domestica S. LLOYD, *Model of a Tell el Amarnah House*, in «JEA», XIX, 1933, pp. 1 segg.; L. BORCHARDT, H. RICKE, *Die Häuser in Tell el Amarna*, in «Wiss. Veröff. der Deutsch. Or. Gesell.», XCI, 1979.

I rilievi amarniani della necropoli regale e degli alti funzionari a El Amarna appunto sono ancora in pratica valutabili ancor oggi non da fotografie ma dalle (bellissime) testimonianze dei disegni di N. DE G. DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna*, 6 voll., London 1903-8. Per Tebe, particolarmente importante a testimonianza dell'affermarsi del nuovo stile N. DE G. DAVIES, *The Tomb of the Vizier Ramose*, London 1941. Su tale passaggio CH. F. NIMS, *The Transition from the Traditional to the New Style of Wall Reliefs under Amenophis IV*, in «JNES», XXXII, 1973, pp. 181 segg. Per una valutazione generale, B. BALCZ, *Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Gräber von El Amarna*, in *Mél. Maspero*, pp. 152 segg. Un particolare gruppo di rilievi, C. R. WILLIAMS, *Wall Decorations of the Main Temple of the Sun at el-Amarnah*, in «Met. Mus. Art Studies», II, 1930, pp. 135 segg. I rilievi amarniani recuperati a Ermopoli in G. ROEDER, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis*, Hildesheim 1969; un gruppo di tali rilievi emigrato in America, J. D. COONEY, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Brooklyn Museum, New York 1965.

Per le pitture, H. FRANKFORT e altri, *The mural Painting of El Amarnah*, London 1929 (opera fondamentale per testimonianze e impostazione storico-artistica); W. FR. VON BISSING, *Der Fussboden aus dem Palaste des Königs Amenophis IV zu el Hawata im Museum zu Kairo*, München 1941.

Per la scultura, un'opera di insieme C. DE WITT, *La statuaire de Tell el Amarna*, Antwerp 1950. Sui colossi tebani, W. BARTA, *Zur Darstellungsweise der Kolossalstatuen Amenophis' IV aus Karnak*, in «ZÄS», CII, 1975, pp. 91 segg. Sulla serie dei ritratti di Nefertiti, L. BORCHARDT, *Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912-13 in Tell Amarna*, Leipzig 1923.

Sui modelli in plastica, G. ROEDER, *Lebensgrosse Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauer Werkstatt*, in «Jahrb. Preuss. Kunstsamml.», LXIII, 1941, pp. 145 segg. Su una singolare testina, H. SCHÄFER, *Das Simonsche Holzköpfchen der Königin Teje*, in «ZÄS», LXVIII, 1932, pp. 81 segg. Per una curiosa immaginetta della regina come Toeri, A. M. DONADONI ROVERI, *Fouilles dans le Musée de Turin. Une statuette de Tiyy-Touéris*, in *Atti I Congr. Int. Egittol. al Cairo*, Berlin 1979, pp. 181 segg.

Fra i monumenti amarniani fuori di Amarna, particolarmente importante la tomba a Saqqara di Horemheb: G. T. MARTIN, *La découverte du Tombeau d'Horemheb à Saqqarah*, in «BSFE», n. 77-78, 1977, pp. 11 segg.

Su altre tombe menfite, CH. M. ZIVIE, *À propos de quelques reliefs du Nouvel Empire au Musée du Caire. I, La Tombe de Ptahmery à Gisa*, in «BIFAO», LXXV, 1975, pp. 285 segg.

Per la «testa Salt», H. MÜLLER-FELDMANN, *Der Salt-Kopf des Louvre, ein Werk der Amarnakunst*, in «ZÄS», LXXIV, 1938, pp. 132 segg. e la risposta di C. DE WIT, *La tête Salt, une tête amarnienne?*, in «CdE», XXII, 1947, pp. 310 segg.

Per non irrilevanti aspetti tipologici, J. DAMSON, *Amarna Crowns and Wigs*, in «JEA», LIX, 1973, pp. 47 segg.

10

LA RESTAURAZIONE

Un'ampia monografia sulla fine della XVIII dinastia e sul passaggio alla seguente è R. HARI, *Horemheb et la Reine Moutnedjemet, ou la fin d'une dynastie*, Genève 1965. Per caratteristiche artistiche di questo tempo CH. DESROCHES NOBLECOURT, *La Cueillette du raisin et la fin de l'époque amarnienne*, in «JEA», LIV, 1968, pp. 82 segg.

Il gruppo più clamoroso di testimonianze dell'epoca è, in certo modo, quello proveniente dalla tomba di Tutankhamon. Il rendiconto più ampio è quello dello scopritore: H. CARTER e altri, *The Tomb of Tut-ankh-amen*, 3 voll., London 1923-33 (con edizioni abbreviate in altre lingue). Per i tabernacoli, A. PIANKOFF, *The Shrines of Tutankh-amon*, New York 1962. Le successive esposizioni di parte del corredo in varie città hanno occasionato alcune pubblicazioni connesse con le mostre, spesso di notevole interesse: CH. DESROCHES NOBLECOURT, *Tutankhamen. Vita e morte di un faraone*, (trad. it.) Milano 1963; I. E. S. EDWARDS, *Treasures of Tutankhamun (Catalogue of the Tutankhamun Exhibition held in the British Museum)*, London 1972; Id., *Tutankhamun: his Tomb and its Treasures*, New York e Verona 1977, con importanti fotografie di scavo. Inoltre P. FOX, *Tutankhamun's Treasure*, Oxford 1951.

Per i templi di Seti I: J. CAPART, *Abydos, Le Temple de Seti I. Etude générale*, Bruxelles 1912 ha valore introduttivo. La documentazione assai lussuosa in A. H. GARDINER, A. M. CALVERLY, *The Temple of King Sethos I at Abydos*, 4 voll., London 1933-38. Una analisi della decorazione in W. BARTA, *Die Anordnung der Wandreliefs in den Götterkapellen des Sethos-Tempels von Abydos*, in «MDIK», XXI, 1966, pp. 116 segg.

Sugli scavi nel tempio funerario del re, R. STADELMANN, *Der Tempel Sethos' I in Gurna*, in «MDIK», XXVIII, 1972, pp. 293 segg.; XXXI, 1975, pp. 353 segg.

Il tempietto nel deserto orientale in S. SCHOTT, *Kanais, der Tempel Sethos' I im Wadi Mia*, in «Nachr. Gött.», 1961, n. 6.

Sulle tombe regali e sulla loro decorazione, E. HORNUNG, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971; A. PIANKOFF, *Les peintures dans le tombeau du roi Ai*, in «MDIK», XVI, 1958, pp. 247 segg. Per la importantissima e grandiosa tomba di Seti I, la sola pubblicazione integrale è ancora quella assai primitiva di E. LEFEBURE, *Le Tombeau de Seti I*, in «Ann. Mus. Guimet», vol. IX, Paris 1885, poco adoperabile per una valutazione figurativa.

Fra le tombe non regali abbiamo già dato indicazioni su quella menfita del futuro faraone Horemheb ancora non sovrano nella necropoli menfita: J. CAPART, *The Memphite Tomb of King Haremheb*, in «JEA», VII, 1921, pp. 31 segg.; A. H. GARDINER, *The Memphite Tomb of the General Haremhab*, in «JEA», XXXIX, 1953, pp. 1 segg. Gli splendidi rilievi di quel monumento vanno in realtà piuttosto ascritti al gusto amarniano, anche se al di fuori delle asprezze più tipizzanti. Una importante serie di pitture in N. DE G. DAVIES and A. H. GARDINER, *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tutankhamun*, London 1926. Un rilievo tombale di quest'epoca di particolare ricchezza figurativa e documentaria in A. R. SCHULMAN, *The Berlin «Trauerrelief» (n. 12411) and Some Officials of Tutankhamun and Ay*, in «JARCE», IV, 1965, pp. 55 segg. La ricostruzione di una tomba di un illustre personaggio del tempo a Saqqara in E. GRAEFE, *Das Grab des Schatzhausvorstehers und Bauleiters Maya in Saqqara*, in «MDIK», XXXI, 1975, pp. 187 segg. Su questo stesso personaggio e sulle sue statue, S. SAUNERON, *Le chef de travaux Mây*, in «BIFAO», LIII, 1953, pp. 57 segg.; H. O. SCHNEIDER, *Maya, l'amateur de statues. À propos de trois statues fameuses du Musée de Leyde et d'une sépulture oubliée à Saqqara*, in «BSFE», LXIX, 1974, pp. 20 segg. e infine E. GRAEFE, *Maya, Architekt des Haremhab*, in «Gött. Misz.», Heft XVI, 1975, pp. 91 segg. Sulle statue del futuro Ramses I ancora visir e generale, la relazione della scoperta in G. LEGRAIN, *Les Statues de P-ramessu*, in «ASAE», XIV, 1914, pp. 29 segg.

Nella bibliografia l'età ramesside è spesso unita con il periodo precedente per le comuni caratteristiche imperiali a scapito delle profonde differenze di struttura della società egiziana quali si sono venute determinando dall'inizio della XVIII dinastia in poi.

Una documentazione varia e ampia è raccolta in un catalogo che illustra con generosità una esposizione parigina: CH. DESROCHES NOBLECOURT e altri, *Ramsès-le-Grand (Catalogue de l'Exposition au Grand Palais, 1976)*, Paris 1976. Per l'architettura, alcune opere generali: G. JÉQUIER, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte. Les Temples ramessides et saïtes de la XIX à la XXX Dynastie*, Paris 1922 e il terzo volume della storia dell'architettura di AL. BADAWY, già citata fra le opere generali, nonché la metodica descrizione di tutti i monumenti nel volume II, 2 del *Manuel* del VANDIER, anch'esso già citato all'inizio.

Su monumenti particolari, alcuni particolari contributi: per Karnak, P. GILBERT, *La conception architecturale de la Salle Hypostyle de Karnak*, in «CdE», XVIII, 1942, pp. 83 segg. e W. HELCK, *Die Systematik der Ausschmückung der Hypostylen Halle von Karnak*, in «MDIK», XXXII, 1976, pp. 37 segg. Per Luqsor, D. B. REDFORD, *The Earliest Years of Ramesses II and the Building of the Ramesside Court at Luxor*, in «JEA», LVII, 1971, pp. 110 segg.; L. HABACHI, *The Triple Shrine of the Theban Triad in Luxor Temple*, in «MDIK», XX, 1965, pp. 93 segg. Per lo spettacolare complesso di Abu Simbel, una introduzione generale L. A. CHRISTOPHE, *Abou Simbel et l'épopée de sa découverte*, Bruxelles 1965 (trad. it., Torino 1970). Particolari: G. GOYON, *La technique de construction du grand temple d'Abou Simbel*, in «CdE», XLII, 1967, p. 269; L. A. CHRISTOPHE, *Quelques remarques sur le Grand Temple d'Abou Simbel*, in «La Revue du Caire», XLVII, 1961, pp. 303 segg. Una pubblicazione completa e particolareggiata del monumento maggiore è ancora attesa. Per il tempio minore esemplare CH. DESROCHES NOBLECOURT et CH. KUENTZ, *Le petit temple d'Abou Simbel*, 2 voll., Le Caire 1968.

Per i templi funerari tebani, una bibliografia ragionata dei lavori sul Ramessesio in G. MUKHTAR, *Le Ramesseum et sa documentation*, nel volume collettivo AA. VV., *Textes et Langages de L'Égypte pharaonique*, Le Caire 1979, vol. II, pp. 95 segg. Dei lavori del «Centre de Documentation» del Cairo a quel monumento è uscito J. CL. GOYON et H. EL ACHERI, *Le Ramesseum. I. Hypostyle N.*, Le Caire 1973. Un documento epigrafico connesso con l'architetto, CH. F. NIMS, *A Stele of Penre, Builder of the Ramesseum*, in «MDIK», XIV, 1956, pp. 146 segg.

Una particolarmente buona sorte ha avuto, per quanto riguarda la pubblicazione, il tempio di Medinet Habu, oggetto di un metodico lavoro da parte dell'Oriental Institute di Chicago. Un volume preliminare è quello di U. HOELSCHER, *Medinet Habu. Ausgrabungen des Oriental Institutes der Universität Chicago. Ein Vorbericht*, Leipzig 1933. I lavori stessi in AA. VV., *Medinet Habu*, 4 voll., Chicago 1932-1940; U. HOELSCHER e altri, *The Mortuary Temple of Ramses III*, 2 voll., Chicago 1941-51. Per il portale del complesso, G. HAENY, *Zum Hohen Tor von Medinet Habu*, in «ZÄS», XCIV, 1967, pp. 71 segg.

Per un tempio più antico H. CHEVRIER, E. DRIOTON, *Le Temple reposoir de Seti II*, 2 voll., Le Caire 1933-40.

Per i rapporti fra tempio e palazzo, U. HOELSCHER, *Erscheinungsfenster und Erscheinungsbalkon im Königlichen Palast*, in «ZÄS», LXVII, 1931, pp. 43 segg. e R. STADELMANN, *Tempelpalast und Erscheinungsfenster in der Thebanischen Totenkammer*, in «MDIK», XXIX, 1973, pp. 221 segg.

Per i rilievi che coprono le pareti di edifici ufficiali: G. A. GABALLA, *Minor War Scenes of Ramesses II at Karnak*, in «JEA», LV, 1969, p. 82; W. HELCK, *Die Ritualszenen auf der Umfassungsmauer Ramses' II in Karnak*, 2 voll., Wiesbaden 1968; ID., *Die Ritualdarstellungen des Ramesseums*, Wiesbaden 1972. Sulle stele di militari in adorazione davanti a Ramesse II, G. ROEDER, *Ramses II als Gott. Nach den Hildesheimer Denksteine aus Horbeit*, in «ZÄS», LXI, 1926, pp. 57 segg.

Per le ridipinture ramessidi di più antiche pitture in tombe tebane, S. SCHOTT, *Ein Fall von Prüderie aus der Ramessidenzeit*, «ZÄS», LXXV, 1939, pp. 100 segg. Per la necropoli regale, ancora in piena funzione in questa epoca, E. THOMAS, *The Royal Necropolis of Thebes*, Princeton 1966. Su particolari tombe, E. SCHIAPARELLI, *Esplorazione della «Valle delle Regine» nella Necropoli di Tebe*, Torino 1923, che scoprì in particolare la tomba della sposa di Ramesse II, Nefertari. Tale tomba pone ora difficili problemi di conservazione e di restauro. Una edizione del complesso in tavole a colori in G. THAUSIG und H. GOEDICKE, *Nefretari*, Graz 1971. La pianta della

tomba di un sovrano ramesside su un papiro è studiata da H. CARTER and A. H. GARDINER, *The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb*, in «JEA», IV, 1917, pp. 130 segg. Una serie di documenti sulle vicende della necropoli in età ramesside in T. E. PEET, *The Great Tomb Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty*, 2 voll., Oxford 1930.

Sul villaggio operaio connesso con la necropoli regia e cioè Deir el Medina, l'opera postuma di sicurissima sintesi di J. ČERNÝ, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, Le Caire 1973 e la serie dei rapporti di scavo di B. BRUYÈRE, *Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh*, 16 voll., Le Caire 1924-53. Il materiale epigrafico da Deir el Medina conservato a Torino in M. TOSI e A. ROCCATI, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina*, (Cat. Mus. Torino), Torino 1972.

Sul materiale figurativo (ostraka e papiri figurati) che deriva in massima parte da tale villaggio, B. J. PETERSON, *Zeichnungen aus einer Totenstadt. Bildostraka aus Theben-West*, Stockholm 1973. Altri cataloghi anteriori in J. VANDIER D'ABBADIE, *Catalogue des ostraka figurés de Deir el Médineh*, 4 voll., Le Caire 1936-1959; E. BRUNNER TRAUT, *Die Altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956. Su un papiro illustrato a Torino, J. OMLIN, *Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotische Zeichnungen und Inschriften* (Cat. Mus. Torino), Torino 1973.

Per ceramiche di vario tipo, G. NAGEL, *La céramique du Nouvel Empire à Deir el Médineh*, Le Caire 1938. Per le belle ceramiche policrome a funzione architettonica, W. C. HAYES, *Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantir*, New York 1937 e J. SLIWA, *Ägyptische Fayence-Kacheln mit Darstellungen von Fremdvölker*, in *Festschr. ägypt. Mus. Berlin*, Berlin 1974, pp. 233 segg.

Una indagine economica che interessa l'attività artigiana del tempo in J. J. JANSSEN, *Commodity Prices from the ramesside Period*, Leiden 1975.

Per la figura di «archeologo» del figlio di Ramesse II Khaemwaset, E. DRIOTON et J. PH. LAUER, *Une inscription de Khaemouas sur la face Sud de la Pyramide d'Ounas à Saqqarah*, in «ASAE», XXXVII, 1937, pp. 201 segg., e più in generale F. GOMAA, *Chaemwêse Sohn Ramses' II und Hohenpriester von Memphis*, Wiesbaden 1973.

12 LIBICI ED ETIOPICI

L'età successiva ai Ramessidi viene spesso denominata con un nome assai vago e di vaghi confini, la «bassa epoca», ed è nel complesso assai poco studiata come oggetto di indagine critica. In genere si trattano singoli monumenti o gruppi di monumenti, e spesso in funzione dei dati che se ne possono ricavare per ricostruzioni degli aspetti «politici», quando non dinastici, della storia egiziana.

Una interpretazione generale del periodo in E. MEYER, *Gottesstaat, Milüärherrschaft und Ständewesen in Ägypten (Zur Geschichte der 21. und 22. Dynastie)*, in «Stzb. Pr. Ak. Wiss. (Phil. Hist. Kl.)», 1928, che non si occupa degli aspetti artistici, ma è un quadro necessario, aggiornato su singoli punti da J. YOYOTTE, *Les principautés du Delta au temps de l'anarchie Libyenne*, in «Mél. Maspero», I, 4, 1961, pp. 121 segg. e nella documentatissima e problematica ricerca di K. A. KITCHEN, *The Third Intermediate Period in Egypt (1150-650 B.C.)*, Warminster 1973.

Funzione di quadro cronologico hanno alcune stele che possono esser poste in serie e che risalgono in parte a questa epoca: M. MALININE, G. POSENER, J. VERCOUTER, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis*, 1er vol., Paris 1968.

Per i monumenti architettonici, i resti di Bubasti in E. NAVILLE, *Bubastis*, London 1891 e Id., *The Festival Hall of Osorkon II at Bubastis*, London 1892. La necropoli regale di Tanis è stata scavata e illustrata da P. MONTET, *Les Constructions et le Tombeau de Chéchanq III à Tanis*, Paris 1960, Id., *Les Constructions et le Tombeau de Psousennès à Tanis*, Paris 1951, Id., *Les Constructions et le Tombeau d'Osorkon II à Tanis*, Paris 1947, con descrizione dei monumenti e dei trovamenti e ampie discussioni interpretative. Il più importante monumento tebano, in AA. VV., *The Bubastite Portal, by the Epigraphical Survey of the Oriental Institute of the University of Chicago*, Chicago 1954.

Un particolare monumento a Menfi, AL. BADAWY, *Das Grab des Kronprinzen Scheschonk, Sohnes Osorkons' II und Hohenpriesters von Memphis*, in «ASAE», LIV, 1956, pp. 153 segg.

Per la statuaria dell'epoca, particolare importanza la serie uscita dalla «cchette» di Karnak in G. LEGRAIN, *Statues et Statuettes de rois et particuliers*, 3 voll. (Cat. Gen.

Cairo), Le Caire 1906-1925. Su singoli pezzi B. v. BOTHMER, *The Philadelphia-Cairo Statue of Osorkon II*, in «JEA», XLVI, 1960, pp. 3 segg., e, in particolare H. JACQUET-GORDON, *A Statuette of Ma'et and the Identity of the Divine Adoratoress Karomama*, in «ZÄS», XCIV, 1967, pp. 86 segg. e, di pari tema, l'acuto articolo di J. YOYOTTE, *Les Adoratrices de la III Période Intermédiaire, à propos d'un chef d'oeuvre rapporté par Champollion*, in «BSFE», n. 64, 1972, p. 31.

I monumenti dell'età etiopica sono in genere oggetto di trattazione insieme con quelli della «bassa epoca», e perciò le notizie bibliografiche seguenti han valore complementare rispetto a pubblicazioni già altrove qui indicate.

Per una valutazione del periodo, H. VON ZEISSL, *Äthiopen und Assyrer in Ägypten*, Glückstadt u. Hamburg 1944. Ricerche sul momento «tebano» della dinastia (quello più caratteristico, vista la scarsa incidenza nel Delta), J. LECLANT, *Recherches sur les monuments thébains de la XXV Dynastie (dite éthiopienne)*, 2 voll., Le Caire 1965; ID., *Enquête sur les sacerdoces et les sanctuaires égyptiens à l'époque dite «éthiopienne» (XXV Dynastie)*, Le Caire 1954. Sul personaggio più caratteristico dell'epoca: ID., *Montouemhat, quatrième prophète d'Amon, Prince de la Ville*, Le Caire 1961. Su argomenti specifici tebani, ID., *Quelques données nouvelles sur l'édifice dit de Taharqa près du Lac sacré à Karnak*, in «BIFAO», XLIX, 1950, pp. 8 segg.; P. BARGUET et J. LECLANT, *Karnak Nord IV*, Le Caire 1954; J. LECLANT, *La colonnade éthiopienne à l'Est de la grande enceinte d'Amon à Karnak*, in «BIFAO», LIII, 1953, pp. 113 segg.

Per monumenti in Sudan, G. A. REISNER, *The Barkal Temples in 1916*, in «JEA», IV, 1917, pp. 213 segg.; V, 1918, pp. 99 segg.; VI, 1920, pp. 247 segg.; D. DUNHAM, *The Barkal Temples excavated by G. A. Reisner*, Boston 1970; ID., *Nuri (The Royal Cemeteries of Kush, II)*, Boston 1955; ID., *El Kurru (The Royal Cemeteries of Kush, I)*, Cambridge, Mass. 1950; M. F. MADACAM, *The Temples of Kawa*, 2 voll., Oxford 1949-55.

Alcune statue che costituiscono un complesso: B. GUNN and R. ENGELBACH, *The Statues of Harwa*, in «BIFAO», XXX, 1930, p. 815; J. J. CLERE, *À propos des Monuments d'Harwa* - B. GUNN, *The Berlin Statue of Harwa and some notes on other Harwa Statues* - CH. KUENTZ, *Remarques sur les statues de Harwa* - G. ROEDER, *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu den acht Statuen des Harwa* - H. SENK, *Zu Form und Titulatur des Harwa-Statuen*, in «BIFAO», XXXIV, 1934, pp. 129 segg. Altri monumenti: I. WOLDERING, *Zur Plastik der Äthiopenzeit. Eine Neuerwerbung des Kestner-Museum*, in «ZÄS», LXXX, 1955, pp. 70 segg. Su una statua leggermente più tarda ma connessa con questo ambiente, H. KEES, *Statue eines Veters des Thebanischen Gouverneurs Montuemhet*, in «ZÄS», LXXII, 1936, pp. 14 segg.: R. ANTHES, *Der Berliner Hocker des Petamenophis*, in «ZÄS», LXXIII, 1937, pp. 25 segg.

I sarcofagi tipicamente e riccamente decorati sono esemplificati ampiamente nel volume di catalogo del museo del Cairo A. MORET, *Sarcophages de l'époque bubastite à l'époque saïte*, Le Caire 1913. Le tavole da offerta assai varie e interessanti in P. BARGUET, Z. GONEIM, J. LECLANT, *Les Tables d'offrandes de la grande cour de la tombe de Montouemhat*, in «ASAE», LI, 1951, pp. 491 segg.

Un importante studio tipologico, F. R. RUSSMANN, *The Representation of the King in the XXVth Dynasty*, Bruxelles-Brooklyn 1974.

Un'opera di inquadramento storico generale per l'età «saitica» nel suo complesso è F. K. KIENITZ, *Die politische Geschichte Aegyptens von 7. bis zum 4. Jahrhundert vor die Zeitwende*, Berlin 1953 dove c'è anche molta bibliografia su punti specifici. La documentazione sulla prima età persiana in G. POSENER, *La première domination perse en Égypte*, Le Caire 1936.

Per il più evidente aspetto della cultura del tempo, l'arcaismo, H. BRUNNER, *Zum Verständnis der archaisierenden Tendenzen der ägyptischen Spätzeit*, in «Saeculum», XXI, 1970, pp. 151 segg., I. NAGY, *Remarques sur le souci d'archaïsme en Égypte à l'époque saïte*, in «Acta Antiqua Ac. Sc. Hung.», Budapest, XXI, 1973, pp. 53 segg. Per le influenze straniere, J. D. COONEY, *Persian Influence in Late Egyptian Art*, in «JARCE», IV, 1965, pp. 39 segg. Per i rapporti fra l'arte egiziana e quella greca arcaica, E. IVERSEN, *The Egyptian Origin of the Archaic Greek Canon*, in «MDIK», XV, 1957, pp. 134 segg.

Per l'architettura segnaliamo la pubblicazione di alcune tombe: J. ASSMANN, *Das Grab des Basa (Nr. 389) in der Thebanischen Nekropole*, Mainz am Rhein 1973, W. v. BISSING, *Das Grab des Petamenophis in Theben*, in «ZÄS», LXXIV, 1938, pp. 2 segg., S. DONADONI e altri, *Gli scavi dell'Università di Roma all'Asasif (1973-74-75)*, in «Or. ant.», XV, 1976, pp. 209 segg., G. LEFEBVRE, *Le Tombeau de Petosiris*, 2 voll., Le Caire 1924. Per una particolare tipologia funeraria, R. STADELMANN, *Das Grab im Tempelhof. Der Typus des Königsgrabes in der Spätzeit*, in «MDIK», XXVII, 1971, pp. 111 segg. Un importante tempio di età persiana, H. F. WINLOCK and N. de G. DAVIES, *The Temple of Hibis in Khargah Oasis*, 3 voll., New York 1941-1953. Per un antico esempio di mammisi, F. DAUMAS, *La structure du Mammisi de Nectanébo à Dendera*, in «BIFAO», L, 1952, pp. 133 segg. Per connessioni speculative con la Grecia, P. GILBERT, *Un trait d'expressionnisme dans l'architecture de l'Égypte et de la Grèce*, in «CdE», XXXVI, 1961, pp. 255 segg.

Per la scultura, si è in attesa di una raccolta completa e metodica dei suoi monumenti per tutta la «bassa epoca» a cura di B. v. BOTHMER e di H. DE MEULENAERE. Sulla preparazione di questa silloge che sarà preziosa e di cui già si godono in vari casi frutti anticipati, B. v. BOTHMER, *A Note on the Corpus of Late Egyptian Sculpture*, in «JAOS», LXXIV, 1954, p. 70. Una esposizione di scultura tarda tenuta a Brooklyn è stata illustrata da un prezioso catalogo di B. v. BOTHMER, *Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 BC to AD. 100*, Brooklyn 1960. Sul «realismo» di certi ritratti tardi, e sul suo carattere convenzionale, Id., *The Signs of Age*, in «BMFA», XLIX, 1951, n. 277, pp. 69 segg. Su alcune statue in particolare H. WILD, *Statue d'un noble méhétién du règne de Psamétique I aux Musées de Palerme et du Caire*, in «BIFAO», LX, 1961, pp. 43 segg.; J. VERCOUTTER, *Les Statues du gouverneur Hor, Gouverneur d'Hérakléopolis, de Busiris et d'Héliopolis*, in «BIFAO», XLIX, 1950, pp. 85 segg.; H. W. MÜLLER, *Ein Königsbildnis der 26. Dynastie mit der «Blauen Krone» im Museo Civico zu Bologna (Inv. Nr. 1801)*, in «ZÄS», LXXX, 1955, pp. 45 segg.; J. VANDIER, *Une tête royale de l'époque saïte*, in «ZÄS», XC, 1963, pp. 115 segg., H. W. MÜLLER, *Der Torso einer Königsstatue im Museo Archeologico zu Florenz*, in *Studi in memoria di I. Rosellini*, Pisa 1955, vol. II, pp. 183 segg. Un particolare tipo di scultura in M. L. BUHL, *The Late Egyptian Anthropoid Stone Sarcophagi*, Copenhagen 1959. Chiara volontà metodologica in C. BAROCAS, *Les statues «réalistes» et l'arrivée des Perses dans L'Égypte saïte*, in *Gururâjamañjarikâ. Studi in onore di G. Tucci*, Napoli 1974, pp. 113 segg.

Alcuni saggi sul rilievo: P. GILBERT, *Bas-reliefs et têtes néo-mémphites*, in «CdE», XXVII, 1952, pp. 337 segg. e CH. PICARD, *Les influences étrangères au tombeau de Pétosiris: Grèce ou Perse?*, in «BIFAO», XXX, 1931, pp. 201 segg. dove si troverà anche la storia del complesso problema. Su una serie di rilievi a Firenze, J. D. COONEY, *Fragments of a Great Saïte Monument*, in «JARCE», III, 1944, pp. 79 segg.

14

GRECI E ROMANI

L'ampia serie di pubblicazioni sull'arte greco-romana in Egitto non ci interessa che per quel gruppo di monumenti che continua la tradizione più precisamente egiziana. Una raccolta di materiali con accuratissima presentazione storica in A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-romano*, Palermo dal 1961.

Una bibliografia assai utile e accurata, anche se ferma alla sua data di pubblicazione in N. SAUNERON, *Temples ptolémaïques et romains d'Égypte. Études et publications parues entre 1939-1954. Répertoire bibliographique*, Le Caire 1956. Per le antichità egittizzanti fuori d'Egitto, J. LECLANT, *Inventaire bibliographique des Isiaca*, 2 voll., Leiden 1972-1974. Per il problema dei rapporti fra arte egiziana e arte greca, G. M. A. RICHTER, *Der Zusammenhang zwischen ägyptischer und griechischer Kunst*, in «Das Altertum», IX, 1973, pp. 74 segg.; F. LE CORSU, *Quelques motifs égyptiens survivant dans l'architecture religieuse alexandrine*, in «RdE», XVIII, 1966, pp. 37 segg.

Per quanto riguarda l'architettura, i grandi templi di questa epoca son stati pubblicati in grandiose edizioni più interessate ai testi che alle figurazioni e alla struttura. Per il tempio di Kalabsha, trasferito dalla Nubia per la costruzione della nuova diga di Aswan le documentazioni architettoniche sono più complete: K. G. SIEGLER, *Kalabsha. Architektur und Baugeschichte des Tempels*, Berlin 1970. Più specifici problemi di interpretazione, P. LACAU, *Notes sur les plans de temples d'Edfou et de Kom Ombo*, in «ASAE», LII, 1954, pp. 215 segg.; P. BARGUET, *Les dimensions du temple*

à Edfou et leur signification, in «BSFE», n. 72, 1975, pp. 23 segg. e AL. BADAWY, *The Approach to the Egyptian Temple in the Late and Graeco-Roman Periods*, in «ZÄS», CII, 1975, pp. 79 segg.

Su un particolare tipo di edificio templare, F. DAUMAS, *Les Mammisis des temples égyptiens*, Paris 1958 e AL. BADAWY, *The Architectural Symbolism of the Mammisi Chapels in Egypt*, in «CdE», XXXVII, 1963, pp. 78 segg.

Sulla collocazione dei rilievi sulle pareti dei templi tardi, F. WINTER, *Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit*, Wien 1968.

Per la scultura, in generale P. GILBERT, *La Valeur de la statuaire égyptienne aux époques grecque et romaine*, in «CdE», XXIX, 1954, pp. 15 segg. Sui ritratti regali tolemaici, K. MYSLIWIEC, *A Contribution to the Study of the Ptolemaic Royal Portraits*, in «Études et Travaux», VII, 1973, p. 41 segg. Per i rapporti fra ritrattistica egiziana tarda e ritratto romano, B. v. BOTHMER, *Roman Republican and Late Egyptian Portraiture*, in «AJA», LVIII, 1954, pp. 143 segg. e l'ampio saggio di A. ADRIANI, *Ritratti dell'Egitto greco-romano*, in «Mitt. Deutsch. Arch. Inst. Röm. Abt.», 77, 1970, pp. 72 segg. Sui sarcofagi di quest'epoca al Museo del Cairo, H. GAUTHIER, G. MASPERO, A. BAYOUMI, *Sarcophages des époque persane et ptolémaïque (Cat. Gen. Caire)*, 2 voll., Le Caire 1908-1939.

Per alcuni monumenti egiziani trovati in Italia, in un complesso egittizzante, H. W. MÜLLER, *Der Isiskult im antiken Benevent und Katalog der Skulpturen aus den ägyptischen Heiligtümern im Museo del Sannio*, Berlin 1969 (trad. it., Benevento 1971), E. SCAMUZZI, *La mensa isiaca*, Roma 1939, e più recentemente E. LEOSPO, *La Mensa Isiaca di Torino*, Leiden 1978.

Una visione di insieme di tutto il materiale in A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing monuments of Imperial Rome*, Leiden 1972. Altre indicazioni sono state fornite alla fine del paragrafo 2 di questa stessa bibliografia.

15 MEROE

Questa nota bibliografica raccoglie in verità alcuni numeri che non sono strettamente connessi con l'arte meroitica, ma riguardano la cultura sudanese antica in genere. Anche qui, d'altronde, non abbiamo mirato alla completezza ma a dare alcune opere generali e di non troppo difficile reperibilità. Per una prima descrizione archeologica della regione subito dopo la Mahdiya, E. A. WALLIS BUDGE, *The Egyptian Sudan*, 2 voll., London 1907. Una rapida storia di orientamento A. J. ARKELL, *A History of the Sudan from the Earliest Times to 1821*, London 1961 (2^a ed.).

La serie delle culture che si son succedute o han vissuto contemporaneamente nella regione è elencata da I. HOFMANN, *Die Kulturen des Niltals von Aswan bis Senar*, Hamburg 1967; una raccolta di tavole illustrative in F. und U. HINTZE, *Alte Kulturen im Sudan*, Leipzig 1966. Una accurata indagine, condotta in base a criteri sociologici e antropologici, in G. B. TRIGGER, *History and Settlement in Lower Nubia*, New Haven 1965. Una enciclopedia per la ricchezza delle notizie documentarie e insieme una sistemazione teorica dei problemi connessi è W. J. ADAMS, *Nubia, Corridor to Africa*, London 1978. Dello stesso alcuni problemi fondamentali in *Continuity and Change in Nubian Cultural History*, in «Sudan Notes and Records», XLVIII, 1967, pp. 1 segg.

Molto materiale nel volume miscelaneo *Aegypten und Kush, Festschrift F. Hintze*, Berlin 1977. Una accurata bibliografia in L. A. CHRISTOPHE, *Bibliographie de la Campagne internationale de l'UNESCO pour la sauvegarde des sites et monuments de Nubie*, Paris 1977. Più specializzata la bibliografia di F. F. GADALLAH, *Meroitic Problems and a Comprehensive Meroitic Bibliography*, in «Kush», XI, 1963, pp. 196 segg. Da segnalare come fonte corrente di informazione i fascicoli non periodici ma frequenti delle «Meroitic Newsletters» curati da J. LECLANT.

Per singoli punti, da segnalare la ricerca esemplare di M. BIETAK, *Studien zur Chronologie der nubischen C-Gruppe*, Wien 1968. Più ampie le possibili segnalazioni relative alla cultura meroitica. Un quadro di insieme in P. L. SHINNIE, *Meroe. A civilization of the Sudan*, London 1967. Per una impostazione generale relativamente all'arte di questo periodo, S. WENIG, *Rapporto alle Journées internationales d'Études Méroïtiques*, Paris 10-13 Juin 1973. Una visione generale sulla attività archeologica in J. LECLANT, *Les recherches archéologiques dans le domaine méroïtique*, in «Meroitica», I, 1973, pp. 61 segg.

Per i problemi della cronologia, F. HINTZE, *Studien zur Meroitischen Chronologie und zu den Opfertafeln aus den Pyramiden von Meroe*, Berlin 1959. Per i momenti cruciali della storia di Meroe, G. A. WAINWRIGHT, *The Date of the Rise of Meroe*, in «JEA», XXXVIII, 1952, pp. 75 segg.; H. F. C. SMITH, *The Transfer of the Capital of Kush from Napata to Meroe*, in «Kush», III, 1955, pp. 20 segg.; P. L. SHINNIE, *The Fall of Meroe*, ivi, pp. 82 segg.; L. P. KIRWAN, *The Decline and Fall of Meroe*, ivi, VIII, 1960, pp. 163 segg. Per una differenziazione di culture nell'ambito meroitico, W. Y. ADAMS, *Meroitic North and South: a Study in Cultural Contrast*, in «Meroitica», II, 1976, pp. 11 segg.; B. G. HAYCOCK, *The later Phases of Meroitic Civilization*, in «JEA», LIII, 1967, pp. 107 segg.

Alcuni scavi (e studi relativi) di particolare significato vanno segnalati. Per la cultura di Kerma, G. A. REISNER, *Excavations at Kerma, I, II*, in «ZÄS», LII, 1914, pp. 34 segg. e soprattutto G. A. REISNER, *Excavations at Kerma, Parts I-III and IV-V (Harvard African Studies, V and VI)*, Cambridge, Mass. 1923. Una valutazione in F. HINTZE, *Das Kerma-Problem*, in «ZÄS», XCI, 1964, pp. 79 segg.; B. GRATIEN, *Essai de classification des cultures Kerma*, Tesi di dottorato, Lille 1974. Per il Gruppo C: M. BIETAK, *Ausgrabungen in Sayala-Nubien 1961-1965. Denkmäler der C. Gruppe und der Pan-Gräbern Kultur*, Wien 1966. Materiali del Medio Regno di vario tipo in J. VERCOUTTER e altri, *Mirgissa*, 3 voll., Paris 1970-1975. Per i tempi napatei vedi anche le indicazioni fornite a proposito dell'età «etiopica» in Egitto. Importante la documentazione in M. F. LAMING MACADAM, *The Temples of Kawa*, 2 voll., Oxford 1949-55; D. DUNHAM, *The Barkal Temples*, Boston 1970. Le necropoli regali, da quelle napatee a quelle meroitiche, in D. DUNHAM, *Royal Cemeteries of Kush; I, El Kurru*, Cambridge, Mass. 1950; *II, Nuri*, Boston 1955; *III* (in coll. E. CHAPMAN), *Decorated Chapels of the Meroitic Pyramids at Meroe and Barkal*, Boston 1952; *IV, Royal Tombs at Meroe and Barkal*, Boston 1957; *V, West and South Cemeteries at Meroe*, Boston 1963. Per l'età meroitica J. GARSTANG, A. H. SAYCE, F. L. GRIFFITH, *Meroe, the City of the Ethiopians*, Oxford 1911; J. W. CROWFOOT and F. L. GRIFFITH, *The Island of Meroe and Meroitic Inscriptions*, London 1911; D. RANDALL MACIVER and C. L. WOOLLEY, *Areika*, Oxford 1909; C. L. WOOLLEY and D. RANDALL MACIVER, *Karanog. The Romano-Nubian Cemetery*, Philadelphia 1910; J. W. CROWFOOT, *The Island of Meroe*, London 1911. Per l'età successiva a quella meroitica (il «Gruppo X»), W. B. EMERY, *The Royal Tombs of Ballana and Qustul*, Cairo 1938.

Di particolare importanza per la comprensione dei modi delle culture locali sono i rapporti con l'Egitto. Il problema in generale esposto per la prima volta con chiarezza in T. SÄVE SÖDERBERGH, *Ägypten und Nubien*, Lund 1944. Con carattere più divulgativo e più strettamente archeologico, W. B. EMERY, *Egypt in Nubia*, London 1965, G. B. TRIGGER, *Egyptians in Nubia*, 1978. Per altre influenze I. HOFMANN, *Wege und Möglichkeiten eines Indischen Einflusses auf die Meroitische Kultur*, St. Augustin bei Bonn 1975 (influenze negate da WENIG nel lavoro già citato e da ZABKAR, *Some particular Features in the Representations of Apedemak*, in *Ägypten und Kush* citato, pp. 487 segg.) e C. PRÉAUX, *Sur les communications de l'Éthiopie avec l'Égypte Hellénistique*, in «CdE», LIII, 1952, pp. 257 segg. I rapporti col mondo romano, U. MONNERET DE VILLARD, *La Nubia Romana*, Roma 1941, T. KRAUS, *Rom und Meroe*, in «MDIK», XXV, 1969, pp. 49 segg. Per la espansione verso Sud della civiltà meroitica, D. M. DIXON, *A Meroitic Cemetery at Sennar (Makwar)*, in «Kush», XI, 1963, pp. 227 segg. Elemento di particolare importanza per la funzione classificatoria in una civiltà meno nota è la ceramica: W. Y. ADAMS, *Progress Report of Nubian Pottery. I. The Native Wares*, ivi, XV, 1967-68, pp. 1 segg., in attesa di seguito e Id., *An Introductory classification of Christian Nubian Pottery*, ivi, X, 1962, pp. 245 segg.

ABBREVIAZIONI

«AJA»: «American Journal of Archaeology».

«AJSL»: «American Journal of Semitic Languages».

«An. Or.»: «Analecta Orientalia».

«Art. As.»: «Artibus Asiae».

«ASAE»: «Annales du Service des Antiquités de l'Égypte».

«BIFAO»: «Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale».

«Bi. Or.»: «Bibliotheca Orientalis».

«BMFA»: «Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston».

«BMMA»: «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York».

«BSFE»: «Bulletin de la Société Française d'Égyptologie».

«CAH»: «Cambridge Ancient History».

«CdE»: «Chronique d'Égypte».

«Gött. Misz.»: «Göttingen Miscellen».

«JAOS»: «Journal of the American Oriental Society».

«JARCE»: «Journal of the American Research Center in Egypt».

«JEA»: «Journal of Egyptian Archaeology».

«JNES»: «Journal of Near Eastern Studies».

«MDIK»: «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abt. Kairo».

«MDOG»: «Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft».

«OLZ»: «Orientalistische Literaturzeitung».

«Or. Ant.»: «Oriens Antiquus».

«PSBA»: «Proceedings of the Society for Biblical Archaeology».

«RdÉ»: «Revue d'Égyptologie».

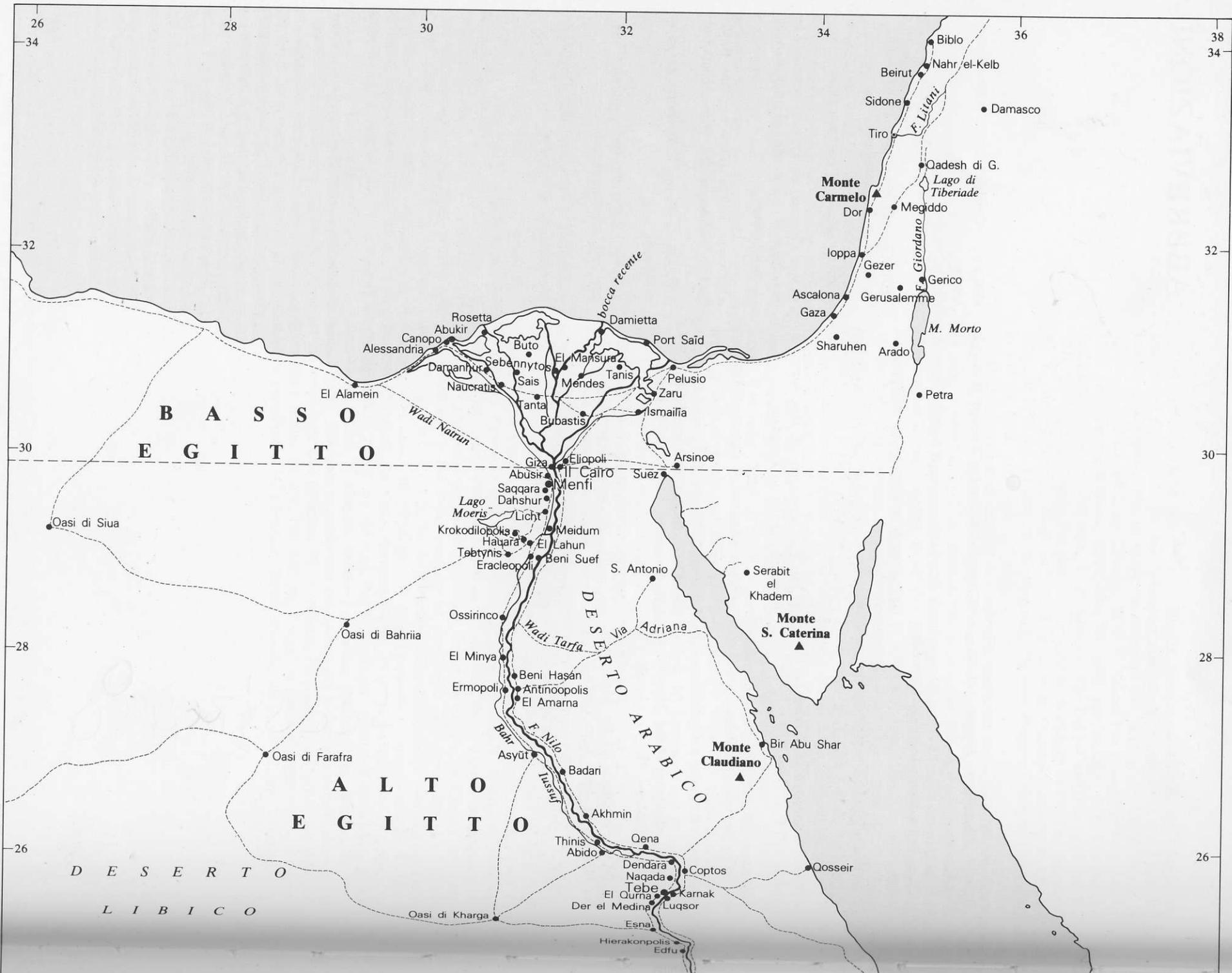
«TR»: «Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes».

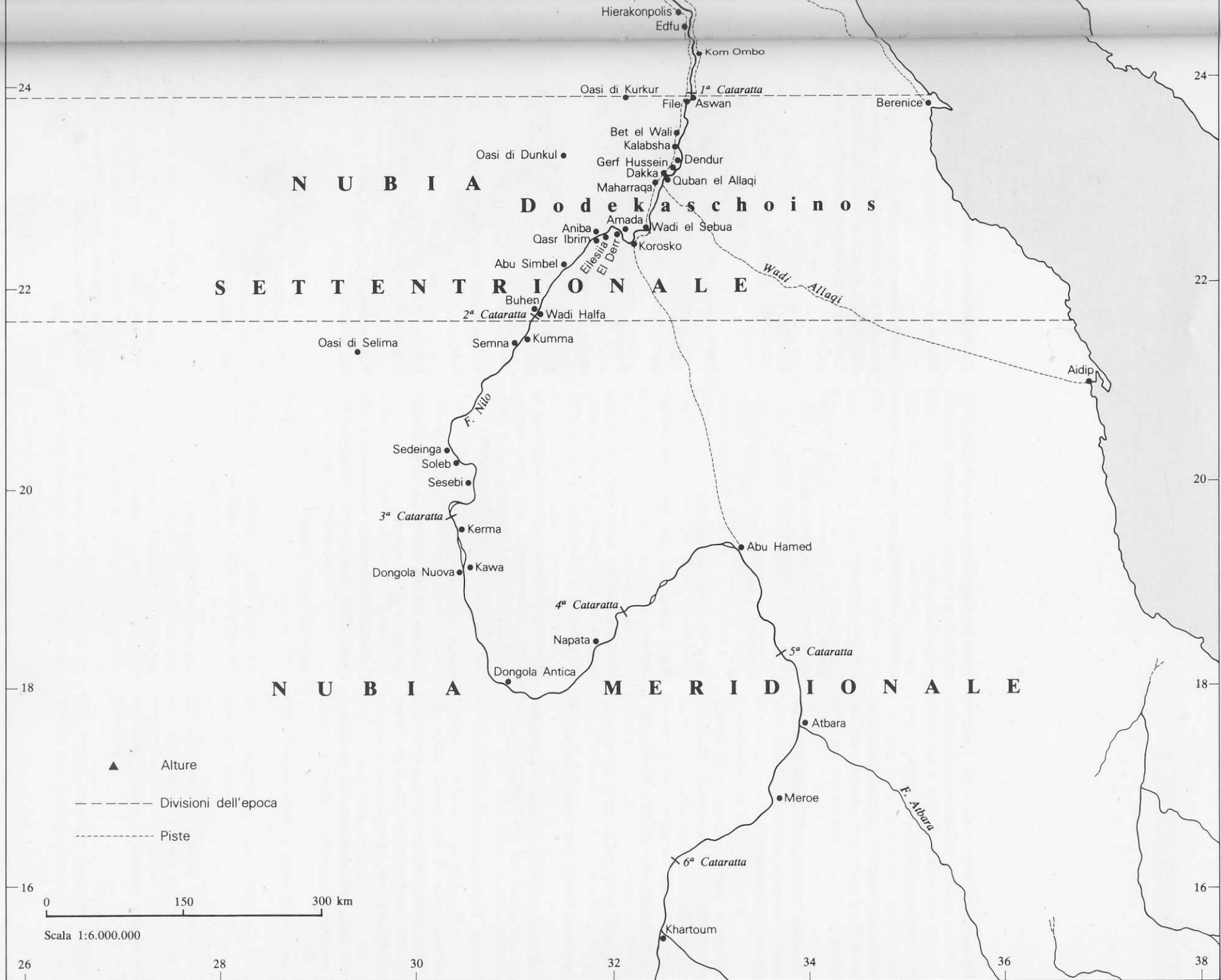
«SBAW»: «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften».

«WZM»: «Wiener Zeitschrift für Morgenland».

«ZÄS»: «Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde».

«ZDMG»: «Zeitschrift der Deutschen Morgenlandgesellschaft».





NUBIA

DODEKASCHOINOS

SETTENTRIONALE

NUBIA

MERIDIONALE

- ▲ Altire
- Divisioni dell'epoca
- Piste

0 150 300 km
Scala 1:6.000.000

GLOSSARIO

Àdyton. Nei templi, parte di fondo o ambiente separato all'interno della cella, riservato alla statua di culto o allo svolgimento di particolari cerimonie.

Benben. Pietra ritta connessa con il culto solare, il cui tipo si svilupperà poi nell'obelisco.

Cleruchia. Fondo agricolo concesso come rendita a persona che svolga mansioni a servizio dello Stato.

Colonna a sistro. Colonna la cui forma imita quella del sistro, strumento musicale metallico a scuotimento.

Corona bianca. Corona dell'Alto Egitto.

Corona rossa. Corona del Basso Egitto.

Criosfinge. Sfinge con testa di ariete.

Criocefalo. Con riferimento a una divinità raffigurata con testa di ariete.

Dromos. Viale d'accesso al tempio.

Duffufa. Nome di due grandi edifici di mattoni crudi presso Kerma con piccoli vani entro una spessa muratura; si tratta probabilmente di palazzi.

Festa sed. Festa giubilare del sovrano.

Ipetrale. Con riferimento ad edifici, e in particolare templi, con parte centrale priva di copertura.

Ipostila. Con riferimento a sala templare con soffitto sostenuto da una serie di colonne disposte in file parallele.

Iteret. Termine convenzionale di incerto significato con cui erano designati i santuari arcaici, noti solo da raffigurazioni.

Kheneret. Luogo di lavoro coatto («prigione» e «laboratorio»).

Kohl. Belletto per gli occhi.

Maat. Dea della giustizia e dell'ordine cosmico.

Mammisi. Edificio sacro destinato ad accogliere le dee, quando, durante il rito, partoriscono il dio figlio.

Mastaba. Edificio a piramide tronca e pianta rettangolare, con orientazione Nord-Sud dell'asse maggiore e due finte porte sulla parete esterna orientale.

Menat. Contrappeso della collana.

Naikos. Edicola dedicata al culto di una divinità o di un defunto.

Òstrakon. Frammento di calcare o di coccio usato per scrivervi o disegnarvi.

Pietra bekhen. Schisto verde.

Pilone. Portale del tempio.

Serdàb. Recesso, munito di spiragli che permettono la visione dall'interno e non dall'esterno, da cui la statua del defunto assiste a cerimonie ed offerte in suo onore.

Serekh. Raffigurazione stilizzata del palazzo reale che contiene il nome del sovrano.

Speos. Speco, antro.

Talatât. Nome convenzionale dei blocchetti decorati di età amarniana.

Tèmenos. Recinto sacro riservato al culto, contenente templi, altari e altri edifici connessi.

Teriomorfo. Con riferimento a personaggio o figura mitica o divina rappresentata con aspetto di animale.

Tomba a saff. Tomba con facciata a pilastri.

Ureo. Cobra protettore che sta sulla fronte delle divinità solari e del sovrano.

Velo nemes. Copricapo a strisce proprio del sovrano.

2850-2230 a. C. circa. «Antico Regno», sino alla VI dinastia. Unificazione dei due grandi regni del Basso Egitto e dell'Alto Egitto. I dinastia Tinita con sede a Thinis nell'Alto Egitto. Lo stato si configura come stato patrimoniale teocratico. Progressivo perfezionamento dell'organizzazione amministrativa. Sistemazione del Pantheon religioso.

Notevole sviluppo tecnico-artistico nel taglio della pietra e nella produzione di utensili; prime mastabe; tavolozze per la preparazione dei belletti.

2650 circa. Sviluppi dell'architettura funeraria e della statuaria. Piramide a gradoni di Gioser a Saqqara.

2600-2480. Piramidi di Cheope, Chefren e Micerino a Giza. Testa regale di granito rosso a Brooklyn.

2480-2230 circa. Età menfita (V e VI dinastia). Piramidi di Abusir (V dinastia) e Saqqara (VI dinastia). Tomba di Ti a Saqqara (V dinastia). Statue di domestici.

2230-2000 circa. «Primo Periodo Intermedio» o «Età feudale», sino alla X dinastia. Grave disordine in tutto il Paese. Secessione di Eracleopoli e Tebe. Mentuhotep fonda l'XI dinastia. L'Egitto riconquista la sua unità.

Tomba reale di Deir el-Bahari.

2000-1786 circa. «Medio Regno». Avvento di Amenemhat I e fondazione della XII dinastia di origine tebana. Ricostruzione delle strutture amministrative. Conquiste in Nubia. Bonifica del Fayyum.

1786-1580 circa. «Secondo Periodo Intermedio», sino alla XVII dinastia. Il Delta e Menfi durante la XIII e la XIV dinastia cadono in mano degli Hyksos. Monarchia tebana indipendente nell'Alto Egitto. Lotta di Kamose contro gli invasori.

1580-1085 circa. «Nuovo Regno», sino alla XX dinastia. Amosi scaccia gli Hyksos dal Delta. Fondazione della XVIII dinastia. Riconquista della Nubia e conquista militare della Siria e della Palestina.

Prime costruzioni della XVIII dinastia a Karnak. Tempio funerario di Hatshepsut a Deir el-Bahari.

1450. Apogeo dell'espansione imperialistica egiziana: con Tutmose III i confini toccano l'Eufrate; l'impero è controllato da un apparato efficiente e razionale; il bottino della conquista è ingentissimo e l'Egitto è il paese più ricco del mondo antico.

Grande sviluppo della statuaria; colossi di Memnone. Palazzo di Amenofi III a Malqata.

1375 circa. Si scontrano i due maggiori centri di potere, cioè il faraone e il clero di Ammone: Amenofi IV perseguita i sacerdoti e chiude i templi. La capitale viene spostata da Tebe ad Akhetaten (Tell el Amarna) dove si venera il dio della nuova religione, Aten.

Grande sviluppo dell'architettura, della statuaria e del rilievo.

1354. La «Restaurazione». Tutankhamon ristabilisce il culto di Ammone e l'antico ordine turbato dalle riforme religiose e sociali amarniane.

Tomba di Tutankhamon con ricchissimi arredi.

1314. XIX dinastia: i Ramessidi. La nuova dinastia fissa la sua residenza nel Delta Orientale.

Tempio di Seti I ad Abido. Porzione ramesseide del tempio di Luqsor. Sala ipostila di Karnak. Ricchissimi sviluppi «barocchi» della scultura: moduli espressivi luministici, arditezze dei profili.

1300 circa. Ramesse II si scontra con gli Ittiti nella battaglia di Qadesh per la su-

premazia sulla Siria e sulle regioni di confine dei due imperi.

1278. Trattato di pace fra Ramesse II e il sovrano ittita Khattushili, in funzione difensiva antiassira. Pressione alla frontiera da parte dei Libi e dei loro alleati contenuta dai sovrani della XX dinastia.

1085-525 circa. «Età Tarda», sino alla XXX dinastia. Con la XXI dinastia tanita l'Egitto si spacca nuovamente in due con la secessione di Tebe da Tanis.

950. XXII dinastia libica. L'Egitto perde la Nubia, la Libia, la Siria; l'Alto Egitto diviene di fatto indipendente e vani sono i tentativi di Sheshonq di riprendere la politica asiatica e riunificare il paese. Calligrafismo decorativo nella statuaria. Statua bronzea della principessa Karomama al Louvre.

800 circa. A Napata in Nubia i sovrani locali si considerano eredi dei faraoni dando vita alla loro prima dinastia. XXIII dinastia tanita.

Tempio di Ammone al Gebel Barkal.

715. I sovrani di Napata ricostituiscono l'unità del paese. XXV dinastia cuscita. Intrinseca debolezza del regno ricostruito per la grande lontananza della capitale e dei sovrani dai punti nevralgici del Paese. Ribellioni locali e infiltrazioni straniere.

671. Presa di Menfi da parte degli Assiri.

667. Assurbanipal riduce l'Egitto a protettorato assiro.

663. Psammetico, principe di Sais e vassallo dell'Assiria, si allea con la Libia e caccia gli Assiri dall'Egitto. XXVI dinastia saita; periodo di rinascita politica ed economica.

525. Prima conquista persiana: l'Egitto diventa una satrapia persiana.

Tempio di Dario a el-Kharga. Statuaria distinta da sublime gelo formale; gusto per il ritratto.

404. XXVIII e XXIX dinastia. L'Egitto riconquista l'indipendenza.

377. XXX dinastia. Nectanebo I.
Ripresa delle costruzioni a Karnak.

359. Nectanebo II, ultimo faraone indigeno.

342. Seconda conquista persiana.

333. Alessandro diviene faraone.

331. Fondazione di Alessandria. Tomba di Petosiri.

323. Insediamento ad Alessandria di Tolomeo, satrapo di Alessandro: inizia la dinastia tolemaica.

Sviluppo di un'arte «greco-egizia».

241. Costruzione del tempio di Edfu.

165. Costruzione del tempio di Kom Ombo.

85. Distruzione di Tebe.

80. Inizio della costruzione di Dendera.

66. Roma rivendica l'Egitto.

30. L'Egitto diventa provincia romana. Notevole attività edilizia, scultorea e artigianale ma ormai romano-egittizzante.

14 d. C. Proseguimento delle costruzioni tolemaiche a File e Dendera. Tempio di Kalabsha.

INDICE DEI NOMI

I numeri di pagina seguiti da asterisco rimandano alle figure.

- Abkau, 82*, 108*, 108.
Adriano, Publio Elio, 152, 284, 285, 289.
Agrippa, Marco Vipsanio, 273.
Aha, 16.
Ahmose, 151*.
Akhenaten, v. Amenofi IV.
Alessandro il Macedone, 275.
Amanitere, 295.
Amasi, 257.
Amélineau Émile, 8.
Amenemhat, 102*, 103*, 103.
Amenemhat I, 73, 83, 87, 102, 108.
Amenemhat II, 102, 104.
Amenemhat III, 84, 92, 94*, 94, 95*, 95, 100, 102, 105*, 106, 111, 112, 117, 123, 283.
Amenemhat IV, 102, 105*, 106.
Amenhotep, 235*, 236.
Amenirdis I, 245*, 245, 246*, 246, 250, 251*.
Amenofi, dinastia, 222, 229.
Amenofi (Amenothes Paapis), 133*, 134, 193, 194*, 201.
Amenofi I, 120, 121*, 121, 142*, 142.
Amenofi II, 120, 124, 140, 141, 154, 163, 232.
Amenofi III, 105, 116*, 120, 126, 131*, 132*, 132, 136, 141, 144, 145*, 145, 151, 161, 163, 165, 168, 173, 183, 185, 189, 191, 192, 193, 201, 202, 204, 205, 206, 228, 257.
Amenofi IV (Akhenaten, Ekhnaton), 120, 126, 135, 136, 161, 162*, 162, 163, 164, 165, 166*, 167, 169*, 173, 185, 189, 192, 197, 201, 202, 204, 228.
Amenothes Paapis, v. Amenofi.
Amenuser, 124, 125*, 127, 130.
Ammone, 105, 123, 127, 139, 140, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 157, 161, 162, 167, 181, 188*, 189, 190, 191, 202, 206, 209, 222*, 222, 223, 225, 227, 239, 240, 241, 244, 248, 251, 252, 262, 275, 294.
Amon Ra, 164.
Ankh-haf, 33*, 33.
Ankhesneferibrâ, 266, 267*.
Ankhtyfy, 71*, 71, 72*, 73, 75, 77, 78*, 78, 79, 252.
Antef, 63, 76, 78*, 79*, 79, 146, 232.
Antefoqer, 109*, 109.
Antes, 76*, 77.
Antinoo, 285.
Antonio, Marco, 284.
Anubi, 294.
Aropcrate, 115*.
Astarte, 237.
Aten, 126, 161, 162, 163, 164, 167, 170, 171*, 181, 183, 189.
Atum, 108, 161, 197, 198*.
Augusto, Caio Giulio Cesare Ottaviano, 273, 284, 285, 295.
Aurora, 151.
Ay, 184*.
Badawy Alexander, 11*, 12*, 101*, 102*.
Bak, 165*, 165, 170, 171, 173.
Barguet Paul, 140.
Basa, 260*, 261.
Bener-Meryt, 222.
Bes, 181, 236*, 237.
Bietak M., 292*.
Bothmer Manfred Bernard von, 269, 283.
Bresciani Edda, 262*.
Callimaco, stratego, 252.
Cambise, re di Persia, 269.
Cesare, Caio Giulio, 284.
Champollion Jean-François, 267*.
Chefrene (Chefren), 28, 29*, 33, 35, 36, 38*, 38, 45.
Cheope, 24*, 28*, 28, 30*, 30, 33, 35, 36*, 36, 59.
Chevrier Henri, 105.
Costantino il Grande, 163, 203.
Daressy Georges, 133.
Dario, re di Persia, 269*, 269.
Decio, imperatore romano, 289.
Den (Udimu), 6*.
Diocleziano, Caio Aurelio Valerio, 289, 302.
Eje, 189, 197.
Ekhnaton, v. Amenofi IV.
Emery Walter Bryan, 8*, 8, 9*.
Erodoto, 191, 276.
Filippo Arrideo, 142.
Fischer Henry, 71*.
Gedhor, 267.
Ger, 6*, 7, 8*.
Get, 265.
Ghebu, 96*, 97, 98, 134, 135.
Gioser, 16, 21*, 22*, 23, 26, 27, 35, 40, 44, 58, 69, 81, 212, 251.
Giuseppe Flavio, 117.
Gulbenkian Calouste, 94*, 94, 96*, 97, 283.
Hapi, 209, 224*, 226, 285*, 285.
Hapu, 133*, 134, 193, 194*, 201.
Harakhte, 161.
Harkheb, 241, 242*, 242.
Harmais (Horemheb), 84, 141, 186*, 186, 189, 192, 193*, 193, 197*, 197, 201, 207, 227, 232.
Harmakhis, 248*, 248.
Harnakhte, 221*, 222, 226.
Harsiese, 254*, 255.
Harwa, 246, 247*, 247, 248.
Hathor, 3, 13*, 13, 84, 135, 147, 149*, 149, 209, 281*, 281, 289.
Hatshepsut, 120, 121, 122*, 123*, 123, 130, 141, 142, 144, 147, 148*, 151, 155, 207, 210, 212, 213*, 223, 258, 296.
Hemiuunu, 35*, 35, 40, 248.
Hen-at, 270*.
Heqet, 151*.
Hesyra, 39*, 39, 40.
Hetep, 90*.
Hetepheres, 59.
Hölscher Uvo, 29*.
Hor, 242*, 242, 245.
Horemheb, v. Harmais.
Hor-emsai, 141.
Hori, 225*, 226.
Horo, 3, 7, 148, 161, 218, 220, 256*, 261*, 262, 277*, 278*, 279*, 286.
Huia, 167*.
Huni, 26.
Hurun, 218, 246.
Ibi, 265.
Ibu, 104*.
Ihy, 51*.

- Imhotep, 16, 21.
 Inti, 50*.
 Ipuì, 227, 228*.
 Irigadanan, 248*, 248, 249.
 Irtisen, 62*.
 Isi, 115*, 133*, 134, 191, 280*, 280, 281*, 285, 288, 289, 294, 296.
 Iteti, 72*, 73.
 Junker Hermann, 32*.
 Kaemked, 53*, 55.
 Kamose, 117, 119, 121.
 Karomama, 242, 243*, 249.
 Kawit, 76*, 76.
 Kha, 130.
 Khaemwas, 236*.
 Khaemwaset, 212.
 Khenty, 51*.
 Kheruef, 192.
 Kheti, 73*, 74*, 74, 78*, 98.
 Kheti II, 72*, 78*, 78.
 Khnum, 151*, 203.
 Khnumhotep, 54*, 55, 103.
 Khnumit, 111, 112*.
 Khonsu, 134, 140.
 Koefoed Petersen Otto, 283.
 Kuentz Charles, 262.
 Lauer Jean-Philippe, 8*, 17, 45.
 Maat, 203.
 Maia, 193, 194*.
 Mandulis, 286.
 Manetone, 117.
 Mehui, 222, 224*, 225, 241.
 Meketrâ, 65, 68, 70.
 Mekhu, 44*, 44, 78.
 Mekitaten, 167*.
 Memnone, 133, 151*, 151.
 Men, 165.
 Menes, 83.
 Menkheperâ, v. Thutmose III.
 Menmaatrâ, 203.
 Menna, 156*, 157*, 157, 158*, 159.
 Mentuhotep II (Mentuhotep Nebheperâ), 69*, 69, 76*, 76, 77, 80*, 81, 83, 85, 105, 146, 147, 149.
 Merbener, 222*.
 Merenptah, 151.
 Mereret, 111*, 111.
 Mereruka, 48*, 48, 50*, 50.
 Merikarâ, 212.
 Merira, 182*.
 Merirâ-Ha-Shetef, 55*.
 Merit, 193, 194*.
 Meritamón, 124, 126*, 222*.
 Mesehty, 68*, 68.
 Micerino, 28, 36, 37*, 37, 38, 44*, 172.
 Min, 13*, 13, 167.
 Montet Pierre, 240.
 Montuemhat, 252*, 252, 253*, 253, 254*, 255, 263*, 263, 264*, 265.
 Mose, 212*.
 Mosè, 273.
 Müller Hans Wolfgang, 271.
 Mut, 140.
 Mutnogemet, 193*.
 Muwattalli, 233.
 Nabirqa, 297*.
 Nakht, 157*, 157, 159, 179*.
 Narmer, 2*, 3*, 3, 4, 5, 8, 15, 71, 76, 232, 289.
 Natakamani, 295, 296, 297.
 Nectanebo, 270, 271*, 272*, 275, 280.
 Neferhotep, 100*, 100.
 Nefermaat, 40*, 41.
 Neferronpet, 227.
 Nefertiti, 165*, 165, 172*, 172, 173, 174*, 182, 209.
 Nefrurâ, 223.
 Neilos, 285.
 Neith, 13*, 13, 52.
 Nekhtorheb, 271*, 273.
 Nemrud, 245.
 Nerone, Tiberio Claudio, 289.
 Nesiptah, 252*, 253, 254*.
 Nesnaisut, 261*, 262.
 Neuserrâ, 47*, 47, 212.
 Nikauanup, 57*.
 Nofret, 34*, 35, 55, 87, 112.
 Nun, 44.
 Nut, 44, 266.
 Omero, 151.
 Onuri, 124.
 Opet, 192*, 192.
 Orazio Flacco, Quinto, 285.
 Osiri, 140, 167, 195, 196, 249, 255, 265, 285, 289, 294.
 Osorkon I, 241, 244.
 Osorkon II, 240*, 243, 244*, 244.
 Paramessu, 189, 193, 194*, 201.
 Peninhor, 124, 125*.
 Pepi II, 45*, 45.
 Persen, 50*.
 Petamenofi, 245*, 245, 263*, 263*.
 Petemankh, 267.
 Petosiri, 252, 272*, 273.
 Petrie William Matthew Flinders, 8, 100.
 Petubasti, 244.
 Pi(ankhy), 245, 248.
 Platone, 276.
 Policrate di Samo, 257.
 Psammetico I, 260, 265.
 Psammetico II, 266, 267*, 268.
 Psusenne, 242, 243.
 Ptah, 97, 111, 133*, 140, 167, 209, 223.
 Ptahhotep, 49*, 50.
 Quibell James Edward, 12.
 Râ, 147, 161, 163, 203, 204, 213, 214, 245.
 Râ Harakhte, 164, 209.
 Rahotep, 34*, 35, 39*, 40, 55, 71.
 Ramesse I, 141, 189, 197, 201, 204, 207, 211, 212.
 Ramesse II, 114, 139, 141, 144, 196*, 196, 197, 202, 203, 205, 207, 209, 211, 212*, 213*, 213, 214, 215*, 216, 217*, 218, 220, 222, 223, 232, 233, 237, 246, 258, 294.
 Ramesse III, 202, 211, 218, 219*, 220, 232, 235, 237, 240.
 Ramesse IV, 219*, 220.
 Ramesse VI, 220*, 220.
 Ramesse IX, 235*, 236.
 Ramesse X, 203.
 Ramesse XI, 216, 239.
 Ramose, 185*, 185, 192.
 Reisner George Andrew, 37*, 37, 38, 59.
 Rekhmirâ, 153*, 154*, 154, 155*, 158.
 Ricke Herbert, 44, 46*.
 Robichon Clément, 14, 106.
 Sabni, 44*, 44, 78.
 Sahurâ, 45*, 46, 47*, 190*, 190, 212.
 Sarenput II, 104*, 104.
 Saroy, 224*, 226.
 Sat-Hathor-Iunyt, 112, 113*, 113.
 Sat-Sneferu, 98*.
 Satamon, 222.
 Satis, 14.
 Scamuzzi Ernesto, 281.
 Schott Siegfried, 44.
 Sebekemsauf, 99*, 100.
 Senenmut, 148*, 148, 222*, 223.
 Sennefer, 127*, 127.
 Senuy, 86*, 87, 244.
 Sesostri I, 85, 86*, 86, 87, 88, 102, 103, 105, 108, 109*, 139, 142, 251.
 Sesostri II, 100, 102, 103, 109, 110, 112.
 Sesostri III, 84, 92, 93*, 93, 98, 100, 102, 106, 108, 109*, 294.
 Seth, 74, 218, 219, 225*, 226.
 Seti I, 141, 189, 195*, 195, 196*, 196, 197*, 197, 198*, 198, 199*, 203, 207, 211, 216, 220, 223, 225, 232, 240, 262.
 Settimio Severo, Lucio, 152.
 Shabako, 248, 251, 252*.
 Shebensepedet, 243*, 243.
 Shepenupet, 245, 246*, 246.
 Shepseskaf, 38*, 38, 212.
 Shepsesrâ, 53*.
 Sherkarer, 297*, 297.
 Sheshonq I, 141, 240.
 Sheshonq, funzionario di età saitica, 264*, 265, 266*, 266.
 Sheshonq, primo profeta di Ammone, 241, 242*, 242, 243*, 244.
 Shetka, 71*.
 Siegler Karl Georg, 287.
 Smenkharâ, 162, 183.

- Snofru, 26, 27, 28, 35, 41, 102.
 Sobek, 13*, 13, 131*, 133, 286.
 Sole, 44, 161, 163, 203, 214.
 Steckeweh Hans, 104*, 104.
 Steindorff Georg, 104.
- Taharqa, 206, 248*, 249, 250*, 250,
 251, 252*.
 Taho, 267*.
 Takush, 249*, 249.
 Teti, 44, 46, 89.
 Tetisheri, 120*, 120, 122, 130.
 Teye, 132*, 134*, 135*, 135, 136, 216.
 Thai, 193, 194*, 198.
 Thaiennehebu, 262*.
 Thot, 13*, 13.
 Thuthotep, 89, 91*.
 Thutmose, funzionario, 222*, 222, 225.
 Thutmose, scultore, 172*, 172, 173*,
 173, 174*, 174.
 Thutmose I, 120, 141, 149.
- Thutmose II, 120.
 Thutmose III (Menkheperâ), 108, 120,
 121, 123, 124*, 124, 139, 140, 141,
 142*, 142, 143*, 143, 147*, 151, 154,
 162, 198, 207, 212, 213*, 294.
 Thutmose IV, 120, 126*, 126, 132, 157,
 161, 163, 192.
 Thutnakht, 110*.
 Ti, 48*, 48, 49*, 52*, 53.
 Toeri, 181.
 Tolomei, dinastia, 275, 276, 284, 294.
 Tolomeo I, 275, 276.
 Tolomeo II, 281.
 Tolomeo III Evergete, 279.
 Tolomeo VI Filometore, 281.
 Tolomeo XIII Neos Dionysos, 281*, 281.
 Traiano, Marco Ulpio, 203, 289.
 Tutankhaten, v. Tutankhamon.
 Tutankhamon (Tutankhaten), 114, 162,
 188*, 189, 190, 191*, 191, 192, 201,
 225, 237.
- Tuty, 136.
 Tuya, 216*, 216.
- Uağ, 8*, 9*, 10*, 10.
 Udimu, v. Den.
 Unas, 29*, 46, 212.
 Unennefer, sacerdoti, 223*, 223, 224.
 Unenneferu, scriba, 222*, 223.
 Ungebauenged, 242, 243*.
 Ur-irni, 55.
 Ur-khuui, 55*, 56.
 Userkaf, 42*, 46*, 52*, 52, 212.
- Vandier Jacques, 134.
 Varille Alexandre, 14, 106.
 Vitruvio Pollione, 288.
 Vogliano Achille, 105.
- Wahka, 104*.
 Wahibra, 261*, 273.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri di pagina seguiti da asterisco rimandano alle figure.

ABIDO

- 7, 8, 9, 84, 203, 211, 216, 223, 232,
 249.
 Etichetta di legno, 6*.
 Statua di principessa, 89, 91*.
 — di Sesostri III, 93*.
 Statuetta di Peninhor, 124, 125*.
 — di Seti I, 198.
 Stele, 62*, 82*.
 Tempio di Seti I, 195*, 195, 196*, 196,
 197, 198*.
 Testa di granito, 94.
 Tombe, 8*, 10.

ABU HODA

207.

ABU ROASH

102.

ABU SIMBEL

- 207, 210, 294.
 Rilievo con la battaglia di Qadesh, 232*
 232, 233*, 233.
 Templi, 208*, 209.

ABUSIR

44.
 Tempio solare di Userkaf, 46*, 52.

ADANA

- Statuetta femminile, 98*, 98.

AGILKIA

288.

AKHETATEN (v. anche Tell el Amarna)

- 161, 162, 164, 165, 171*, 171, 172, 178,
 183, 185, 189, 192, 193, 212, 213,
 214, 275.

- Casa del visir Nakht, 179*.
 Pianta, 179*, 181*.
 Villaggio operaio, 180*, 180.

ALESSANDRIA

275, 295.

ALMAZA

202.

ANTEOPOLI

104.

ANTINOE

10, 164, 212, 284, 285, 302.

ASASIF

- 81, 152, 227, 234.
 «Palazzo funebre» di Petamenofi, 263*.

Tomba di Antef, 79*.
 — di Meketrâ, 65.
 — di Montuemhat, 263*, 264*.
 — di Sheshonq, 264*, 265, 266*, 266.

ASYÛT

63, 74, 87.
 Statuette lignee di arcieri, 60*, 65*, 65.
 Tomba di Kheti II, 72*, 73, 78*, 78.
 — di Mesethy, 68*, 68.

ASWÂN

36, 63, 70, 164, 286, 288.
 Tomba di Sabni e Mekhu, 44*, 44, 78.
 — di Sarenput II, 104*, 104.
 — di Shetka, 71*.

ATENE

170.

MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE:

Statua di Takush, 249*, 249.

ATHRIBIS

201.

AVARI

117, 118*, 213, 275.

BALTIMORA**WALTERS ART GALLERY:**

Gruppo, 221*, 221.
 Statua di Harnakhte, 221*, 222.

BEIT EL WALI

207, 209.

BENEVENTO

285.

BENHA

268.

BENI HASAN

78, 104, 106.
 Pitture tombali, 73*, 73, 110, 111.
 «Speos Artemidos», 207.
 Tomba di Amenemhat, 102*, 103*, 103.
 — di Baqty, 75*.
 — di Kheti, 73*, 74*, 74, 78*.
 — di Khnumhotep, 103, 110*, 110.

BERLINO EST**STAATLICHE MUSEEN:**

Ostrakon, 230*, 230.
 Rilievi, 39*, 40, 47*, 50*, 51*, 51,
 186*, 187, 252*.

Sarcofago di Antes, 76*, 77.

Specchio di bronzo, 128*.

Statua di cinocefalo, 15*, 15.

— di Senenmut e la principessa, 222*,
 223.

Statuetta bronzea, 115*, 115.

Testa di Nefertiti, 172*, 172.

BERLINO OVEST**STAATLICHE MUSEEN:**

Gruppo di Bak e la sposa, 165*.

Maschere, 173*, 174*.

Rilievo con la famiglia reale, 166*.

Testa di principessa, 173*.

BIBLO

84, 257.

BOLOGNA**MUSEO ARCHEOLOGICO:**

Rilievo della tomba di Harmais, 186*,
 186.

— di Nectanebo, 271*.

Statua di Wahibra, 261*, 273.

BOSTON**MUSEUM OF FINE ARTS:**

Busto di Ankh-haf, 33*.

Gioielli, 299*.

Rilievi, 168*.

Statua di Senuy, 86, 244.

Testa di Shepseskaf, 38*.

«Teste di riserva», 31, 32*.

BUBASTI

63, 237, 240.

BUHEN

139, 294.

Fortezza, 107*, 107.

Tempio thutmoside, 212, 213*.

BUTANA

297.

BUTO

12, 45.

CAIRO

v. Il Cairo.

CHICAGO**ORIENTAL INSTITUTE:**

Frammento di statua di Montuemhat,
 253*.

Rilievo, 264*.

Sarcofago di Thutnakht, 110*.

Statuette di calcare, 57*.

CITTÀ DEL VATICANO**MUSEO GREGORIANO EGIZIO:**

Leone di Nectanebo, 272*, 273.

Statua del dio Hapi, 285*.

— di Tolomeo II, 281.

— di Tuya, 216*, 216.

CLEVELAND**MUSEUM OF ARTS:**

Rilievo con operai, 170*, 171.

COPENAGHEN**NY CARLSBERG GLYPTOTEK:**

Statua del dio Seth, 225*, 226.

— di Ghebu, 96*, 97, 98, 134, 135.

Testa c.d. di Amenemhat, 283*, 283.

— di Chefrene, 38*, 38.

— di sovrano, 247*, 247.

COPTO (Coptos)

63, 133*, 134, 190, 191.

CROCODILOPOLI

13.

DAHSHUR

102, 111, 112*.

Piramidi, 27*; 27, 28.

DEIR EL BAHARI

76, 79, 134, 155, 168, 232, 296.

Cappella di Hathor, 149*, 149.

Statua di Thutmose III, 123, 124*.

Tempio funerario di Hatshepsut, 121,

144, 147, 148*, 150*, 151*, 151, 210.

Tomba di Mentuhotep II, 69*, 69, 80*,

81, 105.

DEIR EL GEBRAWI

Tomba di Ibi, 265.

DEIR EL MEDINA

100, 152, 181.

Tomba di Ipuì, 227, 228*.

Villaggio operaio, 214*, 214, 229.

DENDERA

63, 70, 286.

Rilievi neroniani, 288*, 289.

Tempio, 278, 279.

DENDUR

286.

DERR

207, 209.

DESHASHA

Mastaba di Inti, 50*, 51, 232.

DRAH ABU'L NAGA

152.

DUBLINO

100.

EDFU

286, 289.

Tempio di Horo, 277*, 278*, 279*, 279,
 281*, 281.

EDIMBURGO**ROYAL SCOTTISH MUSEUM:**

171.

EGINA

170.

EL AMARNA

v. Tell el Amarna.

EL BERSHA

89, 91*.

ELEFANTINA

14, 29*, 209, 278.

Tempio primitivo, 14*.

- ELIOPOLI**
46, 102, 204.
- EL LESIYA**
207.
- EL MAHAMID**
133.
- EL TAREF**
Tombe degli Antef, 76, 78*, 79.
- ERACLEOPOLI**
83.
- ERMOPOLI**
161, 164, 177, 212, 252, 273.
- ESNA**
289.
- FAYYŪM**
84, 92, 94, 105, 106, 136, 178.
Statua di Nesnaisut, 261*.
- FILE**
286, 294.
Tempio di Isi, 280*, 280, 281*, 281, 287*, 288-289.
- FIRENZE**
MUSEO ARCHEOLOGICO:
Statua di Hen-at, 269, 270*.
- GEBEL BARKAL** (Napata)
244, 294, 295.
Colonne hathoriche, 238*, 251*.
Protome di Ariete, 290*, 299*, 299.
Statuetta femminile, 298*, 299.
Tempio di Ammone, 251.
- GEBEL QEILI**
Graffito di Sherkarer, 297*, 297.
- GEBEL SILSILA** (Zernikh)
164.
- GINEVRA**
COLLEZIONE N. KOUTOULAKIS:
Rilievo di Akhenaten come Sfinge, 166*.
- GEBELEIN**
63, 71.
Rilievo con Mentuhotep, 76*, 76.
Sarcofago, 77.
Stele di soldato, 70*, 70.
Tomba di Iteti, 72*, 73.
- GIZA**
28, 40, 153, 210.
Gruppo di coniugi, 55*, 56.
Mastabe, 11*.
Necropoli, 30*.
Piramide di Chefren, 29*.
— di Cheope, 28*.
Sfinge, 30*, 126.
Statua di Hemiunu, 35*, 35.
Teste calcaree, 31, 32*, 32-33, 33*.
- MUSEO DELLE BARCHE:**
Barca di Cheope, 24*, 30*, 30.
- GROTTAFERRATA**
Frammento di statua seduta di Seti I, 198.
- HAIFA**
COLLEZIONE REÛBEN HECHT:
Rilievo con Akhenaten, 162*.
- HATNUB**
179.
- HAWATA**
Palazzo, 175*, 175, 181.
- HAWWARA**
102.
- HELWÂN**
10, 11, 39.
- HERMONTIHS**
63.
- HET-BENU**
245.
- HIERAKONPOLIS**
93.
Cinte protodinastiche, 12*.
Templi, 3, 12.
- HILDESHEIM**
PELIZAEUS MUSEUM:
Gruppo di Shepsesrà, 53*, 88.
Statua di Hemiunu, 35*.
Statuetta di fabbricatore di birra, 56, 57*.
Stele con Ramesse II e Mose, 212*.
- HNES**
201.
- HORBEIT**
212.
- ICET-TAWY**
83, 102, 136, 213, 275.
- IL CAIRO**
MUSEO EGIZIO:
Brocca, 236*.
Colonna del tempio di Sahurâ, 45*.
Colosso di Akhenaten, 169*.
Coppa bronzea, 298*.
Corone, 112*, 113*.
Frammento di statua di Basa, 260*, 261.
Gruppo della purificazione del sovrano, 218*, 219.
— di Amenofi III e Teye, 132*, 133.
— di coniugi, 55*.
— di regina e principe, 217*.
Maschera di Ungebauenged, 242, 243*.
- Mattonelle smaltate, 237*.
Nome di Ramesse, 217*, 246.
Pannello della mastaba di Hesyrâ, 39*.
Patera, 243*.
Pettorale di Mereret, 111*.
Piatto, 16*.
Pilastrini di Sesostri I, 251.
Pitture, 40*, 65.
Recipiente, 16*.
Rilievi, 76*, 109*, 227*, 227, 268*, 268.
Sarcofagi, 76*, 76, 126*.
Scalpello bronzeo, 36*.
Sfingi, 95*, 131*, 246*.
Specchio, 113*.
Statua con nomi regali incisi, 22*.
— composita di Seti I, 199*.
— cubo di Hetep, 90*.
— di Amenirdis I, 246*.
— di Amenofi, 133*.
— di Amenuser e la moglie, 125*.
— di Gioser, 21*.
— di Hapi, 224*.
— di Harkheb, 242*.
— di Harmakhis, 248*.
— di Harsiese, 254*.
— di Harwa, 247*, 247, 248.
— di Hor, 242*, 245*.
— di Hori, 225*.
— di Irigadanen, 248*.
— di Kaemked, 53*.
— di Khnumhotep, 54*, 55.
— di Mehui, 224*.
— di Mentuhotep II, 69*, 69.
— di Merbener, 222*.
— di Merirâ-ha-Shetef, 55*.
— di Mesethy, 68*, 68.
— di Montuemhat, 252*, 253*.
— di Paramessu, 194*.
— di Peninhor, 125*.
— di personaggio accucciato, 98*.
— di personaggio romano, 284*.
— di personaggio seduto, 97*.
— di portatori di offerte, 95, 96*.
— di principessa, 91*.
— di principessa ramessidi, 200*, 217*.
— di Rahotep e Nofret, 34*.
— di Ramesse II, 215*.
— di Ramesse III, 219*.
— di Ramesse IV, 219*.
— di Ramesse VI, 220*.
— di regina, 281, 282*.
— di Saroy, 224*.
— di Sennefer, 127*.
— di Sesostri I, 86*.
— di Seti I, 199*.
— di Shebensepdet, 243*.
— di Sheshonq, 242*, 243*.
— di Thai, 194*.
— di Thutmose, 222*.
— di Thutmose III, 124*.

- Statua di Thutmose IV, 126*.
 — di Ti, 52*.
 — di Tutankhamon, 191*.
 — di una sposa di Chefrene, 36*.
 — di Unennefer, 223*, 224.
 — di Unenneferu, 222*.
 — di Ur-Khuui, 55*.
 Statuette, 60*, 65*, 65, 66*, 67*, 88*, 88.
 Stele di Cheope, 36*.
 Tavola d'alabastro, 171*, 171.
 Tavolozza di Narmer, 2*, 3*, 3.
 Testa colossale regale, 100.
 — colossale di Sfinge, 52.
 — di Amenemhat III, 94*, 94.
 — di Amenofi I, 121*, 121.
 — di Neferhotep, 100*.
 — di Nefertiti, 174*.
 — di principessa, 173*.
 — di sovrano, 247*, 247.
 — di Teye, 134*, 135*, 216.
 — di Userkaf, 42*, 52*, 52.
 — femminile, 87*, 87.
 Tomba di Tutankhamon, 191*.
 Tondo con ritratti virili, 302*.
 Torso di Amenofi III, 131*.
- ILLAHUN**
 106, 111.
 Corona aurea, 112, 113*.
 Villaggio operaio, 101*, 102.
- KAHUN**
 100, 181, 215.
- KALABSHA**
 Tempio, 286*, 286.
- KARANÖG**
 Coppa bronzea, 298*, 299.
- KARNAK**
 79, 100, 134, 139, 195, 108, 121, 123,
 144, 148, 161, 164, 166, 197, 198,
 202, 204, 218, 220, 223, 226, 232,
 240, 246, 248, 250; 253, 289.
 «Cappella bianca», 105*, 105.
 Colonna di Taharqa, 250*, 250.
 Portico dei Bubastiti, 241*, 250.
 Rilievi, 142*, 143, 235*.
 «Sala delle feste» di Thutmose III, 140,
 141*.
 Sala ipostila, 206, 210.
 Santuario della barca, 142*, 142.
 Statua di Thutmose IV, 126*, 127.
 Statue colossali, 169*, 170, 171.
 — di Paramessu, 193, 194*.
 Statuetta femminile, 131*, 133.
 Tempio del Giubileo di Thutmose III,
 143*, 143.
 — di Amon, 140*.
 — di Khonsu, 134.
- KAWA**
 295.
 Tempio, 251, 251*.
- KERMA**
 84, 87, 293*, 293.
 «Duffufe», 292*, 292.
- KHARGA**
 Tempio di Dario, 269*, 269.
- KHARTOUM**
 MUSEO NAZIONALE:
 Ceramica meroitica, 300*.
 Graffito del re Ĝer, 8*.
 Statue di bagnanti, 298*.
 Statuetta femminile, 298*, 299.
 Vasi fittili, 293*.
- SCAVI ITALIANI, 1977:
 Protome di ariete, 290*, 299*, 299.
- KHOKHA**
 81, 152.
- KOM EL HISN**
 94.
 Tempio funerario di Amenofi III, 151.
- KOM OMBO**
 Tempio, 286*, 286, 289.
- KUMMA**
 107.
- JEMDET NASR**
 8.
- LEIDA**
 RIJKSMUSEUM VAN OUDHEDEN:
 Gruppo di Maia e di Merit, 194*.
 Macinatrice, 57*, 57.
 Rilievi della tomba di Harmais, 186.
- LENINGRADO**
 ERMITAGE:
 Statuetta di Taharqa, 248*, 249.
- LIPSIA**
 KARL-MARX-UNIVERSITÄT, MUSEUM DES
 AEGYPTOLOGISCHEN INSTITUTS:
 Intarsi di mobili lignei, 293*.
- LISBONA**
 COLLEZIONE CALOUSTE GULBENKIAN:
 Testa di Amenemhat III, 94*, 94.
 — virile, 96*, 97.
 Testina di personaggio tolemaico, 282*.
- LISHT**
 85, 87, 88, 102.
- LONDRA**
 BRITISH MUSEUM:
 Capitello hathorico di Osorkon, 240*.
 Sarcofago di Ankenesneferibrâ, 267*.
 Statua di Harwa, 246, 247*.
 — di Sesostri III, 93*.
 — di Tetisheri, 120*.
 Tavolozza degli avvoltoi, 5*.
 Testa virile, 248*, 249.
- UNIVERSITY COLLEGE:
 Figurina di negra, 129*.
- LUCERNA**
 COLLEZIONE KOFLER-TRUNIGER:
 Statua di Sesostri III, 93*.
- LUQSOR**
 79, 139, 168, 183, 184, 204, 210, 211,
 232, 240, 245, 265.
 Rilievo del portico del tempio, 192*,
 192.
 «Sala lunga», 206, 207*.
 Templi, 144*, 144, 145*, 168, 183, 184,
 204, 205*, 206*.
- MUSEO:
 Gruppo di Amenofi III e Sobek, 131*.
- MAADI**
 10.
- MADINET MADI-NARMOUTHIS**
 Tempio, 105*, 105.
- MAHASNA**
 10.
- MALQATA**
 137, 151, 161, 183, 213.
 «Palazzo» di Amenofi III, 136, 137*.
- MAZGHUNA**
 102.
- MEDAMUD**
 Tempio, 14*, 14, 106*, 106, 108, 109*.
 Testa colossale, 99*, 100.
- MEDINET HABU**
 134, 191, 232.
 Cappella funeraria di Amenirdis I, 250,
 251*.
 Gruppo di Amenofi IV e Teye, 132*,
 133, 135.
 Mattonelle smaltate, 237*, 237.
 Muri con geroglifici, 234*.
 Pilone, 235*.
 Templi, 139*, 139, 144, 211, 235*, 235.
- MEIDUM**
 27, 28, 40, 71.
 Piramide, 26*, 26.
 Statua di Rahotep e Nofret, 34*, 35, 55,
 88, 112.
 Tomba di Nefermaat, 41.
- MENDES**
 260*, 261.
- MENFI**
 8, 17, 36, 46, 63, 78, 83, 102, 136, 164,
 193, 202, 212, 213, 227, 232, 239,
 262.
 Gruppo scultoreo di sacerdoti di Ptah,
 97*, 97.
 Statuetta, 284*, 284.
- MEROE**
 294, 295, 301.
 Tomba, 296, 297*.
 Statuette, 298*, 299.

- MINIA**
74.
- MIRGISSA**
107.
- MIT FARES**
94, 95.
- MO' ALLA**
63, 252.
Tomba di Ankhthyfy, 71*, 72*, 78*, 78.
- MONACO**
STAATLICHE SAMMLUNG AEGYPTISCHER KUNST:
Testa di Nectanebo I, 271*, 271.
- MOSCA**
MUSEO PUŠKIN:
Vaso in forma di madre col bambino, 129*.
- MUSAWWARAT EL SOFRA**
Base teriomorfa di colonna, 296*.
Gruppo di divinità teriomorfe, 299.
Muri a elefante, 296, 297*.
Templi, 295, 296.
- NAPATA**
v. Gebel Barkal.
- NAPATA OVEST**
v. Sanam.
- NAPOLI**
MUSEO ARCHEOLOGICO:
Testa virile, 270*, 270.
- NAQA**
Tempio, 295*, 295, 296*, 296.
- NAQADA**
9, 63.
- NAUCRATI**
257, 275.
- NAURI**
203, 211.
- NEW HAVEN**
YALE UNIVERSITY ART GALLERY:
Statua di regina tolemaica, 282*.
- NEW YORK**
BROOKLYN MUSEUM:
Frammento di statua di Montuemhat, 253*.
Personaggio seduto, 96*, 97, 98.
Rilievi, 165*, 177*.
Testa di sovrano, 31*, 31.
Vaso plastico, 128*.
COLLEZIONE NORBERT SCHIMMELL:
Rilievi, 176*.
Vaso, 113*.
METROPOLITAN MUSEUM:
Bronzetto di adorante, 226*, 226.
- «Case dell'anima», 77*.
Figurina di gazzella, 130*.
Gruppo di Sahurà e del genio del nômo di Copto, 190*.
Modellino ligneo di stalla, 66*.
Rilievo con testa di Gioser, 22*.
Ritratto di Senenmut, 148*.
Sfinge di Hatshepsut, 121, 122*.
Statua della balia Sat-Sneferu, 98*.
Statue di Hatshepsut, 121, 122*.
Statuetta di portatore di vaso, 135*.
— di zappatore, 64*.
— femminile, 135*.
Statuette di portatori di offerte, 64*.
Testa di quarzite gialla, 249.
Vaso, 114*.
- NÓ**
252, 253.
- NUOVA KALABSHA**
286.
- OLIMPIA**
170.
- OMAHA**
JOSLYN ART MUSEUM:
Statua di Amenirdis I, 245*, 245.
- OXFORD**
ASHMOLEAN MUSEUM:
Ceramiche meroitiche, 300*.
Tavolozza degli avvoltoi, 5*.
- PALERMO**
MUSEO NAZIONALE ARCHEOLOGICO:
Frammento di statua di Basa, 260*, 261.
«Pietra di Palermo», 6*, 7.
- PARIGI**
Piazza della Concordia, obelisco di Ramesse II, 205.
LOUVRE:
Anello di Khaemwas, 236*.
Architrave di Sesostri III, 109*.
Cucchiaio da belletto, 129*, 130.
Figurina femminile, 91*.
Gruppo scultoreo, 97*.
Rilievo con la preparazione del *lirinon*, 267*.
«Sala degli antenati» di Thutmose III, 143.
Sarcofago di Taho, 267*, 267.
Stele, 9*, 62*.
Statua di Horo purificante, 256*, 261*, 262.
— di Karomama, 242, 243*.
— di Nekhthorheb, 271*, 273.
— di Unennefer, 223*, 224.
«Statuetta Tyszkiewicz», 281*, 281.
Testa di Amenofi III, 116*, 132*, 134.
— di Nectanebo I, 271*, 271.
— «Salt», 186*, 187.
- Teste regali, 99*, 100, 160*, 187*, 187.
- PER MEGED**
244.
- PI-RAMESSE**
213, 214, 275.
- POMPEI**
159.
- PSELCIS**
294.
- PUNT**
150, 151*, 232.
- QA-NEKHTU**
213.
- QADESH**
232*, 233*, 233, 234, 236.
- QANTIIR**
117, 212, 213.
- QASR EL SAGHA**
Tempio, 106*, 106.
- QAU EL KEBIR**
Tombe, 104*, 104.
- QERF HUSEIN**
207, 209.
- QUBAN**
204, 212.
- QURNA**
145.
Tempio funerario di Seti I, 196, 197*.
- QURNET MARAY**
152.
- ROMA**
213, 283, 284, 285, 288.
MUSEO CAPITOLINO:
Statua di cinocefalo, 272*, 273.
- ROSETTA**
271.
- SAIS**
255, 257.
Testa virile, 270*, 270.
- SAMO**
257.
- SANAM (Napata Ovest)**
Tempio di Taharqa, 251, 252*.
- SAQQARA**
8, 10, 12, 16, 17, 26, 27, 28, 39, 44, 52, 55, 58, 102, 153, 189, 226, 237, 262.
Etichetta lignea, 6*.
Mastaba di Mereruka, 48*, 48, 50*, 50.
— di Persen, 50*.
— di Ptahhotep, 49*, 50.

- Piramide a gradoni, 16, 17*, 18*, 19*, 20*.
 Rilievo del complesso funerario di Unas, 29*.
 Statua-cubo, 89, 90*.
 Tomba di Harmais, 186*, 186, 197*.
 — di Maia, 193, 194*.
 — di Neferronpet, 186*, 189.
 — di Thai, 193, 194*.
 — di Thaiennehebu, 262*.
 — di Ti, 48*, 48, 49*.
 — di Uaġ, 9*, 10*.
- SEMNA**
 107.
- SESEBI**
 162, 294.
- SHEIKH ABD EL QURNA**
 152.
 Tomba n. 60 di Antefoqer, 109*, 109.
- SHEKH SULEIMAN**
 Graffito del re Ger, 8*.
- SINAI**
 76, 135.
- SIWA**
 275.
- SOLEB**
 Tempio, 137*, 294.
- SUSA**
 269.
 Statua di Dario, 269*.
- TAFI**
 286.
- TALMIS**
 286.
- TANIS (Tani)**
 117, 123, 213, 239, 240, 242.
 Busto di Ramses II, 215*, 216.
 Gruppo colossale, 218.
 Statue di portatori di offerte, 95, 96, 100.
 Tomba di Osorkon II, 244*, 244.
- TEBE**
 9, 51, 63, 79, 83, 102, 106, 109, 119, 120, 127, 133, 136, 162, 164, 189, 192, 193, 195, 202, 206, 213, 223, 337, 232, 239, 240, 245, 250, 252, 255, 257, 262, 278, 279.
 Colossi di Memnone, 151*.
 Necropoli, 146*, 146, 152*, 152.
 Ramesseo, 209*, 210*, 210, 211, 216, 217*, 232, 233, 235, 237, 241, 281.
 Rilievo con profilo di Shabako, 251, 252*.
 Statua di Sebekemsauf, 99*, 100.
 Tomba di Ihy e Khenty, 51*.
 — di Menna, 156*, 157*, 157, 158*.
 — di Nakht, 157*, 157.
 — di Ramose, 185*, 185.
 — di Rekhmirâ, 153*, 154*, 154, 155*.
 — di Tutankhamon, 191*.
- TEBAIDE**
 70, 73, 78, 85, 92, 118, 245.
- TELL DAB'A**
 117.
- TELL EL AMARNA** (v. anche Akhetaten)
 12, 100, 135, 136, 161, 164, 177, 198, 210, 215, 225, 228, 229, 231, 232, 235, 271, 283.
 Sala delle cerimonie, 183*, 183.
 — del tributo straniero, 184*, 185.
 Tempio, 183*, 183.
 Tomba di Ay, 184*.
 — di Huia, 167*.
 — di Mekitaten, 167*.
 — di Merira, 182*.
- TELL EL YAHUDIYA**
 Fortezza, 117*, 117.
- TETEHEH**
 244.
- TINI**
 7.
- TOD**
 63, 84.
- TORINO**
 MUSEO EGIZIO:
 Acquamanile e bacile, 58*, 58.
 «Case dell'anima», 77*.
 Figurine fittili di lamentatrici, 69*.
 Gruppo di Ammone e Tutankhamon, 188*, 190.
 — di Harmais e Mutnogemet, 192, 193*.
- Modello di testa, 259*.
Ostraka, 229*, 230*, 230, 243.
 Papiro con scene erotiche, 231*.
 Pittura tombale, 72*, 73.
 Poggiatesta, 58, 59*.
 Statua di Isi, 133*, 134, 191.
 — virile, 260*, 260.
 Statuette lignee di domestici, 64*, 65.
 Stele, 70*, 70, 82*, 108*, 108.
 «Tabula Isiacca», 274*, 285*, 285.
 Testa regale, 281, 282*.
 Tomba di Kha, 130.
 Vasellame del «gruppo C», 292*.
 Vaso figurato, 236*.
- TOSHA**
 36.
- TRIESTE**
 MUSEO CIVICO:
 Testa tolemaica, 282*, 283.
- TUNA EL GEBEL**
 Stele, 171*.
 Tomba di Petosiri, 272*.
- URONARTI**
 Fortezza, 106*, 107.
- VALLE DEI RE**
 Tomba di Seti I, 197, 198*.
- VIENNA**
 KUNSTHISTORISCHES MUSEUM:
 Statua di Sebekemsauf, 99*, 100.
 Torso femminile, 281, 282*.
- WADI EL SABU'A**
 207, 209.
- WADI HALFA**
 84.
 Tempio, 138*.
- WIESBADEN**
 Statua di Petamenofi, 245*, 245.
- WORCESTER**
 ART MUSEUM:
 Lastra con re vittorioso, 297*.
- ZAQAZIQ**
 Tesoro, 236*, 237.
- ZERNIKH**
 v. Gebel Silsila.

FONTI ICONOGRAFICHE

I numeri arabi si riferiscono alle pagine, i numeri romani alla collocazione (dall'alto e da sinistra) delle singole illustrazioni.

- Alinari (Firenze), 216, 223 (II), 256, 261 (IV), 271 (III), 272 (I, II), 285 (I).
- Ashmolean Museum (Oxford), 300 (I, II).
- Bildarchiv Foto Marburg (Marburg), 15, 39 (II), 47 (II), 50 (I), 51 (I), 115, 128 (I), 166 (II), 172, 173 (I, III), 174 (III), 186 (II), 245 (I), 249, 253 (II).
- Federico Borromeo (Milano), 34, 36 (I), 54, 60, 65, 67, 87, 88, 140 (II), 143 (II, III), 148 (I), 151 (II), 156 (II, III), 237 (I, II), 295 (I).
- Artur Brack, 14 (II).
- British Museum (Londra), 240, 247 (I), 248 (III), 267 (I, II).
- Brooklyn Museum (New York), 31, 96 (V), 165 (II), 177.
- Howard Carter, 110 (II).
- Cleveland Museum of Art, 170.
- Collezione Calouste Gulbenkian (Lisbona), 94 (I), 96 (III), 282 (V).
- Collezione Kofler-Truninger (Lucerna), 93 (II).
- Centre de Documentation et d'Études sur l'Histoire de l'Art et la Civilisation de l'Ancienne Égypte (Il Cairo), 280 (I).
- Civici Musei di Storia e Arte (Trieste), 282 (VI).
- Nina de Garis Davies, 110 (I), 175 (II), 228 (I, II).
- Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux (Parigi), 109 (I).
- Ermitage (Leningrado), 248 (IV).
- Field Museum of Natural History (Chicago), 253 (III).
- Werner Forman Archive (Londra), 126 (I), 174 (II).
- Fotofast (Bologna), 271 (I).
- Giraudon (Parigi), 9 (I), 62, 76 (II), 97 (I), 116, 132 (II), 137 (II), 155 (II), 169, 186 (III), 199 (I), 200, 208 (I, II), 227 (II), 236 (II), 243 (I).
- Hirmer Verlag (Monaco), 2, 3, 21, 42, 45 (II), 51 (III), 52, 55 (I), 69 (II), 76 (I), 109 (II), 194 (I, II), 217 (I), 242 (III).
- Joslyn Art Museum (Omaha), 245 (II).
- Istituto di Studi del Vicino Oriente dell'Università di Roma, 6 (III), 64 (I, II), 66 (II), 77 (I, II), 93 (I), 107 (I), 113 (II), 120, 122 (I), 130, 135 (II, III), 148 (III), 157 (II), 160, 171 (II), 187, 190, 222 (II), 227 (I), 266, 281 (III), 286 (III), 290.
- Kodansha Ltd. (Tokyo), 236 (III), 282 (III).
- Kunsthistorisches Museum (Vienna), 99 (II), 282 (II).
- Lehnert and Landrock (Il Cairo), 49 (II), 205 (II), 248 (II), 286 (II), 298 (I).
- Giacomo Lovera (Torino), 17, 18 (II), 19, 20 (I, II), 24, 26, 28, 30 (II, III), 48 (I, II), 49 (I), 50 (II), 73 (II), 80 (II), 103, 105, 109 (III), 139 (II), 141 (I-III), 144 (III), 145, 146, 147 (I), 149, 150 (I), 151 (I, III), 153, 154 (I, II), 155 (I), 156 (I), 157 (I), 158, 171 (I), 184, 195 (II), 196 (II), 197 (I), 198 (II), 205 (I), 206 (I, II), 209 (II), 210, 234 (I, II), 235 (I-III), 238, 241, 250, 251 (I, III), 272 (III, IV), 277, 278 (III), 281 (I), 299 (I).
- Metropolitan Museum (New York), 114, 122 (II), 226.
- Museo Civico Archeologico (Bologna), 186 (I), 261 (II, III).
- Museo Egizio (Il Cairo), 86 (I), 134, 223 (I).
- Museo Nazionale (Khartoum), 293 (V), 300 (III).
- Museo Puškin (Mosca), 129 (I).
- Museum des Aegyptologischen Instituts, Karl-Marx-Universität (Lipsia), 293 (I-III).
- Museum of Fine Arts (Boston), 32 (I, II), 33, 38 (II), 86 (II), 168 (I, II), 299 (II).
- Ny Carlsberg Glyptotek (Copenaghen), 38 (I), 94 (IV), 225 (I), 247 (IV), 283.
- Oesterreichisches Archaeologisches Institut (Il Cairo), 118 (II).
- Oriental Institute, University of Chicago, 57 (III, IV), 264 (I), 296 (III).
- Pelizaes Museum (Hildesheim), 53 (I), 57 (I), 212.
- Giustino Rampazzi (Torino), 58, 59, 64 (III), 69 (I), 72 (III), 82, 108, 230 (II), 231, 236 (I), 259, 260 (I), 274, 282 (I), 285 (II), 292 (II).
- Rijksmuseum van Oudheden (Leida), 57 (II).
- François-René Roland (Parigi)-Shogakukan Ltd. (Tokyo), 217 (III).
- Società Italiana per Condotte d'Acqua, 287 (II).
- Soprintendenza Archeologica della Toscana (Firenze), 270 (I).
- Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta (Napoli), 270 (II).
- Staatliche Museen (Berlino Est), 47 (I), 76 (III), 252 (I).
- Staatliche Museen (Berlino Ovest), 128 (II), 165 (I), 174 (I).
- Staatliche Sammlung Aegyptischer Kunst (Monaco), 271 (IV).
- Henri Stierlin (Ginevra), 280 (II), 281 (II).
- Thames and Hudson Ltd. (Londra), 112 (I, II).
- University College (Londra), 129 (IV).
- Walters Art Gallery (Baltimora), 221 (I, II).
- Worcester Art Museum, 297 (III).
- Yale University Art Gallery (New Haven), 282 (IV).