

LORENZO GUARDIANO

SU ALCUNI TEMI “CLASSICI” ANTE LITTERAM  
NELLA POESIA FARAONICA

ABSTRACT

This paper examines some famous verses from ancient Egyptian poetry, between the Middle and New Kingdom, for a critical reading that highlights some possible literary themes that have never been studied in the case of pharaonic literature. In this way, it becomes clear that many of the literary themes whose paternity is usually attributed to the classical world – Latin and Greek – were in fact present in Egypt, many centuries earlier. This is not meant to allude to the direct influence of one culture on the other, but simply to emphasize how certain ways of doing literature are typical of human sensibilities of all times and can be found in different places and at different times.

Nella sua recente storia ragionata della letteratura egiziana, Paola Buzi introduce la sapiente trattazione del fenomeno letterario in Egitto partendo da un punto critico<sup>1</sup>: l'autrice si chiede quanta parte di ciò che è stato prodotto in una civiltà così antica e “grafomane” possa dirsi realmente *letteratura*. La domanda, in effetti, non pare eludibile se si voglia intraprendere un discorso che apra a una certa prospettiva critica sui testi egiziani ancora non del tutto presente nella comunità scientifica. Non sempre i grandi capolavori dell'arte della parola egizia vengono studiati come puri testi letterari, attraverso un'adeguazione del nostro spirito critico alla sensibilità di donne e uomini vissuti tre millenni prima di noi che merita di essere attenzionata senza che vi siano altri intendimenti di tipo storico, filologico o archeologico se non, appunto, la mera intellezione dell'arte.

La studiosa ripercorre due correnti di pensiero diverse e opposte con cui si è spesso tentato di rispondere alla domanda iniziale: in particolare, vi è chi sulla base di un puro fine estetico pensa che una letteratura egiziana non sia mai esistita

<sup>1</sup> P. BUZI, *La letteratura egiziana antica. Opere, generi, contesti*, Roma 2020, pp. 21-25. Questo volume è pregevole perché si distacca dal genere dell'antologia con cui di solito si tratta la storia della letteratura egiziana (alcune di grande valore: cf. E. BRESCIANI, *Letteratura e poesia dell'Antico Egitto*, Torino 1969 [rist. 2020]; M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, 3 voll., Berkeley - London 1973-1980 [rist. 2006]; e molte altre opere) e si inserisce in quel modo di fare letteratura “ragionando” che per l'Egitto era stato inaugurato in Italia da Sergio Donadoni (S. DONADONI, *Storia della letteratura egiziana antica*, Milano 1957; IDEM, *La letteratura egizia*, Firenze - Milano 1967 [rist. 2020]) e che è figlio della critica letteraria del mondo classico, cui a mio parere gli egittologi dovrebbero guardare per valorizzare l'immenso patrimonio letterario che l'Egitto ci ha lasciato e che rimane purtroppo oscurato presso il grande pubblico dalla grandiosità delle sue espressioni architettoniche monumentali.

poiché non esiste testo che non abbia un malcelato intendimento pratico (sia esso propaganda politica, insegnamento morale o paideutico: temi che si trovano anche nei *Racconti*, che sono fra le espressioni più “moderne” della letteratura egiziana antica); d'altra parte è stato sostenuto anche che tutto quanto sia stato scritto in Egitto dovrebbe essere considerato letteratura (comprendendo, dunque, la letteratura funeraria, la corrispondenza epistolare, i testi rituali etc.).

Come sempre, fra due atteggiamenti così estremi bisogna essere capaci di dare consistenza a una visione che sappia mediare. Per questa ragione la stessa Paola Buzi chiama in causa il parere di Antonio Loprieno, che tanta parte del proprio luminoso magistero ha voluto dedicare alla letteratura egiziana. Loprieno sostiene che per essere definito *letterario* un testo deve soddisfare tre criteri: *finzione*, *intertestualità* e *ricezione*. Per *finzione* si intende la complicità instaurata fra autore e lettore che permette al testo di trascendere la realtà, per *intertestualità* si intende il dialogo interno fra testi appartenenti a uno specifico genere e per *ricezione* la percezione di *classicità* di un testo e quindi la funzione educativa nella formazione di un'identità culturale<sup>2</sup>.

Generalmente l'inizio della produzione di testi che rispondono a siffatti criteri si colloca in quell'epoca che viene comunemente definita “Medio Regno” (2055-1650 a.C.<sup>3</sup>), che scaturisce dalla riunificazione del Paese a opera di un principe della XI dinastia tebana, Montuhotep II Nebhepetra, il quale assume lo scettro d'Egitto dopo aver sconfitto i rivali di Eracleopoli. È in questo periodo che Tebe (l'odierna Luxor) assume un ruolo di assoluta preminenza e si abbellisce di splendidi monumenti. Non è un mistero che gli stessi egiziani percepissero il Medio Regno come la loro epoca *classica* tanto che la lingua parlata e scritta in questi secoli sarebbe divenuta la lingua di tradizione, utilizzata per i testi letterari e per abbellire le sale e le colonne dei grandi templi fino a due millenni più tardi.

La chiave del cambiamento, naturalmente, è sociale. Nel Medio Regno si ebbero un prosperare dell'economia egiziana senza precedenti e la formazione di una classe media colta, capace e, soprattutto, desiderosa di essere intrattenuta da racconti, poesie e altri generi letterari. La nascita di questa nuova “borghesia” fece sì che l'espressione letteraria non fosse più stretto appannaggio della corte reale e che quindi i testi perdessero quell'intrinseco legame con la propaganda faraonica che avevano avuto nell'Antico Regno (2686-2160 a.C.). Certamente, anche in quest'epoca vi erano state espressioni artistiche di non poco momento. Si pensi

<sup>2</sup> A. LOPRIENO, *Toward a Geography of Egyptian Literature*, «Cadmō» 10 (2000), pp. 41-56: 41; P. BUZI, *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> Le datazioni che compaiono in queste pagine fanno riferimento alla tavola cronologica contenuta nel recente manuale di P. PIACENTINI – M. POZZI BATTAGLIA, *Egittologia. Un'introduzione*, Milano 2023, pp. XII-XV. Riguardo alla spinosa questione della datazione di molti testi egiziani si veda A. STAUDER, *Linguistic dating of Middle Egyptian literary texts*, Hamburg 2013.

alle bellissime *Autobiografie* che adornavano le tombe di alcuni funzionari<sup>4</sup>. Tuttavia, è solo verso la fine del Primo Periodo Intermedio (2160-2055 a.C.) che tali testi transitarono da un livello *funzionale* a un livello *finzionale*<sup>5</sup> ed è per questo che la nostra analisi che si concentra su alcuni versi celebri partirà proprio da questo periodo per arrivare al Nuovo Regno (1550-1069 a.C.).

In queste pagine che non vogliono assolutamente essere una storia della letteratura egiziana – per la quale occorrerebbe uno spazio molto maggiore e che, inoltre, è stata già trattata in maniera ragguardevole da penne molto più scaltrite e autorevoli della nostra – ci si propone, invece, di analizzare alcune tematiche letterarie presenti nei testi egiziani e metterle a confronto con caratteri ricorrenti nelle letterature delle civiltà antiche sorte lungo il Mediterraneo e nel Vicino Oriente, non già perché si voglia sostenere una diretta discendenza o una malcerta influenza fra gli uni e gli altri (il compito, oltre che risibile, sarebbe defaticante e improbo e il risultato probabilmente assai infruttuoso<sup>6</sup>), quanto piuttosto perché sia dato risalto ad alcune componenti della pensosità egizia che meritano un'investigazione ancora mai tentata e perché siano ancora una volta illuminati, attraverso gli assi del poderoso edificio della poesia antica, struggimenti, passioni, aneliti, riflessioni e sentimenti insondabili che, lungi dall'essere antichi o moderni, sono invece *eterni* fintanto che eterno è l'essere umano ed eterno il suo accorato e disperante grido di esistenza nel raccapriccio della presa d'atto del suo essere transeunte.

Di notevole interesse è il fatto che nella millenaria storia egizia, illuminata da lunghi periodi di unità, stabilità e fiducia nella guida divina del Faraone (periodi cui ci si riferisce con la dizione di “Regno” Antico, Medio e Nuovo), sia invece proprio in un breve *medioevo* (nell'accezione etimologica di “età di mezzo”, come pure risalta dalla dizione più egittologica di “Periodo Intermedio”) che quel tratto di umanità che sentiamo come più vicina a noi abbia trovato posto nella letteratura. In effetti, non dovrebbe stupire che anche nel caso dell'egittologia, come per il nostro Medioevo, i periodi di mezzo siano stati rivalutati solo in un secondo momento, quando cioè l'occhio dello studioso, dopo essersi abituato al bagliore delle splendenti età classiche, è riuscito a scorgere nella penombra di epoche molto meno alabastrine l'effondersi di vita e di storia che non merita certo di essere offuscato dall'acquitrinosa coperta con cui certe definizioni storiografiche rischiano di soffocare periodi molto vivaci.

<sup>4</sup> Sulla celebre *Autobiografia di Uni*, che contiene uno dei primi testi poetici della storia, si veda P. PIACENTINI, *L'Autobiografia di Uni, principe e governatore dell'Alto Egitto*, Pisa 1990.

<sup>5</sup> P. BUZI, *op. cit.*, p. 32.

<sup>6</sup> Il confronto tra diverse tradizioni letterarie è un'operazione che va fatta sempre con una certa cautela. Si veda a tal riguardo M. LICHTHEIM, *The Song of the Harpers*, «Journal of Near Eastern Studies» 4 (1945), pp. 178-212: 210-211.

Vi è poi il genere dei *Canti degli arpisti*, i quali possono essere accompagnati dalla rappresentazione di un musicista cieco (o, meglio, con gli occhi chiusi, intento a concentrarsi sul canto). Proprio con il venire meno di un'unica autorità faraonica e con il disgregarsi del Paese in più principati locali, è anche la fiducia nella provvidenza a mancare. Non si è più certi di un aldilà che ricompensi delle fatiche del mondo né di una giustizia insita negli insondabili meccanismi del cosmo. Così i temi sono il susseguirsi delle generazioni, l'abbandono e la rovina dei monumenti e l'incertezza di quanto avvenga dopo la morte. Non è difficile immaginare quanto tali discorsi stridessero con l'edificio stesso del pensiero egiziano che basava il proprio statuto sul raggiungimento dell'eternità: eterno doveva essere il corpo che veniva pertanto imbalsamato e consegnato all'immobilità della tomba, eterni gli stessi monumenti funerari la cui inedita grandiosità è il rimedio al trascorrere del tempo, e imperituro doveva essere anche il faraone *mi Ra Djet*, "come Ra in eterno", quando raggiungeva le stelle circumpolari (*ikhemu-sek* "che non conoscono la distruzione"<sup>7</sup> e quindi "imperiture" pure loro), presso le cui celesti sedi ogni buon sovrano doveva giungere scalando la gradinata della propria piramide dopo la morte. Non c'è da meravigliarsi se, pertanto, i *Canti degli arpisti* sono noti anche con il nome di *Canti eretici*.

A questo punto è forse interessante leggere il più celebre di questi canti, ossia il *Canto dell'arpista della tomba di Antefo canto che sta nella tomba di Antef I e che è davanti all'arpista*, trasmesso dal papiro Harris 500, oggi al British Museum<sup>8</sup>.

(Una) generazione passa  
 e un'altra rimane (al suo posto)  
 dal tempo degli antenati.  
 I sovrani divini che esisterono un tempo  
 riposano nelle loro piramidi.  
 I nobili e i glorificati egualmente  
 sono seppelliti nelle loro piramidi.  
 Coloro che hanno costruito case,  
 i loro posti non ci sono più.  
 Cosa ne è stato di loro?  
 (*Canto dell'arpista della tomba di Antef*, col. VI, l. 3-6)

L'inizio del canto introduce il tema del susseguirsi delle generazioni. Sembra di sentire in queste parole antiche di quattro millenni l'eco della voce di Quèlet

<sup>7</sup> (*Wb* I, p. 125.14; *LÄ* VI, p. 12, s.v. Stern).

<sup>8</sup> W. MAX MÜLLER, *Die Liebespoesie der alten Ägypter*, Leipzig 1899, pp. 29 ss.; M. LICHTHEIM, *The Song of the Harpers...cit.* I versi che seguono sono stati adattati dalla traduzione di M. LICHTHEIM, *The Song of the Harpers...cit.*, pp. 192-193 e di W.K. SIMPSON, *The Literature of Ancient Egypt*, New Haven-London 1972, p. 307.

che, molto più tardi, avrebbe profuso nella Bibbia versi di un sapore in qualche modo *eretico* tanto da creare non poco imbarazzo in coloro che dovettero giustificarne la presenza fra le Sacre Scritture:

Vanità delle vanità, dice Qoèlet,  
vanità delle vanità: tutto è vanità.  
Quale guadagno viene all'uomo  
per tutta la fatica con cui si affanna sotto il sole?  
Una generazione se ne va e un'altra arriva,  
ma la terra resta sempre la stessa.  
(Ec 1, 2-4)

Ma l'arpista è più specifico di Qoèlet, così sposta il suo sguardo proprio sui re e sulle piramidi che sono il simbolo di quella cultura dell'eternità che si sta sgretolando sotto il pizzicato delle corde dell'arpa. È questa idea che permette all'arpista di sferrare il colpo successivo, questa volta all'edificio immateriale della filosofia faraonica:

Ho udito i detti di Imhotep e Herdjedef,  
con le parole dei quali spesso gli uomini parlano (ancora);  
cosa sono le loro sedi?  
I loro muri sono crollati,  
le loro sedi non ci sono più,  
come se non fossero mai esistite.  
Nessuno viene da lì  
che possa dirci la loro condizione,  
che possa dirci i loro bisogni  
e tranquillizzi i nostri cuori  
finché giungiamo a quel luogo  
dove sono andati essi.  
(*Canto dell'arpista*, col. VI, l. 6-9)

A essere presi di mira sono questa volta i grandi saggi dell'Antico Regno, ossia Imhotep e Herdjedef, presunti autori di celebri *Insegnamenti*, ossia di testi che davano istruzioni pratiche di quella saggezza su cui era basata la morale egiziana. Anche le loro tombe sono crollate e soprattutto non sappiamo se la loro saggezza sia valsa loro qualcosa dal momento che non esiste uomo che possa tornare dal regno dei morti per garantirci che una vita retta dia luogo a una ricompensa. Nessuno sa cosa succede dopo la morte finché non vi giunge personalmente e la paura che rimane sottesa a questi versi è quella che se qualcuno potesse tornare da lì parlerebbe come Achille a Odisseo nell'XI canto dell'*Odissea*, desiderando essere addirittura l'ultimo fra i servi vivi piuttosto che un grande signore fra i morti.

Tuttavia, dopo una lunga e raggelante *pars destruens* deve venire un qualche

insegnamento ed è qui che il canto muta tonalità. Si direbbe che l'arpista passi dal modo minore al relativo maggiore per intonare, incredibilmente, quel *carpe diem* che Orazio avrebbe reso celebre 2000 anni più tardi con la sua *Ode* I 11.

Possa il tuo cuore rallegrarsi,  
 permetti al cuore di dimenticare  
 lo svolgimento di servizi (funebri) per te.  
 Segui il tuo desiderio fintanto che vivi!  
 (*Canto dell'arpista*, col. VI, l. 9)  
 [...]  
 Fai festa!  
 Non stancartene!  
 In verità, a nessuno è permesso di portare con sé i propri beni,  
 in verità, nessuno di coloro che sono andati è tornato!  
 (*Canto dell'arpista*, col. VII, l. 2-3)

La bruttura della morte del *Canto dell'arpista* si trasforma in un rimedio ai mali per un uomo che ha perso ogni bene e che, in un'atmosfera – si sarebbe tentati di dire – quasi “leopardiana”, intesse uno struggente dialogo con la propria anima<sup>9</sup>. È il celebre *Dialogo del disperato con la sua anima*, capolavoro assoluto della letteratura antica che ci è giunta sul papiro n. 3024 del Museo Statali di Berlino, completato da alcuni frammenti (*P.Amherst* + *P.Mallorca I* + *P.Mallorca II*)<sup>10</sup>. Il protagonista del brano, travolto da una iattura di cui non abbiamo informazioni, vuole togliersi la vita<sup>11</sup>.

La mia anima è diventata troppo sciocca per sopprimere il dolore della vita,  
 mi spinge verso la morte prima che io ci sia arrivato,  
 che mi addolcisce l'Occidente:  
 “È qualcosa di difficile?  
 La vita è un ciclo;  
 gli alberi cadono.

<sup>9</sup> Non è sempre agevole riconoscere le posizioni dell'uomo e della sua anima nel corso del dialogo. Per un riassunto, M. ESCOLANO-POVEDA, *New Fragments of Papyrus Berlin 3024*, «ZÄS» 144/1 (2017), pp. 16-54: 37.

<sup>10</sup> A. ERMAN, *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele* Berlin 1896; IDEM, *Die Literatur der Ägypter*, Leipzig 1923, pp. 122-130; A. SCHAREF, *Der Bericht über das Streitgespräch des Lebensmüden*, München 1937; R.O. FAULKNER, *The man who was tired of life*, «Journal of Egyptian Archaeology» 42 (1956), pp. 21-40; J.P. ALLEN, *The Debate between a Man and His Soul. A Masterpiece of Ancient Egyptian Literature*, Leiden-Boston 2011; M. ESCOLANO-POVEDA, *New Fragments... cit.*

<sup>11</sup> I versi che seguono sono adattati dalla traduzione di J.P. ALLEN, *op. cit.*, pp. 167, 169, 171, 175, 177.

Passa sopra il disordine,  
 abbatti la mia miseria.  
 (*Dialogo del disperato con la sua anima*, col. 17-22)

Ma l'anima conosce la morte in tutta la sua terribilità e risponde al patetico canto del disperato con argomentazioni piuttosto logiche e in questa prospettiva si innesta nuovamente il tema del *carpe diem*.

Per quanto riguarda il tuo pensare alla sepoltura, è un dolore al cuore;  
 è un portar pianto rattristando l'uomo;  
 è portare via un uomo dalla sua casa  
 per lasciarlo sulla collina:  
 non potrai salire  
 a vedere il Sole.  
 Quelli che hanno costruito, in pietra di granito,  
 la costruzione finita  
 – belle piramidi  
 con fine lavoro –  
 una volta che i committenti son divenuti dèi,  
 ciò che è dedicato loro viene raso al suolo,  
 come gli inerti che sono morti sulla riva  
 per mancanza di un superstite.  
 (*Dialogo del disperato con la sua anima*, col. 56-65)

Sembra di riascoltare l'arpista di Antef quando guarda sgomento i monumenti funebri cadere. Ma in questo caso, la morte con la sua azione distruttrice accomuna i nobili, con le loro belle piramidi di granito, ai miserabili che muoiono sulla riva del fiume senza una tomba, poiché non hanno eredi che la preparano per loro, agendo, dunque, come quella "livella" sociale che sarebbe stata messa in versi dal Principe della Risata 4000 anni più tardi.

Ancora una volta, l'uomo risponde con intenso lirismo rivendicando la vacuità della sua vita deprivata dai volti amati di un tempo e dei valori morali che riconosceva come giusti.

A chi posso parlare oggi?  
 I fratelli sono diventati cattivi;  
 gli amici di oggi non amano.  
 A chi posso parlare oggi?  
 I cuori sono avidi,  
 ognuno prende le cose dell'altro.  
 A chi posso parlare oggi?  
 Perché la gentilezza è scomparsa  
 e la severità è scesa su tutti.

A chi posso parlare oggi?

Ci si accontenta del male,  
perché la bontà è stata messa in ginocchio in ogni luogo.

A chi posso parlare oggi?

Quando un uomo provoca rabbia con la sua cattiva azione,  
fa ridere tutti, anche se la sua azione è cattiva.

[...]

A chi posso parlare oggi?

I volti sono cancellati,  
ogni uomo guarda con diffidenza i suoi fratelli.

[...]

A chi posso parlare oggi?

Perché sono pieno di bisogni per mancanza di un intimo.

(*Dialogo del disperato con la sua anima*, col. 102-111, 117-120, 126-128)

Ma l'ultima parola è dell'anima che cerca ancora di persuaderlo a non cercare la morte prima del tempo e promette, anzi, di non abbandonarlo quando verrà il suo giorno.

Rifiuta l'Occidente per te stesso,

ma desidera anche che tu raggiunga l'Occidente  
quando il tuo corpo toccherà la terra,  
e io mi alzerò dopo la tua stanchezza.

Così faremo porto nello stesso momento.

(*Dialogo del disperato con la sua anima*, col. 151-154)

Nella parte conclusiva di questo saggio, è d'uopo prendere in esame i *Poemi d'amore* del Nuovo Regno<sup>12</sup>, trasmessici all'interno di raccolte da alcuni papiri e ostraka. Fra le più importanti di queste vanno citate le due raccolte del papiro Chester Beatty I (*Inizio delle parole della grande gioia del cuore e Tre desideri*), le tre raccolte del papiro Harris 500 (*La potenza dell'amore, Inizio dei canti gioiosi e belli per la tua amata quando ritorna dai campi e Inizio dei canti gioiosi*, queste due ultime separate dal *Canto dell'arpista* di cui si è già detto), una raccolta sul papiro del Museo Egizio Cat. 1996, conservato a Torino (*Canti del boschetto*) e una raccolta sul *recto* del papiro Chester Beatty I (*Inizio dei dolci versi, trovati in*

<sup>12</sup> G. MASPERO, *Les Chants d'amour du Papyrus de Turin et du Papyrus Harris n. 500*, Paris 1879; W. MAX MÜLLER, *Die Liebespoesie...*, cit.; A.H. GARDINER, *The Library of A. Chester Beatty. The Chester Beatty no. I*, London 1932; S. SCHOTT, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1958 (trad. fr., *Les chants d'amour de l'Égypte ancienne*, Paris 1956); P. VERNUS, *Chants d'amour de l'Égypte antique*, Paris 1992; B. MATHIEU, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, Le Caire 1996; E.M. CIAMPINI, *Canti d'amore dell'Antico Egitto*, Roma 2005.

*un cofanetto per scritti, che ha composto lo scriba della tomba Nekhet-Sobek*). La prima caratteristica che colpisce leggendo questi canti è la lingua: una creazione artificiale creata su un fondo di neoegiziano, con molti elementi lessicali e morfo-sintattici dell'egiziano di tradizione<sup>13</sup>. Il neoegiziano era la lingua parlata, il *volgare* diremmo noi. Il precedente illustre era il grande *Inno ad Aton* del faraone Akhenaton, ma in quel caso si era all'interno di una precisa operazione culturale e sociale che mirava a cambiare profondamente i connotati dello stato egiziano. A questa scelta linguistica risponde anche una precisa selezione di temi quotidiani. Ma bisogna stare in guardia: la quotidianità è simulata poiché tutte le raccolte sono basate su raffinatissimi giochi poetici. Lunghi dall'essere espressione del popolo, i *Poemi d'amore* sono il prodotto di una *élite* aristocratica intenta a celebrare le proprie gioie all'interno della realtà bucolica dei propri giardini fioriti. Come non si giudicherebbe mai il *Canzoniere* di Petrarca un'opera "popolare" sulla base dei temi e della scelta linguistica (il volgare appunto) allo stesso modo la lingua e i temi di questi canti non devono trarre in inganno.

I *Poemi d'amore* sono giochi letterari estremamente sofisticati e preziosi, simili agli idilli alessandrini che un millennio più tardi avrebbero impegnato il calamo di poeti come Callimaco. Certamente non bisogna credere che tutto quanto sia scritto in questi canti sia frutto di infingimenti e falsificazioni; al contrario i sentimenti sono sinceri, tuttavia essi sono illeggiadriti da una sapiente arte della rappresentazione e da raffinati giochi poetici. Ad esempio, una raccolta di canti del papiro Chester Beatty I crea un gioco fonetico fra il numero della stanza e il primo e l'ultimo verso della stessa (es. *L'unica, l'amata, la senza pari*: stanza 1<sup>14</sup>; *a quattro zampe il mio cuore corre*: stanza 4<sup>15</sup>) mentre l'*incipit* delle poesie di una raccolta del papiro Harris 500 crea dei giochi fonetici con i nomi dei fiori creando un'*antologia* nell'accezione etimologica del termine (es. *Fiori di portulaca: legato è il mio cuore*<sup>16</sup>: "portulaca" in egiziano si dice *mekhmekh*, mentre il verbo "legare" *mekha*).

In questi canti<sup>17</sup> è possibile individuare alcuni temi letterari che ricompaiono nella letteratura classica: e, in particolare, in quella amorosa, con una certa frequenza. Il tema dell'*aegritudo amoris* compare, ad esempio, nel celebre fr. 31 Voigt di Saffo, chiamato talvolta impropriamente *Ode della gelosia*. In questi versi celeberrimi, la poetessa di Lesbo elenca con dovizia di particolari i sintomi fisici, visibili all'esterno, che la malattia d'amore provoca in lei (e d'altro canto il significato stesso del termine "passione" ha a che fare con ciò che si subisce). E tuttavia, anche

<sup>13</sup> B. MATHIEU, *op. cit.*

<sup>14</sup> *P.Chester Beatty I* CBC, col. I, l. 1.

<sup>15</sup> *P. Chester Beatty I* CBC, col. II, l. 9.

<sup>16</sup> *P.Harris 500*, col. VII, l. 3.

<sup>17</sup> I versi citati in queste pagine sono tratti dal capitolo *Le liriche d'amore* in E. BRESCIANI, *op. cit.*, pp. 427-451 e adattati secondo la traduzione di B. MATHIEU, *op. cit.*

in questo caso la tematica dell'*aegritudo amoris* compare già nelle liriche amorose egiziane:

Con la sua voce,  
il mio amato turba il mio cuore,  
e fa che di me s'impadronisca la malattia.  
(*P.Chester Beatty I CBC*, col. I, l. 8)

Sono sette giorni,  
che non ho visto l'amata.  
È entrata in me la malattia,  
son diventato con le membra pesanti,  
ho dimenticato lo stesso mio corpo.  
(*P.Chester Beatty I CBC*, col. IV, l. 6-7)

Naturalmente, vi è un rimedio per la malattia d'amore, ma fatalmente esso non risiede nella scienza di alcun medico, bensì proprio nella persona amata. Un oracolo di Apollo recitava ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται, ossia "solo chi ha inferto la ferita può risanarla". Naturalmente l'oracolo si riferiva al male divino, per cui soltanto il dio che infligge un castigo è capace di risanarlo. Anche l'amore è tuttavia un male divino, venga esso da Afrodite, per i greci, o da Hathor per gli egiziani. Questo motivo è molto caro al romanzo greco che si sviluppa fra III e I secolo a.C. che lo declina in molte situazioni amorose<sup>18</sup> ma, ancora una volta, esso può essere rintracciato nella lirica egiziana con sorprendente chiarezza:

Se i medici vengono da me,  
non mi soddisferanno i loro rimedi.  
I maghi non trovano espedienti,  
non si scopre la mia malattia.  
Il dire: «Eccola» mi rende la vita.  
Il suo nome mi risolveva,  
le andate e venute dei suoi messaggeri  
fan vivere il mio cuore.  
L'amata è per me meglio delle medicine,  
è per me meglio di un formulario magico.  
La sua venuta è il mio amuleto:  
quando la vedo, ritorno in salute.  
(*P.Chester Beatty I CBC*, col. IV, l. 8 – col. V, l. 2)

<sup>18</sup> Per una raccolta completa dei romanzi greci si veda il volume a cura di G. ZANETTO, *Il romanzo antico*, Milano 2009.

Un altro tema, estremamente caro alla letteratura latina e greca, è quello del παρακλαυσίθυρον, ossia del canto che l'innamorato tesse "davanti alla porta chiusa" della fanciulla. Uno degli esempi più dolci si trova nel sedicesimo componimento del primo libro di elegie di Properzio. Un παρακλαυσίθυρον è contenuto anche nel *recto* del papiro Chester Beatty I, ove l'innamorato si rivolge direttamente alla porta, proprio come nell'elegia di Properzio:

Passavo, di notte, vicino a casa sua.  
 Bussai, non mi fu aperto.  
 Una bella notte, per il nostro portinaio!  
 O porta, apriti.  
 O chiavistello, sei il mio destino,  
 perché sei il mio buon genio:  
 dentro la casa, ti sarà sacrificato il nostro bove,  
 o chiavistello,  
 non esercitare la tua potenza!  
 Alla porta, è sacrificato un bove;  
 alla serratura, un toro,  
 alla soglia, un'oca grassa,  
 alla chiave, del grasso.  
 Tutti i pezzi scelti del nostro bove,  
 sono per il Creatore delle Arti<sup>19</sup>,  
 affinché ci faccia una porta di canna  
 e un chiavistello di paglia.  
 Venga l'amato in qualsiasi momento,  
 troverà la porta aperta,  
 letti coperti di lino,  
 e accanto una bella fanciulla.  
 Allora la fanciulla dirà:  
 «Questa casa appartiene al figlio del signore della città».  
 (*P. Chester Beatty* I r°, col. XVII, l. 8-13)

Un altro tema frequente nella poesia amorosa, greco-latina ma non solo, è l'arrivo dell'alba che, crudelmente, segna il distacco dei due amanti che non possono farsi trovare insieme. Nei suoi *Amores* (I 3), Ovidio mette in bocca all'innamorato una soave preghiera all'aurora perché ritardi per una – una sola – notte la sua venuta in modo che egli rimanga felice fra le braccia dell'amata. Nel Papiro Harris 500, come nell'Atto III di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, l'alba è annunciata dal canto degli uccelli

<sup>19</sup> Epiteto del dio Ptah.

La voce della colomba risuona,  
 dice: «La terra si schiara:  
 qual è la tua strada?»  
 No, uccello.  
 Tu mi rimproveri:  
 ma io ho trovato il mio amato  
 nel suo letto,  
 e il mio cuore è molto felice.  
 (P.Harris 500, col. V, l. 6-7)

Molto è stato detto, invece, sulla somiglianza dei *Poemi d'amore* egiziani con il *Cantico dei Cantici* biblico e non è il caso di ripercorrere in questa sede i tanti punti di contatto che sono già stati notati prima.

Per concludere, è doveroso mettere in luce anche un'altra somiglianza tematica questa volta non di un singolo testo ma di un'intera raccolta con quanto avviene nel *Liber* di Catullo. Il poeta di Verona mette in versi un lungo e tormentato processo di *discidium* dalla donna amata. Egli passa dall'estasi vitale del *Carme* 5 (*Vivamus mea Lesbia, atque amemus*) al forte dubbio del *Carme* 72 (*Dicebas quondam solum te nosse Catullum*) e all'amara certezza del tradimento nella stessa lirica (*Nunc te cognovi*). Non si tratta certo di un processo facile, anzi, Catullo deve urlare al proprio cuore di resistere ostinatamente per raggiungere la disperata tranquillità (è il *Carme* 8). Un *discidium* simile si ha in una raccolta del papiro Harris 500 (*Inizio dei canti gioiosi e belli per la tua amata, quando ritorna dai campi*), che, come la silloge del papiro Chester Beatty I in cui vi è una storia d'amore cantata in duetto, mette in scena lo svolgersi di un'unica vicenda, questa volta cantata soprattutto dall'innamorata. Non bisogna credere con ciò che l'Egitto abbia anticipato l'"io" lirico di Saffo, considerato di solito fra le prime voci femminili protagoniste della letteratura occidentale: Mathieu ha, infatti, rilevato che nella poesia amorosa egiziana generalmente la donna desidera che l'uomo venga a trovarla ma non afferma mai che lo faccia, come se ella non avesse altro diritto che desiderare, poiché il movimento dell'uomo appartiene solo a lui<sup>20</sup>. Ciò potrebbe essere una riprova che la lirica amorosa egiziana adottasse un punto di vista maschile. Inoltre, è generalmente l'uomo ad avere l'iniziativa e i passi in cui egli risulta in una posizione passiva si trovano solo all'interno di enunciati pronunciati da lui nel dialogo lirico<sup>21</sup>.

Le prime tre stanze dell'*Inizio dei canti gioiosi* sono un'introduzione all'azione, pronunciata da una voce narrante esterna. L'ambientazione è bucolica, ossia i

<sup>20</sup> B. MATHIEU, *op. cit.*, p. 158.

<sup>21</sup> B. MATHIEU, *op. cit.*, p. 172.

campi in cui la fanciulla tende le sue reti da uccellatrice. Anche la metafora dell'uccellatrice è frequente nella poesia amorosa, ma qui è rovesciata poiché è la fanciulla stessa a essere catturata dalle proprie reti, le reti dell'amore. Le stanze 4 e 5 lasciano la scena bucolica per immergersi nell'io lirico: è cantata la potenza dell'amore che devasta l'animo della fanciulla. Della sesta stanza si è già parlato a proposito dell'arrivo dell'alba annunciato dagli uccelli. Ma già in quei versi si insinua nella fanciulla il sospetto di non essere amata. L'affermazione "Egli ha fatto di me la prima delle fanciulle / e non fa soffrire il mio cuore" (*P.Harris* 500, col. V, l. 8) ha tutto il sapore di un malcelato tentativo di autoconvincimento. Purtroppo, si tratta di una vana illusione perché nella settima stanza la verità appare in tutta la sua chiarezza:

mi manda un messaggero dai piedi veloci,  
 che entra e se ne va,  
 per dirmi che mi tradisce,  
 perché ne ha trovata un'altra,  
 e si fa bello del suo volto.  
 A che, essere offesa da un'altra, e una straniera!  
 (*P.Harris* 500, col. V, l. 10-12)

L'epilogo, nell'ottava stanza, non può essere che il *discidium*: la fanciulla si è umiliata per amore, ha trascurato sé stessa intrecciando solo metà dei suoi capelli e lasciando l'altra metà disordinata per correre a cercare l'amato, offrendosi dunque allo sguardo della società nella vergogna di chi mostra quei sintomi della malattia d'amore che converrebbe tenere nascosti:

Il mio cuore pensa al tuo amore.  
 Metà della mia tempia è intrecciata,  
 ma sono venuta in fretta a cercarti.  
 Ecco, [è sciolta] la parte di dietro della mia chioma.  
 [Ma quando] tornerò via,  
 acconcerò le mie chiome,  
 sarò perfetta<sup>22</sup> ad ogni momento.  
 (*P.Harris* 500, col. V, l. 12 – col. VI, l. 1)

La malattia d'amore è passata e la fanciulla può valutare tutto con sguardo ormai distaccato e sereno.

Università degli Studi di Milano  
 lorenzo.guardiano@unimi.it

<sup>22</sup> Preferisco tradurre "perfetta" laddove Bresciani traduceva "pronta".