

La musica nell'antico Egitto

La musica egizia rivestiva un ruolo importantissimo nella società dell'epoca: ne sono testimonianza, anche se indiretta, le numerosissime raffigurazioni di musicisti, cantanti e danzatori, la tradizione letteraria (ad esempio i "canti degli arpisti" o i "canti d'amore", oltre diverse a testimonianze di autori classici), insieme ai fortunati ritrovamenti di strumenti musicali, che hanno permesso ad archeologi e musicologi di costruire repliche e tentare di comprendere quali fossero le melodie e le tecniche strumentali utilizzate dagli antichi Egizi. La musica copta, ancora utilizzata nelle cerimonie religiose, ha fornito interessanti spunti per quanto concerne il canto e l'utilizzo di strumenti quali il sistro, senza trascurare l'apporto fornitoci dalla musica popolare egiziana e araba in generale¹.

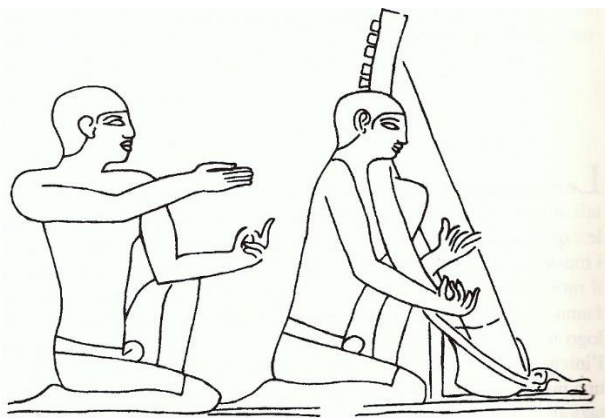
1. Armonia e melodia

Uno dei primi problemi con cui si sono dovuti confrontare gli studiosi è stato certamente la mancanza di una notazione, sebbene l'opera pionieristica del musicologo H. Hickmann abbia tentato di ricostruire, dalle repliche degli strumenti, quali tonalità e accordi potessero esserne tratti.

Una prima indicazione su di una sequenza musicale egizia, benché piuttosto tarda, proviene dalla descrizione che Apuleio, nell'*Asino d'oro*, fa della processione in onore di

Iside, dove il sistro è scosso in tre tempi in successione ².

C. Sachs, nel suo studio sulla nascita della musica nel mondo antico, ha ipotizzato che i gesti dei musicisti avessero un preciso valore: ad esempio, la mano posta a fianco del capo di un cantante indicherebbe l'intenzione di emettere una nota acuta comprimendo la laringe, secondo un uso attestato in Mesopotamia. Oppure, i gesti delle dita del chironomo (una sorta di "direttore d'orchestra") avrebbero potuto indicare la sovrapposizione di due note differenti: ad esempio, nella mastaba di Ptah-hotep a Saqqara, il chironomo indicherebbe la nota fondamentale con il pollice e l'indice della sinistra congiunti, mentre le dita tese della destra parrebbero indicare l'intervallo di quinta. Il musicologo, osservando i rapporti fra corde lunghe e corte delle arpe, concluse che questi strumenti potessero produrre quarte, quinte, ottave e unisoni³.





¹ MANNICHE 1991, pagg. 9-15; pagg. 128-133. AGRÒ 2009, pagg.7-10.


² APULEIUS, *Metamorphoses* XI, 4; MANNICHE 1991, pag. 65.

³ AGRÒ 2009, pag.17.

Fig. 1 . Arpista e chinomo dalla Tomba di Ptah-hotep a Saqqara, V dinastia.

Non sappiamo inoltre se i gruppi di musicisti spesso raffigurati nella pittura egizia fossero equiparabili alle moderne orchestre, vale a dire se si possa effettivamente parlare di polifonia, oppure se le singole note fossero suonate in successione lineare. E' possibile che fosse già conosciuta una scala eptatonica, perché uno degli oboi conservati al Museo Egizio di Torino possiede un'estensione di due ottave e tale scala è stata ricavata calcolando la distanza fra i fori dello strumento⁴.

In molte raffigurazioni di ensemble musicali, come ad esempio nella tomba di Nyankhkhnum a Saqqara, risalente alla V dinastia, gli arpisti toccano le corde in modo differente, mentre i chironomisti rappresentati nella tomba di Idu a Giza mostrano un ampio repertorio gestuale, probabilmente per indicare l'altezza dei suoni e gli intervalli. In alcuni casi, accanto alla figura del musicista è specificata l'azione compiuta, come "soffiare nella canna" o "colpire l'arpa"; il cantare è indicato dal geroglifico rappresentante un braccio umano. Il chironomo è solitamente paragonato al moderno direttore d'orchestra, ma spesso nelle raffigurazioni di ensemble musicali compaiono più chironomi. Tale figura, molto comune nell'Antico Regno, scompare gradualmente nel corso del Medio Regno; in tale epoca inoltre sembra che i vocalizzi fossero indicati dal suono *yh*  , mentre i

geroglifici *hnn*  sembrano indicare un prolungamento del suono emesso ed è possibile che la consonante *n* fosse utilizzata per indicare un tremolo. Nonostante queste indicazioni, è tuttavia arduo comprendere se gli Egizi avessero una vera teoria musicale⁵.

2. Gli strumenti

I primi strumenti egizi compaiono già in epoca Naqada II: cimbali, crotali, campane, sonagli (anche a forma umana o animale), piatti, *clappers* o nacchere, sonagli e le prime forme di sistro, oltre naturalmente al canto e al battito delle mani. Un vaso rinvenuto a el 'Amra mostra una danzatrice accompagnata da due uomini che suonano delle placchette, antenate dei *clappers* ancora diffusi in Africa Settentrionale.

2.1. I *clappers* o nacchere.

Sono presenti in numerose tombe di Antico Regno, e possono essere realizzati in avorio, osso, legno o metallo. Molto spesso imitano gli avambracci e le mani, di cui imitano il battito, oppure sono decorati con il volto di Hathor; di solito le due barrette erano unite da lacci ed erano suonate prevalentemente da donne, che ne tenevano una coppia per mano. Erano usate sia in ambito sacro sia profano, specie nei riti per propiziare il raccolto, oltre che nelle danze⁶.

⁴ AGRÒ 2009, pagg.18-19.

⁵ AGRÒ 2009, pagg. 19-22.

⁶ AGRÒ 2009, pag. 64.



Fig.2. *Clappers* a forma di mani, XVIII dinastia, British Museum.

2.2. Il sistro - *sesheshet*

Strumento associato tipicamente all'Egitto, usato per il culto di Iside e Hathor e ancor oggi nelle cerimonie della chiesa copta, nasce probabilmente durante il periodo di Naqada II. Il nome dello strumento nelle lingue moderne deriva dal verbo greco σείειν, "scuotere". Può avere anche un valore semplicemente votivo, e per questo è realizzato in una grande varietà di materiali e in epoca tarda può essere riccamente decorato con immagini di gatti, gattini, figure di Bes. Il sistro a forma di *naos* si diffonde specialmente nell'Antico Regno, mentre durante il Medio Regno si diffonde la tipologia ad arco⁷. Il suono del sistro poteva eventualmente essere accompagnato da un oggetto formato da sferette di faïence, detto *menat*, con un contrappeso usato come manico. Si tratta di una sorta di collana, e non è però utilizzato mai da solo; per questo di solito non è considerato dai musicologi uno strumento musicale vero e proprio⁸.

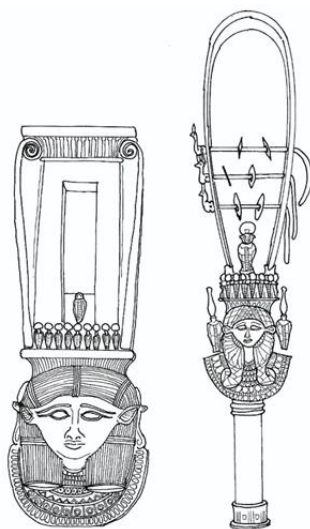


Fig.3. Sistro a forma di naos in faïence (XXVI dinastia) e sistro in bronzo di età greco-romana (Museo del Cairo).

⁷ BETRÒ – SIMINI 2009, pag.25.

⁸ MANNICHE 1999, pagg. 63-64.

2.3. Il tamburo – *kemkem*

Le forme più diffuse sono quelle a cilindro e a barile, in legno o metallo, cui erano fissate le membrane. Era spesso utilizzato nella musica militare, ma non manca nelle rappresentazioni di cerimonie religiose. Il tamburello (*sen* o *teben*), molto diffuso in Mesopotamia sin dal 3000 a.C., appare in Egitto nel Nuovo Regno, come strumento tipicamente femminile, usato in occasioni sia profane sia sacre, fino all'età romana. Il tamburello rettangolare o *dedebah* compare sotto Thutmosi III ma scompare già alla fine della XVIII dinastia. Un esemplare proviene dalla tomba della madre di Senmut, architetto di Hatshepsut, e misura 79 x 39,9 x 6 cm⁹.

Il *darabukka*, associato soprattutto a Bes, era un tamburo composto di un vaso d'argilla su cui era fissata una membrana; fu probabilmente portato in Egitto dagli Hyksos ed è ancora usato nella musica folklorica egiziana¹⁰.

2.4 Il flauto

Il flauto obliquo o *mat*, ancora oggi usato in Oriente, Africa e America Latina, compare in epoca predinastica, come attesta una tavoletta in scisto da Ierakompoli, dove è suonato da una figura con volto o maschera canina. Era uno strumento usatissimo per accompagnare la danza, presenza fissa negli ensemble, ed era suonato prevalentemente da uomini. Nel Nuovo Regno, invece, diventa strumento prevalentemente femminile, usato soprattutto durante alcune cerimonie, quali la Festa Sed o i riti in onore di Sokar. Il *nay*, più lungo e stretto, ancora in uso in Iran, Egitto e Turchia, poteva superare il metro di lunghezza, mentre l'*uffatah* era più corto e largo: avevano tre o quattro fori, ed erano privi di ancia. Il flauto multiplo o *syrinx*, fu introdotto solo in età Tolemaica; le canne di lunghezza diversa permettevano di ottenere note differenti. L'ocarina era in origine realizzata con conchiglie traforate, ma ben presto si diffuse la tipologia in terracotta, soprattutto a forma di animale¹¹.

2.5. Il doppio oboe (*wdjeni*) e il doppio clarinetto (*memet*).

Entrambi gli strumenti erano provvisti di ancia, doppia nel primo strumento e semplice nel secondo. Il doppio oboe, conosciuto dal III millennio in Mesopotamia, compare in Egitto nel Nuovo Regno, usato soprattutto nelle orchestre e suonato da donne. Le due canne che costituiscono lo strumento sono disposte a formare un angolo d'ampiezza variabile, con fori che variano da tre a undici; gli strumenti giunti fino a noi hanno una lunghezza fra 20 e 59 cm, con uno spessore di 0,5 cm¹². Il doppio clarinetto era probabilmente più antico, suonato prevalentemente da uomini sin dall'Antico Regno. Era formato da due canne unite da resina, con quattro, cinque o sei fori, ma entrambe producevano lo stesso suono, a differenza del doppio oboe. Il doppio clarinetto era suonato spesso nell'Antico e Medio Regno (epoca dopo la quale non è più attestato), insieme con arpa e flauto. Uno

⁹ MANNICHE 1949, pag. 49.

¹⁰ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 25-29.

¹¹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 29-30.

¹² MANNICHE 1999, pag.49.

strumento molto simile è ancora noto nel mondo arabo con il nome di *zummara* e *mashura*¹³.

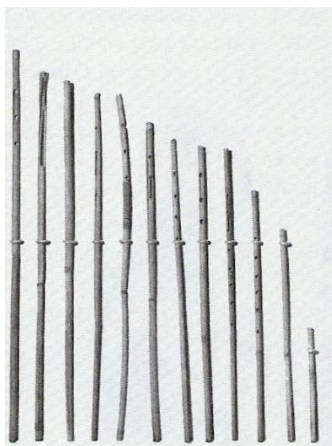


Fig.4. Oboi da Deir el Medina, Nuovo Regno, Museo Egizio di Torino.

2.6. La tromba – *sceneb*

Strumento tipicamente militare, era realizzato in origine in legno, poi in metallo; poteva essere utilizzata anche in cerimonie religiose, specie nei rituali in onore di Amon e Osiride. Sono attestate principalmente due forme: la prima è caratterizzata da un tubo piuttosto sottile che termina con una campana tondeggiante; la seconda presenta un tubo conico con una campana più piatta e svasata. Il tubo poteva essere accostato direttamente alle labbra del suonatore, oppure essere fornito di una manica in metallo, terminante con un anello¹⁴.

In età tolemaica sono attestati anche il corno e il *rhyton*. Nel III sec. a.C. il greco Ctesibio inventò un organo idraulico, descritto da Vitruvio ed Erone¹⁵.

2.7. Il liuto – *ghenghenti*

Come negli altri strumenti a corda egizi, l'accordatura non era fatta tramite chiavette, ma attraverso funicelle con cui si fissavano corde e manico. Il liuto è formato da una cassa di risonanza con manico, spesso figurato, a forma di volto animale, di sovrano o della dea Hathor; le corde erano due o tre, tese dalla cassa armonica all'estremità del manico. Conosciuto in Mesopotamia dal III millennio, compare in Egitto nel Secondo Periodo Intermedio, con cassa di risonanza ovale formata da un carapace di tartaruga, rivestita di una membrana; in seguito è attestata anche una cassa armonica lignea. Sotto il regno di Akhenaton si diffonde un liuto simile alla moderna chitarra, con parti concave, mentre durante la XIX e XX dinastia sono attestati liuti più grandi, con casse piriformi e manici più corti; le dimensioni degli strumenti, negli esemplari conservati, variano da 35 a 48,5 cm¹⁶. Era uno strumento suonato da entrambi i sessi, da solo o all'interno di orchestre formate anche da doppio oboe, arpa, lira o tamburo rettangolare, in contesti sia sacri sia profani.

¹³ BETRÒ – SIMINI 2009, pag.30.

¹⁴ MANNICHE 1999, pag.75.

¹⁵ BETRÒ – SIMINI 2009, pag.32.

¹⁶ MANNICHE 1999, pag. 54.

Come nell'odierna chitarra, premendo la corda sul manico era possibile ottenere suoni differenti, anche se non simultanei¹⁷.

2.8. La lira- *keniniur*

E' uno strumento di origine semitica (come indica anche il suo nome), diffuso in Mesopotamia dal III millennio. La cassa armonica era quadrangolare, con due braccia unite da una traversa, cui erano fissate da quattro a nove corde. Durante la XII dinastia, è attestata una lira asimmetrica, con braccia di lunghezza diversa o che formano un angolo di ampiezza differente con la cassa di risonanza; era suonata tenendo le corde in posizione orizzontale o leggermente obliqua, pizzicandole con le dita o un plettro, mentre la lira simmetrica prevedeva una posizione verticale dello strumento. L'altezza degli strumenti giunti fino a noi varia da 26,5 a 73 cm¹⁸.

Come per l'arpa, non era possibile ottenere un'altezza diversa del suono, perché in entrambi gli strumenti le corde non era tese a una breve distanza: per ottenere un suono differente, sarebbero stati necessari espedienti artificiosi, che avrebbero probabilmente cambiato anche intensità e colore del suono.

Fu popolarissima durante il Nuovo Regno, specie sotto Amenhotep IV, quando è attestata anche la lira gigante, non portatile, che poteva essere suonata da due persone, senza plettro. Scomparsa con Amenhotep IV, fu utilizzata ancora in epoca tolemaica. Era suonata soprattutto dalle donne, per occasioni mondane e all'interno di orchestre¹⁹. L'arpa triangolare o *trigonon*, comparsa durante il Nuovo Regno, aveva, a dispetto del suo nome, una forma più simile alla lira che alle altre tipologie d'arpa²⁰.

2.9. L'arpa.

Esistevano in Egitto sette tipi di arpa:

- 1) L'arpa a pala o *benet*. Presenta una cassa armonica piatta, con il bastone, cui erano fissate le corde, piuttosto corto; queste ultime erano in numero variabile, da quattro a dodici. E' attestata dalla V dinastia, dove compare insieme a flauto e doppio clarinetto, suonata da musicisti uomini; secondo alcuni studiosi, le corde di lunghezza differente avrebbero permesso di ottenere una scala cromatica. Una tomba di Meir, risalente al Medio Regno, presenta un'arpa dalla cassa armonica molto profonda e una forte curvatura del collo, che probabilmente era suonata in maniera differente rispetto alla tipologia a pala tradizionale. Nelle raffigurazioni di arpe a pala da Beni Hassan il rapporto fra corda più lunga e più corta è di 3:4, corrispondente probabilmente a una mezza ottava²¹. Immutata durante il Medio Regno, nel Nuovoacquero le forme a mestolo e a nave.

¹⁷ BETRÒ – SIMINI 2009, pag.34.

¹⁸ MANNICHE 1999, pag. 45.

¹⁹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 34-35.

²⁰ AGRÒ 2009, pag. 63.

²¹ AGRÒ 2009, pag.60.



Fig.5. Arpa a pala.

- 2) L'arpa a mestolo o *benet*, compare verso la XVIII dinastia. Era piuttosto pesante, e richiedeva un bastone più verticale rispetto all'arpa a pala, oltre ad un alloggio per renderla più stabile durante l'esecuzione. Possedeva da cinque a quindici corde (il rapporto fra la corda più corta e quella più lunga è 5:6 o 2:3), e poteva essere decorato da una testa umana, di Maat o di falco. Sotto Amenhotep IV iniziò a essere appoggiata direttamente sul terreno senza supporto²².

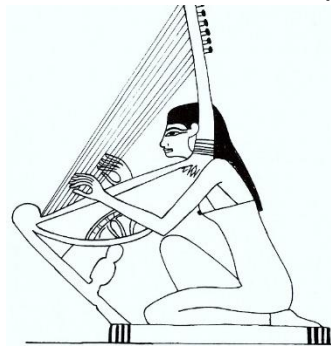


Fig.6. Arpa a mestolo, TT100, XVIII dinastia.

- 3) L'arpa a nave o *djadjat*, di grandi dimensioni, ha cassa armonica a forma di scafo, rivestita da una membrana, e che poggia direttamente sul suolo. Non ci sono giunti esemplari di quest'arpa, anche se è stata spesso rappresentata nelle tombe, soprattutto durante il regno di Amenhotep III, ed era suonata da donne all'interno di orchestre; scompare verso la metà della XX dinastia.



Fig.7. Arpa a nave, TT52, XVIII dinastia.

²² BETRÒ – SIMINI 2009, pag.37-39.

- 4) L'arpa portatile o *benet*, di piccole dimensioni, ha la stessa cassa armonica a forma di nave, ma quest'ultima e il bastone dell'armatura sono ricavati da uno stesso pezzo di legno, e possiede da quattro a cinque corde, il rapporto fra la corda più lunga e quella più corta è 5:6. Poteva essere suonata in orizzontale o verticale, anche da una persona in piedi. Compare all'epoca di Thutmosi III, ma non è più attestata dopo Amenhotep IV; i pochi esemplari conservati provengono da tombe tebane: uno di questi, ora al Louvre, apparteneva a un certo Amenemose, figlio di Bakt, e vi è iscritto un verso in onore di Amon ("Dolce è l'aria che tu dai, o Amon, dall'aria dolce")²³. Era usata soprattutto insieme con altre tipologie di arpa, liuto, lira, tamburello rettangolare e oboe, e poteva essere suonata sia da uomini sia da donne. Secondo Flavio Giuseppe, possedeva un'accordatura pentatonica, e la designa in greco con il nome di *organon trigonon enarmonikon*²⁴.

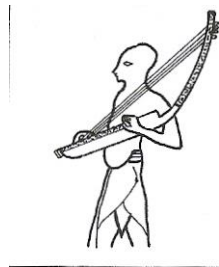


Fig.8. Arpa portatile.

- 5) L'arpa arcuata o *djada*: la cassa armonica, piatta o tondeggiante, era piuttosto lunga e quasi emisferica, con profondità variabile, mentre il bastone era arcuato e a volte decorato da un volto. Le corde potevano essere da sei a ventidue. Fu molto popolare durante tutto il Nuovo Regno, specialmente durante l'età ramesside. L'arpa con base piatta deriva dalla grande arpa a nave, mentre quella con base tondeggiante è probabilmente un'evoluzione del tipo a mestolo, ed è spesso raffigurata in età amarniana e nella tomba di Ramesse III; continuò a essere impiegata in età tarda.



Fig.9. Arpa arcuata, tomba di Ramesse III.

- 6) L'arpa a luna crescente: evoluzione dell'arpa arcuata, era molto diffusa in età greco-romana fra le donne delle classi più alte, ma è raffigurata anche nelle mani delle dee Merit e Hathor.

²³ MANNICHE 1999, pag. 42.

²⁴ AGRÒ 2009, pag. 61.



Fig. 10. Arpa arcuata.

- 7) L'arpa angolare o *djadjat*: nota sin dall'età sumerica, giunse in Egitto alla fine del Medio Regno o all'inizio della XVIII dinastia, ed è ancora usata in Asia centrale. Gli arpisti egizi sedevano di solito su di uno sgabello, con la cassa armonica sotto il braccio sinistro e il bastone dell'armatura sulla coscia sinistra. Le corde, in posizione verticale, erano suonate con entrambe le mani, senza l'ausilio di plettri. A differenza delle altre arpe, quella angolare era costituita dall'unione di due parti: la cassa armonica con il bastone posto trasversalmente, con corde in numero variabile da sei a diciannove. Numerosi esemplari sono conservati al Cairo, e altrettante sono le raffigurazioni, che giungono sino all'età romana. Un'arpa angolare, oggi al Louvre, misura circa 121 cm, e ha una forma a barca²⁵.

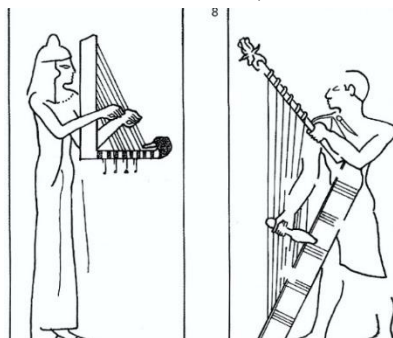


Fig.11. Arpa angolare di tipo egizio e nubiano.

Gli arpisti potevano produrre due note simultaneamente pizzicando due corde in contemporanea, o modulare il suono premendo una corda con l'indice o mignolo e pollice; pizzicando una corda e sfiorandola con l'altra mano era possibile produrre gli armonici e rendere più vellutato il suono. Dal Medio Regno, divenne comune raffigurare un arpista che suona davanti al committente della stele o delle pitture tombali, mentre intona canti a carattere intellettuale, dal tono riflessivo ed erudito, che rispecchiano la cultura del committente²⁶.

²⁵ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 40-41.

²⁶ BETRÒ – SIMINI 2009, pag. 42.

3. Le occasioni della musica.

3.1. Musica e lavoro

Musica e canto accompagnavano spesso non solo le cerimonie religiose, la guerra e le feste, ma anche il lavoro. Il canto non è ovviamente sempre facilmente intuibile, anche se spesso è indicato da una mano appoggiata all'orecchio o alla bocca del cantante. E' probabile che i primi cacciatori svolgessero riti propiziatori con *clappers*, sonagli, flauti e ocarine. E' possibile, anche se non accertato, che anche nel Nuovo Regno gruppi di donne spaventassero gli uccelli con tamburelli per farli alzare in volo e aiutare la loro cattura, come mostra un rilievo da Amarna, risalente al 1365 a.C.; una scena simile compare anche in un rilievo conservato al Cairo e risalente all'età romana. Una scena di caccia dell'Antico Regno raffigura un ragazzo su di una barca, con due anatre di legno da usare come richiamo e una specie di flauto, usato probabilmente allo stesso scopo.

Durante la semina, un canto accompagnava i lavori agricoli, anche se si riferisce al pastore le cui pecore erano usate per spingere i semi nei solchi; è possibile che avesse anche risvolti magici - mitologici, ed è spesso riprodotta su tombe di Antico Regno. E' verosimile che il canto fosse eseguito da un coro e da un solista, oppure da due cantanti, che ripetevano ciascuno una sorta di ritornello:

- O Occidente! Dov'è il pastore, il pastore dell'Ovest?
- Il pastore è nell'acqua con il pesce. Egli parla con il pesce *phagos* e conversa con il pesce Ossirinco²⁷.

Un rilievo dalla tomba di Kahif a Giza raffigura un flautista che, in piedi, esegue una melodia durante la mietitura, mentre uno dei mietitori tiene il falchetto sotto il braccio e si porta una mano all'orecchio, probabilmente accompagnando la melodia del flautista con il canto. In altre scene, sono due i mietitori che cantano:

- Dov'è colui che è abile in questo lavoro?
- Sono io!
- Oppure:
- Dov'è il forte lavoratore?
- Eccomi. Sto danzando.

Canti simili ricorrono anche nelle tombe di Paheri a El Kab e in quella di Wensu a Tebe. Sempre nell'Antico Regno, sono comuni raffigurazioni di uomini che danzano mentre il grano è riposto nel granaio, battendo due legnetti, uno più corto dell'altro; una scena simile compare anche in una raffigurazione di vendemmia trovata all'interno della tomba di Mereruka (Saqqara, VI dinastia), dove i due suonatori sono raffigurati all'interno di un cerchio: probabilmente il cerchio indica che la musica eseguita era ripetuta, similmente alla parola araba *dar* (cerchio), che può indicare, in ambito musicale, un pezzo con ritornello. Un'altra raffigurazione di vendemmia ricorre, in età Tolemaica, nella tomba di Petosiri a Tuna el Gebel, dove è accompagnata dal canto dei vendemmiatori. Sempre nella tomba di Mereruka, compaiono delle fanciulle che danzano rotando su se stesse.

²⁷ MANNICHE 1991, pagg. 16-17.



Fig.12. Cerchio dar dalla tomba di Mereruka, Saqqara, VI dinastia.

Altri canti dell'Antico Regno dipingono la gioia del servo che riaccompagna il padrone in portantina ("Felice colui che sorregge la portantina! Meglio per noi quando è carica rispetto a quando è vuota!") oppure il lavoro del pescatore che tira le reti piene di pesci ("Giunge e ci porta una buona pesca!"). Sulle barche, il giusto ritmo dei rematori era garantito da canti, mentre in una scena di trasporto di un sarcofago, il ritmo di coloro che spingono è scandito da un uomo che suona dei legnetti. Nella tomba di Djeutihope, alcuni soldati trascinano un blocco di calcite, accompagnati nel movimento da un uomo che batte le mani²⁸.

Un papiro di Epoca Tarda, ora al Louvre, mostra una regina che taglia la prima trincea di fondazione di un nuovo edificio, mentre alcuni musicisti suonano un tamburello, un tamburo a barile e battono le mani.

Nella tomba di Wensu a Tebe, la distribuzione di beni provenienti dal Sud è accompagnata da donne che suonano tamburelli e battono le mani, cantando "Olio di dolce moringa! Unguento di mirra!".

In un papiro satirico, una iena o una volpe suona un doppio flauto mentre bada al gregge²⁹.

3.2. Musica per gli dei

Benché non sia mai stata venerata all'interno di un santuario, esisteva nel pantheon egizio una dea chiamata Merit, collegata alla musica e interpretata come una "chironomista" cosmica, responsabile dell'armonia celeste. In Diodoro Sicuro si afferma che Thot dotò la lira di tre corde, a imitazione delle tre stagioni dell'anno, mentre Osiride, in età ellenistico-romana, era ritenuto l'inventore del flauto detto *monoaulos*. Hathor, come dea della gioia e dell'amore, è legata alla musica e alla danza (era infatti chiamata "Signora della danza" e "Signora della musica"), ma anche il nano Bes era protettore sia della musica militare sia di quella che accompagnava la danza (era infatti il patrono dei danzatori), ed è spesso rappresentato mentre suona il tamburo, il tamburello, l'oboe, l'arpa o la lira. In età romana, Iside è a volte rappresentata mentre suona la tromba per richiamare lo sposo Osiride in vita³⁰.

²⁸ MANNICHE 1991, pagg. 20-21.

²⁹ MANNICHE 1991, pagg. 21-23.

³⁰ MANNICHE 1991, pagg. 57-58.

Molto spesso, i musicisti dei templi commissionavano stele in cui essi stessi comparivano nell'atto di suonare davanti alla divinità che servivano: possono essere oboisti, liutisti, flautisti, ma soprattutto arpisti.

Una statuetta di Amenemhab, detto Mahu, sorregge una stele, dove questo personaggio, capo dei cantori di Amon, è rappresentato mentre suona l'arpa di fronte al Sole, cui rivolge un inno di lode. Il dio è chiamato Ra, ma è rappresentato come semplice disco solare: è possibile che la scultura si datì agli inizi dell'epoca amarniana. Una coppa di steatite risalente al 500 a.C. mostra dei musicisti in processione davanti a un *naos* contenente un'immagine di Hathor: sono raffigurati un tamburo rotondo, una lira, un doppio oboe e dei *clappers* a forma di mano, tutti suonati da musiciste (a parte forse l'oboe). Non sappiamo però se si tratti di musicisti ufficialmente legati alla dea o parte di una processione popolare.

Un rilievo d'età romana dal tempio di Medamud mostra delle musiciste che suonano un liuto, un tamburo a barile e un'arpa angolare, mentre una quarta donna canta un inno dedicato a Hathor, la "dea dorata".

In esso si parla dei musicisti che suonano, danzano e cantano in onore della Dea, per allontanare da lei la fatica dopo il suo viaggio nel deserto meridionale per visitare il padre Ra³¹.

Nell'Antico Regno è frequente trovare in ambito profano e sacro un flauto dall'estremità curva, mentre anche nei secoli successivi sono frequenti le rappresentazioni di flautisti (con strumenti semplici e doppi) e oboisti. L. Manniche ritiene che gli strumenti a fiato non potessero essere suonati per accompagnare gli inni ma soli durante gli intermezzi strumentali. Spesso un oboe accompagna le cerimonie funebri ma era proibito suonarlo al santuario di Osiride a Philae, pur essendo consentito nel vicino tempio di Hathor³².

Alla dea era associato anche l'uso del sistro: uno dei primi esemplari noti fu dedicato dal re Teti alla dea di Dendera ma poteva essere associato ad altre divinità, quali Iside, Anubi, Amon. La regina Ahmose Nefertari, madre di Amenhotep I e venerata a Deir el Medina, è chiamata "colei le cui mani pure sorreggono il sistro". Questo strumento è ancor oggi utilizzato durante alcune cerimonie della Chiesa Copta: il sacerdote lo scuote in direzione dei quattro punti cardinali, per indicare l'onnipotenza di Dio³³.

Il tamburello rotondo compare per la prima volta in un dipinto della tomba tebana di Kheruef, vissuto sotto Amenhotep III, utilizzato durante le cerimonie per il giubileo reale. Le feste in onore della nascita del re erano accompagnate da tamburelli, come mostrano le decorazioni dei santuari di Hathor, in particolare dei *mammisi*; in epoca romana in queste strutture compare anche l'uso dell'arpa a crescente³⁴. In epoca romana, il culto di Hathor si lega, oltre che all'amore e alla danza, anche all'ebbrezza, e le sono associati anche l'uso del *rhyton*, usato come strumento musicale e corno potorio. Inoltre, i cimbali, associati solitamente a Cibele, sono stati ritrovati sulla mummia del custode della porta del Tempio di Amon, vissuto probabilmente nel I sec.

³¹ MANNICHE 1991, pagg. 59-61.

³² MANNICHE 1991, pagg. 61-62.

³³ MANNICHE 1991, pagg. 63-64.

³⁴ MANNICHE 1991, pag. 65.

d.C., Ankh-ap, con la dedica alla “Grande Dea”. A Dendera i cimbali sono associati a Hathor, oltre che a Iside, in onore della quale l'eunuco *Zenobius* suonava tali strumenti, oltre al tamburello e ai sonagli. La maggior parte dei riferimenti ai cimbali risale all'epoca tolemaica o romana, ma sono attestati già nel Medio Regno nelle raffigurazioni di Iside e Nephti³⁵.

Nella rappresentazione del giubileo di Amenhotep III, nella tomba di Kheruef, vi sono diverse rappresentazioni di danza, con ballerini e danzatrici acrobatiche, mentre in una scena di processione compaiono un suonatore di tamburello, sei donne che battano le mani, un sacerdote con maschera zoomorfa, due uomini che danzano e tre ballerine con acconciature che rimandano all'Antico Regno. E' anche interessante notare un gruppo di flautiste, accompagnate da una chironomista: tali ensemble sono piuttosto rari nel Nuovo Regno, ma è probabile che si tratti di una scena arcaizzante, o che l'uso di flauti fosse in realtà più comune di quanto le testimonianze materiali ci abbiano tramandato. E' interessante notare che le raffigurazioni del giubileo del figlio di Amenhotep III, Akhenaton, a Karnak, presentino ballerine acrobatiche molto simili a quelle rappresentate nella tomba di Kheruef³⁶.

Durante la festa Opet (la Bella festa della Valle), così com'è raffigurata su alcune colonne del Tempio di Karnak, celebrata sotto il regno di Tutankhamon, compaiono soldati che suonano trombe e tamburi, liutisti, sacerdotesse con il sistro e Libici con *clappers*, mentre gruppi di fanciulle eseguono danze acrobatiche. La stessa festa, celebrata da Hatshepsut e raffigurata nella “cappella rossa” nel tempio di Amon a Karnak, presenta un apparato molto simile: suonatrici di sistro, danzatrici acrobatiche, ballerini e uomini che battono le mani. Numerose tombe tebane di Nuovo Regno raffigurano sacerdotesse con sistri e *menat* che suonavano in onore di un privato defunto, durante la festa in onore di Amon. Non mancano poi numerose raffigurazioni, all'interno dei templi o delle tombe, in onore delle differenti e numerose divinità cittadine: anche qui troviamo trombe, tamburi, flauti, sistri e liuti³⁷.



Fig.13. Arpista e suonatrice di lira, dalla tomba di Nekhtamun; quest'ultima ha un tatuaggio di Bes sulla coscia.

³⁵ MANNICHE 1999, pagg. 67-68.

³⁶ MANNICHE 1999, pagg. 69-70.

³⁷ MANNICHE 1999, pagg. 70-73.

3.3. Musica militare e processionale.

Trombe e tamburi (soprattutto il tipo a barile) erano naturalmente parte essenziale della musica militare; uno degli esemplari più antichi, risalente al Medio Regno (ora al Cairo ma proveniente da Beni Hassan) è ricavato da un tronco di palma, e sono ancora visibili tracce delle membrane sonore e dei lacci usati per fissarle al corpo ligneo dello strumento; ha una forma maggiormente cilindrica rispetto agli esemplari più tardi. Altri quattro tamburi, sempre del tipo a barile, risalgono probabilmente alla XVIII dinastia, e hanno stranamente un corpo di bronzo. Un tamburo a barile conservato al Louvre, sottoposto a radiografie, mostra un corpo formato da 24 assicelle incollate, e due membrane fissate da un complicato sistema di lacci, simile a un altro esemplare oggi al Metropolitan Museum di New York.

Un testo risalente alla XVII dinastia mostra come coloro che intendessero suonare il tamburo nell'esercito dovessero affrontare un severo esame, come fece il personaggio menzionato nel testo stesso, Emhab, che probabilmente accompagnò Kamose nelle sue campagne militari³⁸.

Per quanto riguarda le trombe, i primi esemplari conservati sono le famose trombe del corredo di Tutankamon. Una era d'argento martellato, la seconda di rame o bronzo dorato, con un'imboccatura d'argento. Entrambe le trombe avevano le campane decorate da un motivo a fiore di loto, parzialmente cancellato dall'inserimento successivo di un pannello raffigurante Ptah, Ra Harakti e Amon, e, nell'esemplare in rame, il re stesso, di cui compaiono anche i cartigli. All'interno degli strumenti vi erano delle anime di legno, forse usate per martellare e modellare la sottile lamina metallica che li compone; esse erano coperte di stucco e dipinte, e forse potevano anche servire a rendere gli strumenti muti, per non disturbare il sovrano defunto.

In epoca romana, è diffusa la rappresentazione di un trombettista che suona di fronte al dio Osiride; la tromba poteva quindi essere utilizzata durante i riti funerari, in relazione alla resurrezione del dio e quindi del defunto che con il Signore dell'Aldilà era identificato³⁹.

Le raffigurazioni di trombettisti nel tempio di Kawa, in Nubia, risalenti alla XXV dinastia, mostrano come la tromba fosse utilizzata per trasmettere ordini alle truppe: le immagini dei trombettisti sono infatti accompagnate dal verbo djed, "parlare", e nel Nuovo Regno è attestato il titolo di "colui che chiama attraverso la tromba". Suonatori di trombe e tamburi accompagnavano le occasioni festive e le processioni, e potevano essere impiegati anche per coordinare i movimenti degli operai che trasportavano, ad esempio, grandi blocchi di pietra.

In alcuni casi, i trombettisti e i suonatori di tamburo sono accompagnati da uomini che battono le mani o i *clappers*, mentre a Kawa compare anche l'arpa angolare (suonata in un caso con un grosso plettro); in epoca romana è attestato anche l'uso della *bucina* e della *tuba*⁴⁰.

³⁸ MANNICHE 1999, pagg. 74-75.

³⁹ MANNICHE 1999, pag. 79.

⁴⁰ MANNICHE 1999, pagg. 80-83.

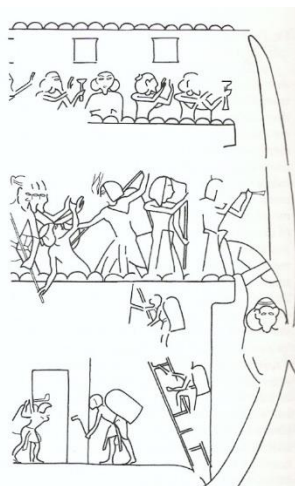


Fig. 14. Trombettisti in una fortezza, dal tempio funerario di Ramesse III a Medinet Habu, XX dinastia.

3.4. Musica popolare

Possediamo numerose raffigurazioni di musicisti e ballerini/e durante le feste e i banchetti, raffigurati all'interno delle tombe di privati; durante la XVIII dinastia queste scene si caricano di simboli e significati più marcatamente erotici: secondo la Manniche, ciò si ricollegherebbe all'idea di rinascita nell'aldilà.

Durante l'Antico Regno, gli ensemble che allietano i banchetti sono composti soprattutto un flauto, un clarinetto e una o più arpe; il flauto è, in quest'epoca, spesso caratterizzato da un'estremità ricurva. La tomba di Niankhkhnum e Khnumhotep a Saqqara, risalente alla V dinastia, presenta due arpisti (con arpe a pala), due flautisti, un uomo con un lungo clarinetto e sei chironomi, mentre un modellino di legno del Medio Regno raffigura un arpista a fianco del proprietario della tomba e di sua moglie, mentre tre ragazze cantano e battono le mani⁴¹.

Spesso compaiono anche scene di danza: si tratta soprattutto di donne, accompagnate da persone che battono le mani. In alcuni casi, sono la moglie e/o le figlie del defunto a suonare o cantare davanti a quest'ultimo⁴².

Nel cimitero di Meir, risalente agli inizi del Medio Regno, l'ensemble raffigurato è ancora abbastanza simile a quello dell'Antico Regno: un arpista, un flautista e un cantante/chironomo; un'altra tomba dal medesimo sito presenta invece un'orchestra femminile composta di un'arpista, una flautista e una donna che batte le mani e una cantante. La presenza di una flautista donna è piuttosto rara, così come la raffigurazione dell'arpa a mestolo, che si diffonderà soprattutto nel Nuovo Regno.

A Beni Hassan, nel corso del Medio Regno, sono più frequenti le rappresentazioni di un'arpista e di una cantante, o di un quartetto composto di due arpisti (un uomo e una donna), un cantante e un chironomo; le arpe sono spesso decorate con una testa umana.

A Tebe solo la tomba del visir Antefoker conserva scene di musicisti ben conservate: vi sono quattro arpe, suonate da uomini e donne; il tipo di arpa è ancora quello a pala

⁴¹ MANNICHE 1999, pagg. 24-25.

⁴² MANNICHE 1999, pagg. 33-34.

dell'Antico Regno, con cinque corde, anche se la curvatura del manico anticipa tipologie successive. Sono indicati anche i nomi dei due cantanti, Didumin e Khuwy e sono inoltre presenti scene di danza, accompagnate da battito di mani e *clappers*⁴³.

Benché le rappresentazioni di musicisti nel Medio Regno siano meno diffuse rispetto all'epoca precedente, è la figura dell'arpista che sembra acquisire uno *status* particolare, e compare di frequente dinanzi al defunto.

Verso la fine del Medio Regno, a Beni Hassan un gruppo di pastori nomadi di origine probabilmente palestinese, sono raffigurati con una lira e un'arpa portatile a barca: si tratta di strumenti che si diffonderanno soprattutto nel Nuovo Regno, e di cui è nota l'origine straniera. Da Avari, sede di numerosi commercianti fenici e cananei, provengono tre tamburi simili al moderno *darabukka* egiziano, formati da un vaso coperto da una membrana⁴⁴.

Durante il Nuovo Regno, è soprattutto la necropoli della nuova capitale, Tebe, a fornire numerose e variegata scene di danza e musica. Le "orchestre" che accompagnano le scene di banchetto (che sono presenti nella stragrande maggioranza dei casi) sono costituite da un liuto, un'arpa (di solito del tipo a barca, cui si aggiungono una o più arpe, spesso di tipologia differente) e un doppio oboe, a volte accompagnati da lira e tamburello.

In una scena di banchetto, di cui rimane solo un disegno, realizzato nell'Ottocento dall'egittologo J. Duemichen, compaiono numerosi musicisti: uomini con arpe portatili e liuti, tre ragazze con oboe, liuto e arpa, un arpista solista, un suonatore di tamburo e quattro persone che battono le mani⁴⁵.

Con la XIX dinastia le raffigurazioni di musicisti nelle tombe diventano più rare rispetto al periodo precedente ma non scompaiono: un frammento di rilievo mostra un arpista e un suonatore di liuto con cassa piriforme, mentre dalla tomba di Paraemheb proviene una scena di banchetto con lira, arpa e liuto; nella tomba di Bekenamun sono raffigurati una ragazza che suona un liuto decorato da una testa d'oca, accompagnata da un'altra fanciulla con un *clapper*, mentre una terza scena, proveniente dalla tomba di Nekhtamun compaiono un'arpista e una suonatrice di lira. Sulle cosce di quest'ultima è interessante notare un tatuaggio raffigurante il dio Bes, patrono dei musicisti⁴⁶.

La tomba di Kynebw, ufficiale di Ramesse VIII, raffigura due fanciulle, una giovane nubiana che suona una lira decorata con teste equine, un arpista (che suona un'arpa a barca) e un cantante. Le parole del canto non sono indicate ma si dice che le due fanciulle sono le figlie di Kynebw e cantanti di Amon, così come il cantante uomo; compaiono anche le parole "cantare la *keseks*", una danza frequentemente rappresentata sino a un secolo prima. Alla fine dell'epoca ramesside, le decorazioni delle tombe, per circa 600 anni, divengono molto arcaizzanti, riproducendo scene musicali che richiamano l'Antico Regno⁴⁷.

⁴³ MANNICHE 1999, pagg. 34-36.

⁴⁴ MANNICHE 1999, pagg. 38-39.

⁴⁵ MANNICHE 1999, pagg. 55-56.

⁴⁶ MANNICHE 1999, pagg. 40-41.

⁴⁷ MANNICHE 1999, pagg. 52-53.



Fig.15. Flautista e chironomista dalla tomba di Antefoker, XII dinastia.

3.4.1. La figura del musicista professionista.

Nell'Antico Regno incontriamo le prime figure di musicisti professionisti, legati alle corti del re, dei nobili e dei templi. In queste ultime strutture, molto spesso i sacerdoti stessi sono raffigurati mentre cantano oppure mentre suonano il flauto, l'arpa o vari tipi di idiofoni. Ci sono giunti diversi nomi di tali professionisti: Nekaura, Snefrunefer I-II-III, Khenu e Sescemnefer; alla corte di Usekaf, durante la V dinastia, lavorò il cantante e sovrintendente ai cantanti e ai flautisti Khufuankh. Conosciamo anche le tappe della carriera dei musicisti reali: semplice cantante o musicista agli inizi, supervisore del coro, direttore della musica di corte e infine ispettore di cantanti, musicisti e ballerini di corte; quest'ultima posizione probabilmente comportava anche l'incarico di istruire i nuovi musicisti e cantanti, oltre a organizzare le manifestazioni musicali e coreutiche. Sono attestati numerosi nomi di cantanti e flautisti, oltre ad arpisti come Hekenu, raffigurata in un rilievo con la cantante Iti (V dinastia). Sempre all'Antico Regno risalgono le prime attestazioni di orchestre e cori, che spesso dialogavano con un cantante solista, come accade ancora nella musica folklorica nord-africana⁴⁸.

Conosciamo, anche per il Medio Regno, numerose figure di musicisti, fra cui il primo è Anekheku, vissuto durante l'XI dinastia; il chironomo tende a scomparire, mentre si diffonde la figura del cantante solista che si accompagna con l'arpa. Nell'Antico Regno, gli arpisti compaiono accanto a file di ballerini, con altri musicisti in scene legate all'agricoltura o ai lavori domestici, ma di loro sappiamo ben poco; spesso sono le mogli a suonare davanti al consorte. Nel Medio Regno, invece, la figura del cantante e arpista solista compare nella stragrande maggioranza dei casi nelle stele e nelle pitture funerarie, oltre ai testi che erano intonati dagli stessi. La caratteristica principale di questi musicisti era la loro cecità: essa è indicata da un occhio chiuso, semiaperto o privo dell'iride⁴⁹. Su tale cecità sono state formulate numerose ipotesi: secondo L. Manniche, la cecità sarebbe un simbolo della potenza divina, capace di dare e restituire la vista all'artista⁵⁰. Ad esempio, nella tomba di Raia, arpista della XIX

⁴⁸ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 42-44.

⁴⁹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 45-46.

⁵⁰ MANNICHE 1999, pagg.100-101.

dinastia, quest'ultimo è sempre rappresentato con occhi sani, tranne quando canta e suona davanti a Ptah. Tuttavia, come hanno osservato Betrò e Simini, se è vero che la cecità ha valore simbolico, non sempre un musicista cieco è raffigurato mentre suona di fronte alla divinità. E' possibile che effettivamente persone prive della vista intraprendessero la carriera di cantanti e musicisti ma in molti casi è probabile che si trattasse di un modo per indicare l'abilità nel canto dell'artista. Non sappiamo tuttavia perché l'iconografia dell'arpista cieco sia attestata solo dal Medio Regno: è possibile che, scomparendo la figura del chironomista, la cecità indicasse la bravura del cantante/musicista stesso. La presenza dell'arpista nella tomba, inoltre, sottolineava l'appartenenza del defunto a un'alta classe sociale, in quanto in grado di pagare un ottimo cantante/musicista, oltre ad avere la cultura necessaria per comprendere i testi filosofici e teologici che erano eseguiti⁵¹.

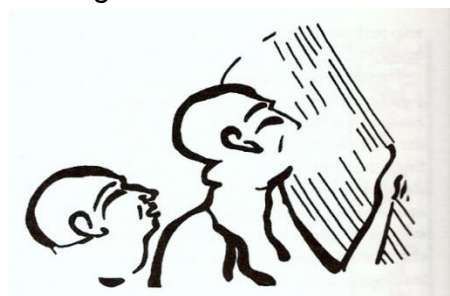


Fig. 16. Arpisti ciechi, *ostrakon* da Deir el Medina.

Dalla XVIII dinastia sono attestati parecchi cantanti e musicisti di origine asiatica, a testimonianza degli intensi scambi fra Oriente ed Egitto. Fra i musicisti attivi nel tempio troviamo ad esempio la cantante Sakta, al servizio del tempio di Hathor durante il regno di Amenhotep IV o la cantante e suonatrice di sistro di Amon Mut Irmutpanefer, vissuta all'epoca della XVIII dinastia, o Renenu, cantante nel tempio di Seth sotto Ramesse II. Numerose dame dell'aristocrazia tebana, inoltre, si fregiano in quest'epoca del titolo di cantante di Amon o Hathor; il liuto, molto diffuso proprio in questo periodo, assume spesso anche una connotazione erotica. Conosciamo anche liutisti uomini, come Padikhensu, Hermesu e Amenemhat, e i trombettisti Hesy, Perpaciau e Hamenekhau. E' durante il Nuovo Regno che si afferma in maniera sempre maggiore la figura del cantante/arpista solista.

E' interessante notare come durante il regno di Akhenaton compaiono spesso gruppi di musicisti che si esibiscono dinanzi al re e alla corte bendati, anche se non è chiara la motivazione. Sempre durante il Nuovo Regno, diversi arpisti possono permettersi di costruire per se stessi delle tombe in cui sono raffigurati davanti alla divinità, o di dedicare delle stele con il medesimo soggetto⁵².

In Epoca Tarda ed ellenistica il numero dei solisti sembra superare quello delle orchestre, i cui membri erano molto pochi rispetto al Nuovo Regno; la condizione del musicista tende a rasentare spesso la povertà. In epoca romana gli strumenti tradizionali sopravvivono invece solo nell'ambito templare⁵³.

⁵¹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 50-51.

⁵² BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 53-54.

⁵³ BETRÒ – SIMINI 2009, pag. 54.

4. I canti degli arpisti

Fin dall'Antico Regno compaiono le figlie o la moglie del proprietario della tomba, ritratte mentre cantano o suonano l'arpa. Una testimonianza eccezionale è costituita dalla tomba di Pepiankh, a Meir, dove le figlie di questo personaggio cantano accompagnate da un flautista, "Mescec, nobile del re, che suona molto bene il flauto": si tratta di una scena comune ma qui compaiono per la prima volta i testi cantati dalle due fanciulle. Sono brevi inni agli dei, probabilmente i primi testi a essere eseguiti in ambito funerario:

-Canto di Pescerneferet, "sua figlia, sua amata": Appare in gloria il dio d'oro nella grande porta (del cielo!).

- Canto di Mererit, "sua figlia, sua amata": (Oh Hathor!) Da Horus è innalzata la tua potenza!⁵⁴

Nel Medio Regno si diffonde la moda di raffigurare degli arpisti all'interno delle tombe, spesso con i testi che da essi erano eseguiti: si tratta di un fenomeno ancora non molto diffuso, poiché ce ne rimangono solo quattro esempi. Sono soprattutto di preghiere funerarie volte ad assicurare la vita eterna al defunto; sono composizioni che si diffonderanno anche nel Nuovo Regno, e che sono conosciuti come inni di "trasfigurazione" e "glorificazione", definiti dagli Egizi *sakh o sakhu*, "reso spirito", modo in cui era indicato il potere magico di cui era rivestito il defunto sepolto con gli opportuni rituali. Questi canti compaiono soprattutto nella necropoli di Tebe, collocati di preferenza sulle strombature delle porte e lungo i corridoi. Sono raffigurati prevalentemente uomini che suonano l'arpa, ma a volte anche donne o gruppi misti di musicisti; in alcuni casi l'arpa è sostituita dal liuto. I testi cercano soprattutto di ricostruire la personalità fisica e sociale del defunto, che passa dal mondo terreno a quello dell'aldilà. Grande importanza è data al tema della conservazione del corpo, alla stabilità dei possedimenti del morto, che saranno mantenuti grazie alle offerte per l'aldilà. Si augurava al morto di ottenere la glorificazione in cielo con Ra, potere in terra con Geb e giustificazione nell'aldilà con Osiride. Sono quindi spesso sottolineati i legami fra gli dei e il defunto, e si afferma come la pietà in terra assicuri un felice passaggio nell'aldilà. Un altro tema è quello del benvenuto offerto dagli dei al morto, oppure quello dell'elencazione delle offerte⁵⁵.

Fra i canti più noti, troviamo quelli presenti nella Tomba Tebana n°50, presso El Qurna, appartenente a Neferhotep, "padre divino" di Amon durante il regno di Horemheb. Sulle pareti della tomba compaiono i testi di cinque canzoni, di cui due eseguiti dalle figlie del defunto. Il primo è purtroppo molto lacunoso ed esprime l'affetto dei familiari verso il congiunto defunto, mentre il secondo celebra il legame particolare fra Neferhotep e Amon. Le due ragazze (di cui rimane solo l'immagine di Tinetgeser) suonano il liuto accanto ad un arpista professionista, che esegue altri due canti, a carattere morale e religioso⁵⁶.

⁵⁴ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 93-94.

⁵⁵ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 97-103.

⁵⁶ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 94-96.

Non mancano però, anche all'interno della stessa tomba, dei testi che recano messaggi teologico - filosofici in contrasto fra di loro, come accade anche all'interno della tomba di Neferhotep. Qui, infatti, accanto ai canti che celebrano la vita felice che attende il defunto, si attestano anche quelli simili al celebre canto dell'arpista sulla tomba del re Antef, caratterizzati da cupo pessimismo: sono inutili le tombe e le necropoli, destinate anch'essi a crollare e diventare polvere⁵⁷. Testi di questo tipo divengono molto frequenti in età ramesside, quando si "rispolverano" gli antichi testi: il canto di Antef, a seconda degli studiosi, che vi hanno identificato il re omonimo dell'XI dinastia o quello della XVII, attribuito al Medio Regno o al Secondo Periodo Intermedio, mentre per altri si tratterebbe di un testo di età amarniana. E' possibile che tali canti, che inneggiano al godimento della vita, che è breve e va dunque assaporata mentre si è sulla terra, abbiano un'origine profana e fossero eseguiti durante le feste e i banchetti. Temi comuni sono anche l'impossibilità di conoscere il destino dei defunti, il non poter tornare indietro una volta morti, la caducità delle necropoli, dove le antiche tombe, che avrebbero dovuto conferire l'immortalità ai trapassati, sono anch'esse polvere⁵⁸.

Il canto detto di Neferhotep II polemizza apertamente con i canti quali quello di Antef (che pure è ripreso nel canto presente nella stessa tomba e comunemente chiamato Neferhotep I): con essi, in passato, si è voluto "sminuire la necropoli", cioè le speranze di una vita ultraterrena. Questo canto vuole invece celebrare l'aldilà, cui tutti sono destinati. In sintonia con questi temi è anche il contiguo canto di Neferhotep III, dove l'arpista proclama ancora il valore e la speranza, non vana ma certa, di una vita nell'aldilà, paragonata, anche se più sinteticamente rispetto al canto precedente, alla caducità della vita terrena. Vi si elogia inoltre il defunto, augurandogli una buona permanenza nella tomba, e si descrivono le tappe del suo viaggio nell'aldilà. A parte l'introduzione, tutte le strofe iniziano con l'invocazione "Oh padre divino!" e terminano con "giustificato", mentre ciclicamente si ripetono alcuni termini ed espressioni (ad esempio "eternità" o "quale tu sei")⁵⁹.

Il canto detto Cianefer I si trova all'interno della tomba n°158 di Dra' Abu el Naga', somiglia ai Canti Neferhotep II e III per le lodi rivolte al defunto, la cui *pietas* sarà ricompensata da una felice vita ultraterrena. Come nella tomba del sacerdote di Amon, anche qui vi è invece un canto, detto Cianefer II, che riprende i temi della vanità di una speranza nell'aldilà e della transitorietà della tomba stessa⁶⁰. Un altro canto di questo genere compare nella tomba di Deir El Medina TT 358, fatta erigere dal "Caposquadra del Signore delle Due Terre" Inheretkhau, nel periodo compreso fra i regni di Ramesse III e Ramesse IV: egli compare con la moglie mentre ascolta un arpista cieco, il quale invita a godere dell'ebbrezza e a festeggiare, poiché è il solo mezzo per raggiungere la gioia quando la si può assaporare, e cioè proprio mentre si è ancora in vita, nonostante sia comunque menzionata la tomba destinata ad eternare il nome del committente⁶¹.

⁵⁷ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg.103-104.

⁵⁸ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg.112-117.

⁵⁹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 106-109.

⁶⁰ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 125-131.

⁶¹ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 131-132.

Questi esempi suggeriscono che tali canti, così antitetici eppure spesso accostati, non fossero visti come proiezione delle idee del defunto, quanto un semplice elemento decorativo, che egli era in grado di apprezzare nelle sue varie componenti morali, filosofiche e religiose, magnificandone la cultura e la ricchezza⁶².

A differenza degli altri canti, nessun canto d'amore egizio ci è giunto insieme a una raffigurazione di cantanti e/o musicisti; tuttavia, molto spesso essi erano già chiamati canti dalle fonti, come ad esempio i "canti per distrarre il cuore", scritti sul *recto* del Papiro Harris (lo stesso che riporta sul *verso* il "canto del re Antef") . Il termine *heset*, "canto", è determinato proprio dal segno con l'uomo che porta la mano alla bocca, tipico delle attività orali; in altri casi, le composizioni possono essere definite come "parole", "formule", "versi in rima".

Come ha osservato Bernard Mathieu, nei canti propriamente detti, ricorrono espressioni "rivelatorie", come "dare l'intonazione" e la menzione stessa della "voce", che non è solo quello dell'amato/a, benché spesso siano costruite proprio su di un dialogo fra voce maschile e femminile. E' probabile che il liuto fosse l'accompagnamento di tali canti: è, infatti, uno strumento spesso associato all'eros nell'iconografia egizia⁶³.



Fig.17. I canti delle figlie di Pepiankh.

⁶² BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 110-111.

⁶³ BETRÒ – SIMINI 2009, pagg. 133-136.

BIBLIOGRAFIA

AGRÒ 2009

M. Agrò, *L'Antico Egitto e la musica*, Torino 2009.

BETRÒ – SIMINI 2009

M. Betrò, V. Simini, *Sono venuta correndo a cercarti. Canzoni e musica nell'antico Egitto*, Pisa 2009.

MANNICHE 1999

L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London 1999.

Immagini tratte da questi testi.