

# Elementi per un'estetica dell'immagine egizia<sup>1</sup>

di Manuele Bellini

## Abstract

L'immagine egizia, che si declina nelle forme dell'arte e nella scrittura geroglifica, non è né rappresentazione o imitazione della natura né espressione, ma creazione di una realtà altra parallela a quella sensibile: la sua funzione è performativa. L'immagine, lungi dall'essere phantasma, vive di per sé ed è una realtà concreta da usarsi, non una realtà trasfigurata da fruirsi. È un simulacro che va a supplire l'oggetto cui somiglia – un esempio è dato dalle libagioni dipinte sulle stele funerarie. Fine dell'artista non è la mimesis, ma la ricostruzione, secondo un canone, di una realtà differente, che si anima per magia. L'immagine nasce nella sepoltura e il suo fine non è solo il tramandare la memoria del defunto, ma prolungare la vita: la morte, tradotta in immagine, non solo ricorda la vita che è stata, ma torna a essere vita e l'invisibile, non più confinato nel regno degli inferi e delle ombre, si fa visibile, mostrando la sua mai perduta realtà. Ora, l'assenza di una dialettica tra immagine e realtà impedisce la fioritura di una riflessione filosofica, di un pensiero astratto, perché ciò che i geroglifici, che sono pittogrammi fonetici, indicano trapassa subito nell'oggetto senza che possa costituirsi come concetto. Tuttavia, a gli egizi questo non interessa: l'immagine, ipostatizzando ciò che designa, lo sacralizza perché essa è al servizio di un'ideologia. Ma sacralizzare non è solo propagandare, bensì inserire un oggetto nell'ordine del cosmo, prolungando l'opera di creazione del Demiurgo che la società si sforza di mantenere attraverso l'azione del Faraone.

---

Quando nella *Scienza nuova* (1744) Vico si appresta ad analizzare il senso dei miti antichi e delle loro immagini, scrive, all'inizio della sezione del primo libro intitolata "Del metodo", che «per rinvenire la guida di tal primo pensiero umano nato nel mondo della gentilità, incontrammo l'aspre difficoltà che ci han costo la ricerca di ben venti anni, e [dovemmo] discendere da queste nostre umane ingentilite nature a

---

<sup>1</sup> Per i periodici di archeologia si usano le seguenti sigle convenzionali: *BSFE* (Bulletin de la Société Française d'Égyptologie); *CdE* (Cronique d'Égypte); *JEA* (Journal of Egyptian Archaeology); *MDAIK* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut Abteilung Kairo); *RT* (Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes); *ZÁS* (Zeitschrift für Ägyptische Sprache).

quelle affatto fiere ed immani, le quali ci è affatto negato d'immaginare e solamente a gran pena ci è permesso d'intendere»<sup>2</sup>.

Il monito vichiano è alla base della moderna antropologia, dove la prudenza di uno sguardo all'indietro è l'indispensabile argine a una lettura retrospettiva della mentalità primitiva, su cui si può correre il rischio di proiettare meccanismi di pensiero appartenenti alla cultura che opera l'indagine. Lo stesso Vico, trattando delle modalità espressive della prima «gentilità», smaltisce «quella falsa opinione ch'ì geroglifici furono ritruovati di filosofi per nascondervi dentro i loro misteri d'alta sapienza riposta, come han creduto gli egizi. Perché fu comune naturale necessità di tutte le prime nazioni di parlare con geroglifici»<sup>3</sup>, che altro non sono che segni «ch'hanno naturali rapporti alle idee ch'essi vogliono significare»<sup>4</sup>, come voleva anche il Bacone del *De augmentis* (1623), che Vico ben conosce (lo definisce nell'*Autobiografia* il «terzo autore» della sua formazione<sup>5</sup>) e secondo il quale «i geroglifici, cosa d'uso remoto e adoperato soprattutto dagli Egiziani, popolo fra i più antichi, non sono che marchi ed emblemi continuati. I gesti sono come geroglifici transitori, e stanno ai geroglifici come le parole dette stanno alle parole scritte, nel senso che non permangono, ma hanno, come quelle, maggior affinità con la cosa significata»<sup>6</sup>.

Peraltro, la dottrina ermetica, che nei geroglifici vedeva simboli nei quali sarebbe stato custodito un arcano e nobile sapere di origine sacerdotale, era già stata liquidata come una falsa costruzione di eruditi cristiani del II-III secolo d.C. da parte di Isaac Casaubon nel *De rebus sacris et ecclesiasticibus* del 1614, ma Vico intende anche denunciare il fatto che l'interpretazione allegorica dei geroglifici sia dovuta alla pro-

---

<sup>2</sup> G. Vico, *La Scienza Nuova* (1744), a cura di P. Rossi, BUR, Milano 2004<sup>9</sup>, pp. 238-239.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>5</sup> G. Vico, *Autobiografia*, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, p. 31.

<sup>6</sup> F. Bacone, *La dignità e il progresso del sapere umano e divino* (1623), in *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, UTET, Torino 1975, pp. 270-271.

iezione nella mentalità egizia antica di un clima neoplatonico tipicamente rinascimentale, che oggi si sa alleatosi con l'interesse per il tanto curioso quanto enigmatico manoscritto di Orapollo sui geroglifici, rinvenuto nell'isola greca di Andros e portato all'Accademica Platonica di Firenze nel 1419 (dove i geroglifici sono simboli naturalistici e mitologici), e con la cultura cristiana, che, dopo il secondo concilio di Nicea del 787, riconosce come legittimo l'impiego delle immagini nella loro valenza simbolica e pure nel loro uso didascalico (Pico della Mirandola *docet* proprio quando nell'*Heptaplus* si riferisce alla funzione illustrativa dei geroglifici accostandoli alle parabole di Gesù)<sup>7</sup>.

Vico, dunque, non si limita a smascherare la «sterminata antichità» degli egizi, peraltro conducendo in questo ambito una «battaglia di retroguardia»<sup>8</sup>, come ha scritto Paolo Rossi, ma denuncia anche «la boria dei dotti», cioè la presunzione, basata su una lettura viziata da un'atmosfera culturale proiettata all'indietro, di una sapienza riposta nei geroglifici, che invece sarebbero solo una scrittura per immagini primitiva e rozza, nella quale tuttavia si costruisce il primo senso del mondo, un senso estetico-sensibile che si addensa negli *universali fantastici*, forme sintetiche della fantasia primitiva.

Vico è in ciò maestro non tanto nel merito, che pure è indubbio data la ricontestualizzazione del mito egizio nel quadro di un'evoluzione del pensiero parallela allo sviluppo delle lingue e delle scritture, quanto nel metodo, in una coscienza storicistica e in una prospettiva antropologica *ante litteram*.

Le nostre riflessioni sull'immagine egizia e il suo significato tengono pertanto conto dell'avvertenza vichiana, che non è solo un principio euristico volto a garantire il riconoscimento delle specificità diacroniche

---

<sup>7</sup> Cfr. soprattutto E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition* (1961), Princeton University Press, Princeton 1993 e P. Rossi, "La religione dei geroglifici e le origini della scrittura", in *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 347-386.

<sup>8</sup> P. Rossi, "Vico e il mito dell'Egitto", in AA.VV., *Omaggio a Vico*, Morano, Napoli 1968, p. 36.

delle civiltà antiche, ma anche, come più volte scrive nel *De antiquissima italorum sapientia* (1710), una presa di posizione contro la pretesa di una logica sillogistica e discorsiva di esaurire i processi del pensiero, mettendo fuori gioco una «topica sensibile», che procede non per argomenti deduttivistici ma mediante connessioni fantastiche operate dall'ingegno. Se si considera, infatti, che in Vico la filosofia si converte nella filologia (e viceversa), come vuole il principio del *verum ipsum factum*, e che dunque quest'ultima non è solo lo studio delle lingue ma anche più largamente degli usi di un popolo, nonché delle consuetudini, delle istituzioni, del diritto e della cultura in genere, si comprende come la scrittura geroglifica non sia soltanto una traduzione di concetti in forma sensibile, ma sia espressione diretta di un pensiero speculativo, di un atteggiamento spirituale, che nasce in forma di immagine e si dispiega in forma mitica: come scrive Henri Frankfort, infatti, «le immagini non sono ornamenti o appendici del pensiero antico. Sono da esso inseparabili poiché gli antichi arrivavano alle loro concezioni in un modo che era nello stesso tempo frutto di intuito e di immaginazione, e opera d'intelletto»<sup>9</sup>.

La questione dell'immagine e del suo valore è dunque coesistente a quella più estesa del contesto mitico-speculativo nel quale assume un senso, dove in prima istanza, anche tenendo conto delle premesse viciane, si evidenzia la singolarità della sua destinazione. Se oggi si osservano le immagini presenti nelle tombe egizie, che sono sigillate per l'eternità, questo non ci autorizza a pensare che siano state dipinte per essere guardate. Questa sarebbe una prospettiva distorta dai nostri schemi concettuali che, oltre a rimanere esterni all'oggetto della nostra attenzione, non sono applicabili a forme di pensiero immaginativo o simbolico qual è quello degli antichi egizi. Il fatto che le immagini siano ammirate costituisce semmai una funzione accessoria, non certo quella

---

<sup>9</sup> H. Frankfort, *La religione dell'antico Egitto* (1948, rinnovato nel 1975), tr. it. di L. Fuà, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 25.

principale, che «non è quella di essere contemplate con lo scopo di un piacere estetico, ma di far esistere ciò che rappresentano. Questa funzione principale è evidentemente magica o, più precisamente, performativa»<sup>10</sup>. Roland Tefnin ben riassume in poche righe il senso ultimo dell'immagine egizia. È da qui che quindi prendiamo spunto per avviare le nostre considerazioni.

Tefnin nota in via preliminare come, nei nostri cataloghi d'arte, la pittura delle tombe tebane appaia come una successione di quadri isolati che, pur disposti in tal modo per ragioni scientifiche o finalità didascaliche, perdono il loro significato originario. «Una tavola d'offerta sembra una “natura morta”, l'immagine arbitrariamente isolata di un personaggio è spesso qualificata come un “ritratto”, un dettaglio che rappresenta piccoli personaggi del popolo diventa una “scena di genere”. C'è dunque una distorsione in rapporto alla struttura reale delle immagini e che rischia a sua volta una distorsione del senso»<sup>11</sup>. Infatti, a differenza dell'immagine “occidentale” comunemente intesa, «l'immagine egizia non è una “rappresentazione” destinata a mostrare a uno spettatore un frammento del reale per la sua istruzione o il suo diletto, ma è solidale con un tutto che funziona come un microcosmo, con una sorta di “libro”, che si suddivide in sale (diciamo i “capitoli”), ciascuna delle quali possiede una certa unità di significato»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> R. Tefnin, “Comment lire la peinture des tombes thébaines de la XVIIIe dynastie?”, AA.VV., *L'arte nel Vicino Oriente antico. Bellezza, rappresentazione, espressione*, Atti del Convegno internazionale, Milano, 12 marzo 2005, Edizioni Ares, Milano 2006, pp. 53-54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 54. Cfr. su questo R. Tefnin, “Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne”, *CdE* 66 (1991), pp. 60-88.

<sup>12</sup> *Ibid.* Ogni sala si divide a sua volta in pareti, separate fisicamente dalla struttura architettonica e graficamente da bordi dipinti. Ogni parete si ripartisce in registri, cioè in fasce identificate da separatori grafici sia orizzontali – le linee del suolo – sia verticali – le colonne delle iscrizioni. Infine, all'interno di ogni registro, la banda figurativa si divide ancora in scene che comprendono ciascuna un'unità d'azione, composta da svariati personaggi, le più piccole unità di senso. Gli esempi, nelle tombe tebane, non si contano. «Leggere una tomba egizia suppone quindi una vai e vieni continuo dello sguardo dall'insieme al dettaglio e dal dettaglio all'insieme, una sapiente coreografia accuratamente regolata dall'artista-compositore. In altri termini, il senso globale si esprime solo attraverso la vitalità del dettaglio e, inversamente, quest'ultimo ha un senso solo in funzione del tutto» (*ibid.*, pp. 56-57).

Il problema della destinazione delle decorazioni tombali, nel quale si concentra la questione dell'immagine egizia in generale, non è affatto semplice, perché, se è vero che le cappelle funerarie venivano sigillate e al tempio avevano accesso solo i sacerdoti incaricati, è anche vero che in certi momenti dell'anno, in occasione di importanti festività, le tombe venivano aperte e comunque gli artisti potevano visitarle per trarne ispirazione, così come il tabernacolo con la statua del dio veniva condotto in processione. Tefnin sostiene pertanto che esse venissero illustrate per far esistere ciò che rappresentavano, per cui gli spettatori autentici, ai quali sono indirizzate in prima istanza le immagini, sono i defunti stessi, dipinti mentre osservano, seduti e compiacenti, lo scorrere della vita<sup>13</sup>. «Considerata in questo modo, la tomba si presenta dunque come un vasto spettacolo offerto al defunto e destinato a procurargli tutte le sensazioni vitali, la vista innanzitutto, ma anche gli odori (che rilasciano l'incenso e i fiori profumati, specialmente il loto, simbolo della rinascita), i suoni melodiosi dell'arpa, del liuto o del flauto» e persino «l'eccitazione sessuale indotta dalla presenza di giovani inserienti completamente nude o da danzatrici lascive vestite di lino trasparente», che possiamo talvolta ammirare nelle scene conviviali. «Si vede che, insomma, il valore estetico, nel senso in cui intendiamo questo termine, non è assente, perché stimola l'immaginazione degli artisti, come ne testimoniano le copie; d'altronde, si può essere sicuri che la funzione primaria di questa sorprendente combinazione di immagini è di un altro ordine, che si può chiamare performativo. Si tratta di creare un coinvolgimento visivo, sonoro, olfattivo ed erotico capace di ridare al *ka* del defunto la sua piena vitalità»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Del resto, Tefnin fa notare come «la struttura della frase egizia sia in realtà questa, che mette il verbo “vedere” in evidenza: “contemplare (verbo *m33* o sinonimi) + azioni ed esseri diversi (campi paradigmatici diversi, d'estensione variabile) + Un Tale (complemento d'agente, nome e titoli del defunto)”» (*ibid.*, p. 76, nota 9).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 57.

È dunque il defunto a godere dell'esperienza multisensoriale che le pitture delle tombe sollecitano, così come il tempio diviene la casa del dio, la cui statua è quotidianamente non solo investita di rituali, ma anche pulita, nutrita, profumata come se fosse il dio in carne e ossa. Le pitture, come le sculture, sono tutt'altro che ornamenti. L'immagine egizia è qualcosa di più e di diverso da una mera rappresentazione. Tefnin parla di funzione performativa dell'immagine. Essa è infatti una vera e propria "creazione", nella misura in cui dona l'esistenza a ciò che raffigura, che può essere impiegato per vari scopi, non ultimo quello di soddisfare le necessità primarie dell'esistenza. Non diventa affatto oggetto di una fruizione estetica: l'immagine vive di per sé ed è una realtà concreta che va usata, non una realtà trasfigurata che va fruita. D'altra parte, la didascalia, che spesso accompagna il morto che osserva, così recita: «egli guarda». E "vedere", nell'antico egiziano, è indicato col geroglifico dell'occhio (*h.t*), che significa anche "fare" o "creare"<sup>15</sup>.

Ernst Gombrich, nella premessa al suo *Icones symbolicae* – riferendosi al neoplatonismo artistico rinascimentale – ha colto questo aspetto poliedrico dell'immagine che il geroglifico in sé riassume. Un conto, egli sostiene, è «*rappresentare* un oggetto del mondo visibile, una donna che tiene una bilancia o un leone», un altro è «*simboleggiare* un'idea. Per chi abbia familiari i significati convenzionali annesse a queste immagini la donna con la bilancia simboleggerà la giustizia, il leone il coraggio, o l'impero britannico, o qualche altro concetto convenzionalmente legato, nel nostro patrimonio di simboli, con il re degli animali. Riflettendo, possiamo essere disposti ad ammettere la possibilità di un altro genere di simbolismo, non convenzionale ma personale, attraverso il quale un'immagine può divenire l'espressione dello spirito conscio o inconscio dell'artista. Per Van Gogh il frutteto in fiore può essere stato

---

<sup>15</sup> Cfr. anche R. Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 1986, in particolare pp. 56-94.

un simbolo della ritrovata salute»<sup>16</sup>. L'immagine può dunque anche *esprimere*.

Ma la questione, non appena formulata, si complica nuovamente. Rappresentazione, simbolizzazione ed espressione costituiscono tre funzioni dell'immagine che appaiono distinte solo a un'analisi a posteriori, ma cessano di essere tali quando ci si proietta, svincolati da una logica di retrospezione, nel mondo preclassico, dove «sappiamo che nella pratica magica l'immagine non solo rappresenta un nemico ma può anche prenderne il posto» e ciò avviene perché la sua azione consiste nel ri-presentare, cioè etimologicamente nel “rendere presente”. È come se fosse un feticcio, che non simboleggia la cosa ma in un certo senso la abita, ovvero la sostituisce. «Insomma il nostro atteggiamento verso l'immagine è inestricabilmente connesso con tutta intera l'immagine che abbiamo dell'universo»<sup>17</sup>. In ciò sta la sua funzione performativa. Valgano come esempio le immagini geroglifiche delle libagioni incise o dipinte sulle stele funerarie: la lettura dei doni offerti al defunto conferisce loro l'esistenza e consente allo spirito trasfigurato del defunto stesso, al *ba*, di cibarsene<sup>18</sup>. Per questo stesso motivo, tra l'altro, gli artisti non possono “firmare” le loro opere: il nome, in quanto scritto in geroglifici, che sono nel contempo scrittura e immagine, potrebbe indebitamente usurpare le offerte di qualcun altro<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Cfr. E. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (1972), tr. it. di R. Federici, Leonardo Arte, Milano 2002<sup>2</sup>, pp. 132-133.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>18</sup> Il *ba* è la «manifestazione animata» del defunto, «la sua capacità di muoversi nella tomba ed al di fuori di essa, oltre che il suo potere di assumere qualsiasi forma desiderata. Tuttavia il *ba* necessitava del corpo o almeno di una statua del defunto, per conservarne l'identità; era spesso raffigurato nell'atto di raggiungere il corpo nella tomba [...]; a volte lo si rappresentava in maniera ancor più esplicita, planante sul cadavere o proteso all'interno dell'ipogeo in vista della camera del sarcofago» (A. Bongioanni, M. Tosi, *Spiritualità dell'antico Egitto. I concetti di Akh, Ba e Ka*, Il Cerchio, Rimini 2002, pp. 42-43).

<sup>19</sup> Inoltre, molti geroglifici che rappresentano esseri animati venivano mutilati proprio per evitare che potessero prender vita (sulla concezione “magica” del nome soprattutto nelle usanze funerarie, cfr. *ibid.*, in particolare pp. 109-112).



L'immagine è dunque un vero e proprio simulacro, supplisce da ogni punto di vista all'oggetto cui assomiglia. «Dove, infatti, non c'è una netta separazione tra il mondo materiale, visibile, e la sfera dello spirito e degli spiriti, non solo i vari significati del termine "rappresentazione" possono confondersi, ma tutto quanto il rapporto tra immagine e simbolo assume un aspetto diverso. Per la mentalità primitiva la distinzione tra rappresentazione e simbolo è certamente assai difficile»<sup>20</sup>, così come non è tracciabile alcun confine tra il letterale e il metaforico: una delle peculiarità del mondo antico, infatti, come ben ravvisa Gombrich, è «di "ipostatizzare" concetti astratti»<sup>21</sup>, che pertanto appaiono tali solo a un'interpretazione a posteriori effettuata con le lenti del pregiudizio cui si è ancorati nell'ambito della cultura di appartenenza.

Ora è chiaro che se non esiste, in via di principio, una netta demarcazione tra il mondo terreno e l'universo dell'aldilà, tra la materia e lo spirito, non è neppure possibile concepire una distinzione tra l'immagine e la realtà, tra una raffigurazione, sia pure a tre dimensioni come la statuaria o la struttura templare, e il modello originale che la ispira. La statua non è un ritratto, perché non rappresenta qualcuno, ma sostituisce ciò di cui riproduce le sembianze, così come il tempio non è solo la casa del dio, ma la ricostruzione del cosmo nella sua interezza, di cui il sacrario simboleggia il momento della genesi<sup>22</sup>.

La questione è complessa, giacché mette in discussione lo statuto dell'immagine e la sua autonomia referenziale; tuttavia si può certo affermare che l'arte figurativa del Vicino Oriente antico in generale, rispetto all'esperienza della visione, come ha ben analizzato Sabatino Moscati, «può porsi alternativamente come rappresentazione del mondo visibile, ovvero come rappresentazione del mondo non visibile ma ri-

---

<sup>20</sup> E. Gombrich, *Immagini simboliche*, cit., p. 133.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>22</sup> Cfr. su quest'ultimo aspetto, tra l'altro, J. Hani, "Le temple égyptien", *Les études philosophiques*, n. 3, 1987, pp. 139-152.

tenuto non perciò meno reale»<sup>23</sup>. È questo il punto essenziale e maggiormente problematico. L'arte raffigura la realtà, il mondo che esiste, a prescindere dal fatto che le sue caratteristiche non instaurino una relazione di somiglianza o siano persino in contraddizione con l'apparenza. «Quest'ultima, in altri termini, non è che una veste trasparente e inadeguata della realtà, da superare per giungere a essa»<sup>24</sup>. Del resto, «una volontà di rappresentare l'irreale non vi ha posto, e inoltre essa non compare prima della distinzione platonica tra copia e simulacro, e più ancora prima di quella aristotelica tra “possibile incredibile” e “impossibile credibile”»<sup>25</sup>. L'immagine non è mai ridotta a illusione, a parvenza, a fantasma, ma è sempre intesa come espressione di una realtà “altra” non meno autentica di quella normalmente percepita.

Così, benché le componenti figurative delle opere d'arte siano in gran parte aspetti naturali, l'arte non si trova in una posizione subordinata rispetto alla natura stessa, ma si colloca a un livello paritetico: le svariate combinazioni dei suoi prodotti possono anche oltrepassare l'apparenza dando origine a forme mostruose o fantastiche, ma queste forme sono comunque esseri reali. Basti pensare all'immagine della Grande Divoratrice, che presiede alla “dichiarazione di innocenza” del defunto nell'aldilà, raffigurata con testa di cocodrillo, busto leonino e zampe di ippopotamo, o alla sfinge, con una testa umana innestata sul corpo di un leone, o ancora alla dea del sicomoro, la cui immagine consiste di una commistione tra elementi fitomorfi e zoomorfi. Non sono chimere, creature immaginarie, ma sono vissute come esseri concretamente esistenti. E come v'è armonia tra elementi naturali integrati in maniera fantastica, così v'è armonia tra dati naturali e soprannaturali: ne è un illustre esempio la testa del faraone Chefren (naturale) inserita

---

<sup>23</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà. Arte figurativa nell'antico Oriente*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 88.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 88.

tra le ali del falco (soprannaturale) nella nota statua in diorite di Gizeh (IV dinastia). «Non v'è scissione tra naturale e soprannaturale, in quanto il primo non è ritenuto altro che l'apparenza esteriore e parziale del secondo, e dunque è l'unico reale oggetto del pensiero e dell'azione, del mito e del rito, della produzione letteraria e di quella artistica»<sup>26</sup>.

Non è il caso qui di parlare di astrazione come fece Worringer nel 1908: in *Astrazione ed empatia* scriveva che l'arte egizia chiama «in aiuto le leggi dell'inorganico per trasportare l'organico in una sfera atemporale, per eternarlo». Così la piramide sarebbe «l'esempio tipico di tutte le tendenze astratte»: «in essa infatti tali tendenze trovano la propria espressione più pura; in essa si è compiuta la massima trasposizione possibile del cubico in astratto. Lucida riproduzione dell'individualità materiale, severa regolarità geometrica, trasposizione del cubico in impressioni piane: tutte le esigenze di un estremo impulso di astrazione trovano realizzazione nella piramide»<sup>27</sup>. Semmai è vero che l'arte egizia è organica nella misura in cui fa ricorso a forme naturali, anche se spesso geometrizzate, e all'astrazione può giungere attraverso la via del tutto autonoma dell'ornamento, «nel quale si può compiere quel passaggio dalla rappresentazione del non visibile, o meglio del reale non visibile», che caratterizza le tematiche religiose e le usanze funerarie: insomma, il mondo dell'aldilà<sup>28</sup>. Si pensi, per esempio, alle stele funerarie, dove è frequente la lavorazione a “facciata di palazzo”, al cui centro si staglia una falsa porta che ne designa la destinazione, che consiste nell'agevolare il dialogo tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La porta è finta, ma la comunicazione è vera, perché tra i due mondi non esiste alcuna soluzione di continuità. La tomba è un piccolo mondo che riproduce l'universo, il grande mondo; è un aldilà del tutto analogo all'aldiquà: «La stele funeraria egizia eretta a piombo

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>27</sup> W. Worringer, *Astrazione ed empatia* (1908), tr. it. di E. De Angeli, “Introduzione” di J. Nigro Covre, Einaudi, Torino 1975, pp. 100, 103.

<sup>28</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà*, cit., p. 93.

sul sarcofago sotterraneo guarda verso ponente, poiché i morti viaggiano con il sole. Essa ha la forma di una porta aperta, perché questa è la sua destinazione: far comunicare i vivi e i morti. Porta finta ma comunicazione vera e verificabile, essendo la pietra tombale munita di un beccuccio attraverso il quale l'acqua delle libagioni può fluire verso la camera del defunto. Si può vedere questa messa in scena come l'espressione di un voto inscritto dall'origine nel cuore dell'immagine: aprire un passaggio fra l'invisibile e il visibile, il temibile e il rassicurante»<sup>29</sup>. Non è un caso che certi studiosi di egittologia, come Bachelot o Moscati, talvolta si richiamino in questo a Klee, quando scriveva che «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»<sup>30</sup>. Pur in tutt'altro contesto, l'invisibile egizio, infatti, non è un irreali, per quanto possa apparire deforme o assurdo – e del resto il concetto di assurdità nel pensiero mitopoietico egizio non è affatto contemplato<sup>31</sup>. Così, è facile comprendere che, «anziché rappresentare il mondo quale “appare”, l'antico Oriente lo rappresenta qual “è”» e ciò attesta «il prevalere del pensiero sulla visione, del momento razionale su quello emozionale», denuncia un pensiero ai limiti del “cerebralismo” artistico, nel quale «l'apparenza può essere utilizzata, ma può essere anche sfidata e con-

---

<sup>29</sup> R. Débray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999, p. 40.

<sup>30</sup> P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione* (1956), 2 voll., tr. it. di L. Spagnol e F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1984<sup>6</sup>, vol. I, p. 76. Klee, del resto, è tutt'altro che estraneo all'arte egizia, che ispira anche numerose sue opere. Nel corso del breve viaggio in Egitto, compiuto tra il dicembre del 1928 e il gennaio del 1929, Klee coglie le geometrie dei campi fertili e le relative variazioni cromatiche (*Monumento nel paese fertile*, acquarello, 1929), ammira le piramidi (solo accennate in *Monumenti a G.* [dove G. sta per Giza]; dipinte in maniera esplicita nell'acquarello intitolato *Piramide* del 1934 e nella tela *Ad Parnassum* del 1932, dove la piramide simboleggia il Parnaso, dimora di Apollo) e rimane pure affascinato dai geroglifici (*La leggenda del Nilo*, olio su tela, 1937). Per Klee, dipingere le piramidi è come «rivivere l'evento a distanza, associare le immagini, raffigurare il punto d'incontro del reale e dell'astratto» (P. Klee citato in G. Mezzetti, P. Danzi, “Con gli occhi di Klee, maestro del colore”, *Airone*, suppl. n. 138, 1992, p. 42).

<sup>31</sup> Cfr. E. Hornung, *Gli dèi dell'antico Egitto* (1990), tr. it. di D. Scaiola, “Presentazione” di Ch. Sturtewagen, Salerno Editrice, Roma 1992, in particolare pp. 211-216.

traddetta, per una fondamentale sfiducia nella sua oggettiva validità»<sup>32</sup>.

Se ne ha, d'altra parte, una riprova nel canone di proporzioni adottato nella statuaria, ma anche nel rilievo e nella pittura, un canone di cui già Diodoro ci dà ampia testimonianza<sup>33</sup> e che, nell'inevitabile confronto con il canone, ben più noto, dell'arte greca, fa emergere una differenza fondamentale nel rapporto tra immagine e realtà: nel mondo classico «il canone sarà strumento della mimesi, mezzo per rappresentare l'apparenza visibile nei suoi migliori equilibri; nell'antico Oriente,

---

<sup>32</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà*, cit., pp. 89-90.

<sup>33</sup> «E tra gli antichi scultori, quelli più rinomati soggiornarono presso gli Egiziani, vale a dire Telecle e Teodoro, figli di Reco, coloro i quali realizzarono per i Sami la statua lignea di Apollo Pitico. 6. Infatti, si narra che metà della statua venne creata da Telecle a Samo, mentre l'altra metà venne portata a termine dal fratello Teodoro ad Efeso; le due parti assemblate combaciavano l'una con l'altra a tal punto che pareva che l'intera opera fosse stata realizzata da un'unica mano. Questo tipo di lavorazione non viene assolutamente praticato dai Greci, mentre risulta adottato presso gli Egiziani in particolare. 7. Infatti, presso costoro i rapporti di proporzione delle statue vengono decisi non tanto sulla base dell'impressione visiva – come presso i Greci –, bensì dopo aver cavato e messo a terra le pietre e dopo averne fatta la distribuzione, le lavorano e quel punto determinano le proporzioni, procedendo dalle parti più piccole fino a quelle più grandi. 8. Infatti, suddivisa l'intera struttura del corpo in ventuno parti e un quarto, restituiscono per intero alla figura i rapporti di proporzione. Perciò gli artigiani, quando hanno raggiunto tra loro l'accordo circa le dimensioni, separatamente, realizzano la loro opera secondo le dimensioni concordate in modo così puntuale che la particolarità del loro metodo desta stupore» (Diodoro, *Biblioteca*, I, 98, tr. it. e cura di G. Cordiano e M. Zorat, *Biblioteca storica*, BUR, Milano 2004, vol. I, p. 409; cfr. al riguardo E. Iversen, "Diodorus' account of the Egyptian Canon", *JEA* 54 [1968], pp. 215-218). Le griglie disegnate sono, tuttavia, *quadri di proporzioni*, che precedono l'opera d'arte, e non semplicemente *messe in quadri*, che intervengono determinandone l'esecuzione. La maglia egizia precede il disegno della figura e condiziona il risultato finale: essa non ha, in altri termini, un valore meramente traspositivo, ma assume un ruolo costruttivo a tutti gli effetti. Per Iversen, infatti, «I. Se le griglie fossero *messe in quadri*, il numero dei quadrati non rimarrebbe costante, e non intersecherebbero le differenti parti del corpo nei medesimi punti. II. I cambiamenti del canone della XXVI dinastia, osservabili nella variazione dello stile e nell'aspetto delle figure, sono accompagnati da una corrispondente variazione nella griglia. III. Siamo in grado di ricostruire la griglia originale in cui ogni rappresentazione canonica corretta di una figura maschile eretta fu eseguito bene, con il semplice processo di divisione della distanza dai piedi alla linea dei capelli in 18 quadrati nel primo canone, e la distanza dai piedi alla linea degli occhi in 21 quadrati nel secondo [il Canone Reale]. Queste griglie ricostruite diventano identiche a quelle originali e incrociano le figure negli stessi punti, cosa che dimostra in maniera indiscutibile che esse erano veri *quadri di proporzioni*» (E. Iversen, "The Egyptian Origin of the Archaic Greek Canon", *MDAIK* 15 [1957], p. 135).

invece, la proporzione opera per affermare la realtà ideale e non l'apparenza visibile, per registrare l'immutabile e non il mutabile»<sup>34</sup>. Il corollario più palese è il disegno della figura umana – con il volto e le gambe di profilo e i piedi rivolti dal medesimo lato, l'occhio e le spalle frontali, il bacino a tre quarti: è l'immagine di un essere attorcigliato che offre alla vista le proprie singole parti nell'aspetto che meglio che le rende somiglianti al vero, secondo un'idea che non tiene conto del punto di vista adottato, come accade nei disegni infantili<sup>35</sup>. In questo modo, il soggetto, come ha notato Panofsky, viene «ad essere rappresentato in un aspetto che, strettamente parlando, non è per nulla un *aspectus* (“veduta”), ma un piano geometrico»<sup>36</sup>. L'immagine che ne risulta è inevitabilmente distorta dal punto di vista dell'apparenza, ma solo in questo modo a ogni parte del corpo è possibile assegnare una caratterizzazione specifica che corrisponda alla sua massima evidenza visiva. L'esito di tale intervento «è una specie di montaggio di parti autonomamente considerate. Prima del montaggio, ciascuna parte è considerata indipendentemente, nella sua accezione più significativa e paradigmatica»<sup>37</sup>. L'immagine è dunque un assemblaggio di aspetti illustrati che non offrono alcuno scorcio, perché il criterio di inserimento delle figure nello spazio non si fonda sulla modalità del loro apparire, ma sul loro essere a prescindere dalla vicinanza o lontananza dall'occhio e anche dalla posizione di quest'ultimo: così, per esempio, le dimensioni delle figure non sono proporzionali alla distanza dal nostro sguardo ma

---

<sup>34</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà*, cit., p. 107.

<sup>35</sup> Cfr. H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art* (1919), tr. ing. di J. Baines, “Introduzione” di E. Gombrich, Griffith Institute, Oxford 2002<sup>2</sup>, pp. 188, 191.

<sup>36</sup> E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), “Introduzione” di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1996, p. 64.

<sup>37</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà*, cit., p. 109.

all'importanza di ciò che rappresentano<sup>38</sup>.

Ora, secondo Panofsky, «questo metodico ricorso degli egiziani a una teoria delle proporzioni riflette chiaramente il loro *Kunstwollen*, tendente non a ciò che è mutevole, ma a ciò che è costante, non a tradurre in simboli il presente vivo, ma a realizzare un'eternità senza tempo. La figura umana creata da un artista del tempo di Pericle era supposta investita da una vita solo apparente e tuttavia “attuale” nel senso aristotelico del termine: era cioè una semplice immagine, ma un'immagine che rispecchiava l'organica funzionalità dell'essere umano. La figura creata da un egiziano era supposta investita di una vita reale, tuttavia era solo vita “potenziale”, nel senso aristotelico: riproduceva cioè, in una replica più durevole, la forma, non la funzione dell'essere umano»<sup>39</sup>. La statua funeraria, infatti, non solo non era un semplice tributo alla memoria, ma non doveva nemmeno simulare un'esistenza non sua; piuttosto, il suo scopo era quello di servire da base per altra vita, quella del *ka*, della forza vitale del defunto che in essa si incarnava<sup>40</sup>. «Per i greci l'effigie plastica ricorda un essere che è stato vivo; per gli egiziani è un corpo che attende di essere richiamato in vita. Per i greci l'opera d'arte esiste in una sfera di idealità estetica, per gli egiziani in una sfe-

---

<sup>38</sup> A partire dalla paletta di Narmer, risalente all'Antico Regno, per esempio, il lavapièdi che segue il faraone è in scala minore nonostante sia collocato sullo stesso piano e, rispetto al nostro sguardo, sia alla medesima distanza. A proposito dell'assenza di prospettiva nei rilievi egizi, Silvio Curto osserva che non si tratta «di incapacità degli Egizi, come pure è stato detto, di raffigurare le cose in prospettiva, ossia come le percepisce il nostro occhio, ma di volontà intesa a rappresentare la realtà quale percepita e quindi meditata, facendola oggetto di conoscenza – donde l'invenzione di un preciso sistema proiettivo» (S. Curto, “Il senso dell'arte egizia”, in AA.VV., *Il senso dell'arte nell'Antico Egitto*, Catalogo della mostra, Electa, Milano 1990, p. 26).

<sup>39</sup> E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 68.

<sup>40</sup> «Il vocabolo *ka* sembra derivare da una radice che significa “generare”: sarebbe dunque un principio occulto che accompagna la realizzazione, tanto fisica che spirituale, della persona umana o divina, come una sorta di alter ego, allo stesso modo del *daimon* greco o del *genius* latino» (A. Bongioanni, M. Tosi, *op. cit.*, p. 15). Il *ka*, a differenza del *ba*, non è individualizzato, non è personale, non è il defunto sotto altre spoglie.

ra di realtà magica. Per gli uni fine dell'artista è l'imitazione (μίμησις), per gli altri la ricostruzione»<sup>41</sup>.

L'arte intesa come creazione personale disinteressata o l'arte per l'arte non rientrano in alcun modo tra le esperienze degli egizi. La fantasia individuale non ha modo di esprimersi sul piano figurativo e, del resto, anche per questo motivo, le opere sono generalmente anonime. Non solo la loro produzione segue rigorosi dettami canonici sostanzialmente immutati – anche dovuti alla necessità di veicolare un insieme di valori culturali che hanno radici nei miti cosmogonici, miti che sono fuori dal tempo – ma viene pure a mancare del tutto, almeno fino alla Tarda Epoca – con l'eccezione del piano letterario<sup>42</sup> – il desiderio di dare forma artistica all'intimità del proprio essere. Le emozioni sono mutevoli e necessariamente si sottraggono all'eternità della raffigurazione.

L'arte egizia è un'arte realista nella misura in cui «è assai più interessata a “creare” che a “rappresentare”, ovvero a creare un sostituto del mondo sensibile» che si pone sullo stesso piano di quello reale. È, come osserva Sergio Donadoni, una sorta di «magia disegnativa», dove la finalità magica non si aggiunge in un secondo tempo alla fase artigianale, ma nasce con essa; in qualche modo ne è la guida<sup>43</sup>. «L'opera figurativa assume qui una indipendenza e una autonomia non appena è creata, si costituisce in antimondo nei confronti del mondo cui si ispira. Non per nulla in egiziano si dice “partorire” (e non scolpire) una statua: che è esprimere da sé qualcosa di diverso da sé, che avrà una propria vita ed esistenza, solo originariamente connessa con la personalità dell'autore»<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 68.

<sup>42</sup> Cfr. E.M. Ciampini (a cura di), *Canti d'amore dell'antico Egitto*, Salerno Editrice, Roma 2005.

<sup>43</sup> S. Donadoni, *Arte egizia*, cit., p. 27.

<sup>44</sup> *Ibid.*



L'arte figurativa, soprattutto nel periodo menfita, non tende all'imitazione della natura, alla rappresentazione di oggetti esteriori, così come non si propone la libera espressione di un mondo interiore, emotivo dell'artista. Il realismo di cui si fa portatrice è un realismo insolito, che esorbita dalla mera raffigurazione o narrazione. Quello che interessa agli egizi è la possibilità di dare forma a un universo magico, dove la fantasia si incorpora nella realtà e la realtà non rimanda ad altro da quel che illustra, perché ciò che essa rappresenta si identifica con ciò che è. «L'arte egizia primitiva non intende riprodurre il mondo, né narrarne la storia, né darne – comunque – una interpretazione umana: intende creare una serie di entità a pari diritti con le entità mondane e sullo stesso piano. Una figura di gazzella ha altrettanto diritto all'esistenza empirica quanto la stessa gazzella del deserto. È tale concezione realistica dell'opera d'arte che giustifica i due poli entro cui oscilla l'arte primitiva egizia: il naturalismo schietto da una parte» – un naturalismo che non è mai riproduzione meccanica della realtà ma è sempre trasfigurazione del reale stesso in immagini “viventi” – «e l'astratto simbolismo dall'altra: le cose ricreate o così come sono, o così come potrebbero essere, al di fuori di una coscienza costante di interpretazione (e cioè di stile). L'interesse è riversato tutto sul significato proprio dell'opera, non sul suo valore di testimonianza della visione dell'artista»<sup>45</sup>.

Non è ravvisabile un'estetica dello spettatore, perché l'opera non si rivolge a nessun fruitore contingente. È un'entità che vive di vita propria e che non cerca né il proprio completamento grazie a un pubblico che partecipa dei valori culturali e mitici e di cui si fa portatrice, né tanto meno un consenso popolare. I valori che incarna non necessitano di alcuna attualizzazione perché sono anch'essi del tutto autonomi dall'universo sensibile nel quale pure assumono forma. Le composizioni primitive sottolineano «l'autonomia dell'opera nei riguardi dello spetta-

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

tore, vera contropartita (in questo campo) di quella autonomia figurativa che è alla base di questa concezione artistica. L'opera non è un linguaggio che attenda di essere capito, un modo di mettere in relazione l'autore e lo spettatore: è qualcosa che vale in sé, che può chiudersi in sé»<sup>46</sup>.

Tuttavia, questa indipendenza dell'opera – fondata sul realismo dei temi della rappresentazione, che tuttavia non passa attraverso l'imitazione – non riduce l'arte a un insieme di prodotti statici e del tutto astratti dal mondo sensibile, come se fossero collocati in una sorta di iperuranio immaginario. «Il realismo magico, che aveva cercato di dare personalità autonoma all'opera d'arte, arriva, in certo senso, a darle la possibilità della storia: si attende che il movimento in potenza si faccia movimento in atto in queste figure»<sup>47</sup>.

La statua deve muoversi, cioè animarsi, perché il movimento è vita che sconfigge la staticità della morte che abita la tomba. Perciò l'arte non ha come scopo principale l'esibizione di qualità estetiche, ma palese finalità metafisiche e magiche. Il suo potere è quello di perpetuare la vita in una quarta dimensione al di là dello spazio e del tempo, «nell'eternità dell'eternità», come recita la chiusura delle formule d'offerta funeraria. Le opere non hanno mai un esclusivo valore artistico e non intendono procurare in prima istanza un piacere estetico, ma sono entità magiche, realtà nelle quali prende corpo una nuova esistenza trasfigurata dopo la morte, cioè il *ba*.

Basti pensare al rituale dell'“apertura della bocca” che riguarda proprio la statuaria. Qui la rappresentazione viene meno del tutto. Siamo di fronte, semmai, al rappresentato, che viene direttamente investito dei riti necessari per la sua animazione. La divinità è presente nella statua del faraone, così come il *ba* del defunto si incarna nella statua che si erge davanti alla sua tomba. La statua è una realtà, non

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 32. Cfr. anche C. Aldred, *Arte egizia* (1984), tr. it. di M. Parizzi, Rusconi, Milano 1988.

un'opera di cui qualcuno possa fruire; ed è una realtà che diventa vita che pulsa e che recupera via via l'uso dei propri sensi<sup>48</sup>.

È difficile non pensare alla statua di marmo di Condillac che nel Settecento si anima. Un processo che prende avvio dal senso dell'odorato, «perché tra tutti i sensi è quello che sembra contribuire di meno alle conoscenze dello spirito umano»<sup>49</sup>, così come la statua egizia si anima a partire dal gusto, cioè dalle libagioni offerte al suo cospetto nei rilievi tombali. Tuttavia, l'analogia è poco più che una suggestione: l'animazione, per Condillac, non è un ritorno alla vita ma una vera e propria nascita e l'intento del filosofo, com'è noto, verte a dimostrare come anche le facoltà intellettuali e la volontà abbiano origine a partire dalle sensazioni: «infatti, essendo tutte necessariamente piacevoli o spiacevoli, la statua è interessata a godere delle une e a sottrarsi alle altre». Dopotutto la statua è «organizzata internamente come noi» e alla fine diventa «un animale capace di vegliare sulla propria conservazione»<sup>50</sup>. La statua egizia, invece, si anima per magia e l'apertura della bocca non è processo meramente empirico o “sensistico”, ma è una modalità di relazione con l'invisibile perché si renda visibile.

Il richiamo fatto in precedenza a Klee assume ora un senso ancora più articolato: non si tratta, per l'arte egizia, solo di imitare il processo genetico della natura, ma di dare corpo all'invisibile mediante un rituale magico, il che esorbita non solo da una finalità riproduttiva ma anche da uno scopo costitutivo che affonderebbe le sue radici nel fare artistico stesso, non da ultimo nella tecnica, la qual cosa non avviene. In un contesto simile, semmai, «si può dire che l'arte costituisce in ultima analisi una tecnica del rapporto con il soprannaturale, intesa a riporta-

---

<sup>48</sup> Cfr. J.C. Goyon, “Le rituel de l'ouverture de la bouche”, in *Rituels Funéraires de l'Ancienne Égypte*, Éditions du Cerf, Paris 1972, pp. 85-182; A.M. Roth, “The *psš-kf* and the ‘Opening of the Mouth’ Ceremony: a Ritual of Birth and Rebirth”, *JEA* 78 (1992), pp. 113-147.

<sup>49</sup> E.B. de Condillac, *Trattato sulle sensazioni* (1754), in *Opere*, tr. it. di G. Viano, “Introduzione” di C.A., Viano, UTET, Torino 1996<sup>2</sup>, p. 341.

<sup>50</sup> *Ibid.*

re in esso le azioni umane per trasfigurarle ed eternarle, a riprodurlo per ottenere la partecipazione alla sua potenza magica, insomma a creare una comunione con l'immagine accanto a quella che si può creare con la parola e con il rito. Nella dialettica tra apparenza e realtà, quest'ultima non solo prevale, ma assorbe l'apparenza; e la dialettica stessa si rivela piuttosto un nostro modo di ricostruire le civiltà artistiche in esame che non il riflesso di intrinseche alternative o contraddizioni»<sup>51</sup>.

L'immagine, il geroglifico, la scrittura – e il termine “geroglifico” si colloca tra gli altri due visto che ne concentra le proprietà figurative e segniche – costituiscono l'interfaccia tra due mondi reali, che per loro tramite comunicano.

«La nascita dell'immagine», scrive Régis Débray, «è strettamente connessa alla morte. Ma se l'immagine arcaica scaturisce dalle tombe, è per un rifiuto del nulla e per prolungare la vita»<sup>52</sup>. L'immagine nasce dunque nella sepoltura: è la raffigurazione della vita nel luogo della morte. Ma è anche qualcosa di più. È persino la sostituzione della vita con un'altra forma di esistenza che, grazie a precisi rituali, può perpetuarsi in eterno. Non è soltanto la memoria del defunto a giungere ai posteri mediante l'immagine, ma è il defunto stesso che, come spirito trasfigurato (quello che gli egizi chiamano *akh*), continua a esistere, seppur in altra forma. La morte, la scomparsa, la fine dell'esistenza, sono concetti che non abitano il pensiero mitopoietico degli egizi, sempre impegnato nell'esercizio della creazione e del rinnovamento, di cui l'immagine frequente dell'*uroboros* è l'emblema, quanto meno nella versione riportata da Orapollo, dove «il fatto che il serpente si cibi del proprio corpo indica che tutte le cose che nell'universo sono generate

---

<sup>51</sup> S. Moscati, *Apparenza e realtà*, cit., pp. 98-99.

<sup>52</sup> R. Débray, *op. cit.*, p. 21.

dalla provvidenza divina subiscono anche un processo di diminuzione»<sup>53</sup>.

Certo, l'arte egizia esordisce come arte funeraria e, in quanto tale, protesa alla trasmissione simbolica della memoria del defunto nel tempo a venire. Ma il suo scopo è anche quello di dominare il mondo delle ombre, dove regna il timore dell'estinzione – di una fine senza resti – grazie alla conservazione del corpo stesso, come se solo per suo tramite lo spirito possa vivere in eterno. Con questo intento nasce e si sviluppa fin dall'alba della civiltà egizia la prassi della mummificazione dei corpi, un'usanza che continua, via via perfezionandosi, per tutta la durata plurimillennaria della sua storia. E la mummia, come ha scritto Débray, è un cadavere fatto opera d'arte, sottratto alla dimensione del divenire: è «la nostra prima tela: il lenzuolo mortuario dipinto del copto. Il nostro primo conservatore: l'imbalsamatore. Il primo pezzo "art déco": il recipiente delle ceneri, canopo, urna, cratere o cassetta»<sup>54</sup>.

Alla decomposizione della morte fa resistenza la conservazione della vita attraverso il potere costitutivo e magico dell'immagine. La mummia è un cadavere che, grazie alla trasfigurazione artistica messa in opera dall'imbalsamazione, viene sottratto al naturale processo di corruzione organica per continuare a vivere come realtà concreta trapasata in una dimensione cosmica.

«La morte», scrive Bachelard, «è innanzi tutto un'immagine, resta un'immagine»<sup>55</sup>.

In tale affermazione, che ci sembra possa ben chiosare queste riflessioni, non si esprime solo l'idea che la memoria si trasmetta attraverso le immagini. Qui l'immagine è la realtà stessa, una realtà che si anima per magia e che vive di una vita propria; così, la morte, tradotta in im-

---

<sup>53</sup> Orapollo, *I geroglifici*, a cura di M.A. Rigone e E. Zanco, BUR, Milano 1996, I, 2, p. 83.

<sup>54</sup> R. Débray, *op. cit.*, p. 27.

<sup>55</sup> G. Bachelard, *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità* (1948), tr. it. di M. Citterio e M.C. Peduzzi, Red, Como 1994, p. 267.

immagine, non solo ricorda la vita che è stata, ma torna a essere vita e l'invisibile, non più confinato nel regno degli inferi e delle ombre, si fa visibile, mostrando la sua mai perduta realtà. L'immagine, dunque, nella sua identità con la scrittura geroglifica, tende a sacralizzare ciò cui si riferisce ipostatizzandolo.

Ora, è proprio a causa dell'assenza di una dialettica tra immagine e realtà che «la civiltà egiziana risultò negata alla storia e alla filosofia»<sup>56</sup>.

Del resto, basta tornare alla nozione di geroglifico, che in sé contiene l'immagine e la scrittura, per vedere i limiti del pensiero egizio in questa direzione. Scrive Cesare Brandi che «il geroglifico rappresenta, nel fissare l'immagine della cosa, il correlativo dello schema preconcettuale, e cioè restituisce a vista l'immagine che sta all'origine dello schema preconcettuale, allo stesso modo che la figura del triangolo è l'esibizione grafica del concetto. Ma la coscienza, per giungere al concetto, non può tornare allo schema preconcettuale, e l'innalzamento progressivo dallo schema preconcettuale al concetto avviene non dall'immagine ma dal contenuto semantico e rappresenta il cammino stesso del pensiero: quel cammino che l'egiziano percorse assai imperfettamente tanto da conservare, fin nell'epoca tolemaica, la più grande ripugnanza per gli astratti»<sup>57</sup>.

Il geroglifico, infatti, non raffigura l'oggetto che designa, ma quello che Brandi definisce lo «schema "preconcettuale"», che può essere definito come la configurazione ideativa della cosa stessa, cioè la trasposizione intuitiva delle sue proprietà essenziali. Brandi non chiarisce che cosa intenda con l'espressione «schema preconcettuale», ma sembra che esso rappresenti qualcosa di intermedio tra l'immagine e il concetto, forse alla maniera kantiana, dove lo schema, nella *Critica della ragion pura* (1787), è la rappresentazione di quel particolare procedimento ge-

---

<sup>56</sup> C. Brandi, "Perché la civiltà egiziana non divenne ecumenica", in *Segno e immagine* (1960), Aesthetica, Palermo 1996, p. 39.

<sup>57</sup> *Ibid.*

nerale attraverso il quale l'immaginazione fornisce a un concetto la sua immagine<sup>58</sup>, cioè è, in altri termini, una mediazione tra la materia sensibile e le categorie intellettuali che, calate nel tempo, ordinano ciò che appunto proviene dai sensi per predisporlo alla conoscenza dell'intelletto. Lo schema preconconcettuale di cui parla Brandi sarebbe, insomma, una sorta di generalizzazione immaginativa effettuata sul piano del sensibile, un po' come tende a configurarsi, prima di Kant (come ha ben segnalato Enzo Paci in *Ingens sylvia*), l'«universale fantastico» di cui parla Vico nella *Scienza nuova*, che proprio ai miti egizi in questo si richiama, quando, nell'esemplificare, scrive che Ermete Trismegisto non è «un particolare uomo ricco di sapienza riposta che fu poi consagrato dio, ma un carattere poetico de' primi uomini dell'Egitto sappienti di sapienza volgare»<sup>59</sup>; Ermete è l'allegoria del «sapiente civile», da essi [gli egizi] fantasticato Mercurio Trismegisto, perché non sapevano estrarre il gener intelligibile di «sapiente civile», e molto meno la forma di civile sapienza della quale furono sappienti cot'egizi»<sup>60</sup>. Del resto, anche Condillac, che legge l'abate Warburton (contemporaneo di Vico e, come Vico, ostile al mito ermetico dei geroglifici come crittografie di una *Prisca Theologia*), scrive che il geroglifico non è un semplice pittogramma come i disegni messicani (che denotano ciò che raffigurano, cioè cose) e nemmeno un carattere come gli ideogrammi cinesi (che indicano, invece, nozioni e idee), ma è nel contempo «pittura e carattere», rappresentando anche qualità e passioni. Così nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746): «Questo fu il primo grado di perfezione che acquistò il metodo grossolano di con-

---

<sup>58</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura* (1787), a cura P. Chiodi, TEA, Milano 1986, p. 158.

<sup>59</sup> G. Vico, *op. cit.*, p. 144.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 198. Paci scrive che «nell'ultima *Critica* il giudizio teleologico ci presenta l'uomo come fine della natura, e cioè viene proposto quel concetto dell'uomo come mediazione tra la natura e lo spirito che sta al centro del pensiero vichiano»; del resto in Kant si pone «il problema dell'immagine, come mediazione tra il temporale sensibile e il concetto, nello schema trascendentale» (E. Paci, *Ingens sylvia*, Bompiani, Milano 1994, p. 63).

servare le idee degli uomini. Ci si servì di questo metodo in tre modi che, tenendo conto della natura delle cose, sembravano essere stati trovati per gradi e in tre tempi differenti. Il primo consisteva nell'impiegare la circostanza più importante di una cosa per sostituire il tutto. Due mani, per esempio, di cui una teneva uno scudo e l'altra un arco, rappresentavano una battaglia. La seconda, immaginata con maggior arte, consisteva nel sostituire lo strumento reale o metaforico della cosa alla cosa stessa. Un occhio, posto in alto, era destinato a rappresentare la sapienza infinita di Dio e una spada rappresentava un tiranno. Infine si fece di più, ci si servì, per rappresentare una cosa, di un'altra cosa in cui si vedeva qualche rassomiglianza o qualche analogia con la prima e questo fu il terzo modo di servirsi di questa scrittura. L'universo, per esempio, era rappresentato da un serpente e la screziatura delle chiazze rappresentava le stelle»<sup>61</sup>. Il geroglifico, quindi, instaura con il referente, secondo quanto scrive Condillac, una relazione per così dire "obliqua", relazione che nasce da meccanismi precisi di sostituzione retorica, in parte desunti peraltro da Orapollo<sup>62</sup>. Si sa oggi che non solo gli enigmi orapolliani sono per lo più fantasia, quanto meno nei criteri della significazione, ma anche che il valore ideografico non è l'unico che il geroglifico possiede, ma a esso se ne aggiunge uno, peraltro predominante, di tipo fonetico: anzi, a partire da Champollion, è noto che «quando gli egizi volevano esprimere una vocale o una consonante o la sillaba di una parola straniera, si servivano di un geroglifico che *esprimeva o rappresentava* un oggetto qualunque il cui nome, nella lingua parlata, conteneva, o nella sua interezza o nella prima parte, il suono della vocale, della consonante o della sillaba che si doveva scrivere»; così, per esempio, «la *bocca*, in egiziano *ro*, fu scelta per

---

<sup>61</sup> E.B. de Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (1746), tr. it. di G. Viano, "Introduzione" di C.A. Viano, UTET, Torino 1976, Parte II, cap. XIII, pp. 287-288.

<sup>62</sup> Come è ben evidente dal testo di Warburton qui riassunto da Condillac (cfr. W. Warburton, *Scrittura e civiltà. Saggio sui geroglifici egiziani* [1744], a cura di A. Verri, Longo Editore, Ravenna 1986, in particolare pp. 68-70).



rappresentare la consonante greca P, ecc.»<sup>63</sup>. Il modo della significazione è dunque l'opposto di quello ermetico – dove il nome rappresentava la natura delle cose, mentre qui è la cosa che rappresenta il suono del nome – ma in entrambi i sistemi il geroglifico non si riduce a un mero dipinto, così come non si astrae in un puro concetto: esso è mediazione tra una corporeità senziente e una spiritualità non del tutto emancipata da quella che nell'*Estetica* hegeliana, a proposito dell'arte simbolica e delle produzioni egizie in particolare, è definita la «riottosità» della materia. Il geroglifico è il frutto, come vuole Vico, di un processo di universalizzazione fantastica della dimensione emotiva dell'uomo, che prende corpo in immagini cariche di un senso esistenziale, dove tuttavia la relazione tra la natura e lo spirito “pende” dalla parte della natura. Al concetto arriva la scrittura alfabetica, non quella geroglifica, che ricade nell'oggetto, nella materia: il nome è la cosa che designa, nel senso che è ciò che ne dà la vita, ciò che la fa esistere, ma non corrisponde a un'idea astratta.

Ne è una prova convincente la *teologia menfita* – la cui prima redazione risale presumibilmente alla V dinastia faraonica – dove la cosmogonia, caso unico nella civiltà egizia, non è data da un atto fisico, ma è il frutto del pensiero e della parola, che del pensiero è il prolungamento attuativo. Ecco in sintesi il contenuto della Stele di Shabaka, su cui, con notevoli lacune, è trascritto il testo: un'idea, di non meglio precisata origine, si insinua nel cuore di Ptah, il dio-scultore protettore di Menfi, che provvede a darle voce, cioè a nominarla, trasformandola all'istante in una realtà. «Così nacquero gli dèi e fu completata l'Enneade. Ogni parola del dio si manifestò secondo ciò che il cuore aveva pensato e che la lingua aveva ordinato [...]. Così è stato creato ogni lavoro ed ogni arte, l'attività delle mani, il camminare dei piedi, il

---

<sup>63</sup> J.-F. Champollion, *Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les égyptiens pour inscrire sur leur monuments les titres, les noms ou les surnoms des souverains grecs et romains*, Chez Firmin Didot père et fils, Paris 1822, pp. 11, 12.

moto di tutte le membra»; così «Egli ha creato gli dèi, ha fatto le città; ha fondato i nòmi [le province], ha posto gli dèi nei loro santuari, ha formato i loro corpi (= le statue) secondo il loro desiderio»<sup>64</sup>: in altri termini, oltre agli elementi statici della vita, Ptah presiede alla creazione dei suoi principi dinamici, come i comportamenti sociali e le attività umane. Il confronto con il *logos* neotestamentario è stato più volte rilevato<sup>65</sup>; J.P. Allen ha persino azzardato che le parole di apertura del *Vangelo* di Giovanni – «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio» (1, 1-3) – sarebbero potute essere facilmente apprezzate dall'autore o dagli autori della *teologia menfita*, in quanto sintesi del loro concetto di creazione<sup>66</sup>. Tuttavia, il *logos*, che è Cristo, è mediazione tra Dio e gli uomini, che, per suo tramite, recuperano l'alleanza spezzata dal peccato originale. La parola di Ptah, invece, non media alcunché, ma è espressione diretta di una “logica poetica” – e nasce in una cornice antropologica – dove, come ha scritto Frankfort, «come l'immaginario è riconosciuto come reale ed esistente, così i concetti vengono facilmente sostanzializzati [...]. Il concetto di “giustizia” o “equità” è designato in Egitto come *ma'at*. La bocca del re è il tempio di *ma'at*. *Ma'at* è personificato da una dea; ma nello stesso tempo si dice che gli dei “vivono secondo *ma'at*”. Il concetto viene rappresentato con-

---

<sup>64</sup> “Testo di teologia menfita”, in E. Bresciani (a cura di), *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi* (1969), Einaudi, Torino 1999<sup>3</sup>, p. 17. Su questo testo si vedano soprattutto, per quanto qui attiene: G. Maspéro, “Sur la toute-puissance de la parole”, *RT* 23 (1901), pp. 168-175; J.A. Wilson, “L'Egitto”, in E. e H.A. Frankfort, J.A. Wilson, T. Jacobsen, W.A. Irwin, *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei*, tr. it. di E. Zolla, Einaudi, Torino 1963, pp. 74-79; M. Lichtheim, “A Theological Treatise: ‘The Memphite Theology’”. British Museum N. 498 (Shabaka Stone)”, in Id. (a cura di), *Ancient Egyptian Literature*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1973, vol. I, pp. 51-57; E. Iversen, “The Cosmogony of the Shabaka Text”, in S. Israelit-Groll (a cura di), *Studies in Egyptology. Presented to Miriam Lichtheim*, 2 voll., The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem 1990, vol. I, pp. 485-493; J.P. Allen, *Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts*, New Haven, Connecticut 1988, in particolare pp. 42-47.

<sup>65</sup> A partire da J.H. Breasted, “The First Philosopher”, *The Monist*, 3 (1902), pp. 321-336; Id., “The Philosophy of a Memphite Priest”, *ZÄS* 39 (1901), pp. 39-54.

<sup>66</sup> Cfr. J.P. Allen, *op. cit.*, p. 46.

cretamente: nel rituale giornaliero si offre agli dei una figurina della dea, insieme ad altre offerte materiali, cibo e bevanda, per il loro sostentamento. A questo punto incontriamo il paradosso del pensiero mitopoietico, che, per quanto non conosca la materia inanimata e si trovi di fronte ad un mondo tutto vivente, non riesce a evadere dall'ambito della concretezza ed esprime i suoi concetti come realtà dotate di esistenza *per sé*<sup>67</sup>.

Il pensiero egizio non riesce a conseguire l'astrazione, dal momento che ciò che il nome indica trapassa subito nell'oggetto senza che possa costituirsi come concetto. Il geroglifico è un'immagine che "scrive" la realtà, cioè la crea grazie al suo potere performativo, che è una proprietà della scrittura pittografica, che, nel designare *non solo* suoni *ma anche* cose e idee, rende presente, alla lettera, ciò che significa, come evidenza anche Gombrich. D'altra parte, il geroglifico, che è sì un pittogramma ma non unicamente ideografico bensì soprattutto fonetico, esprime, riprendendo Brandi, un'«indiscriminazione fra segno e immagine», che è la cifra della civiltà egizia<sup>68</sup>. Per questo, in quanto segno, subisce le restrizioni impostegli dall'immagine e, viceversa, l'immagine viene rinchiusa entro l'involucro infrangibile del segno. In altri termini, il geroglifico, in quanto immagine, viene meno al compito di essere segno, cioè di essere un mezzo di comunicazione: l'*horror vacui* privilegia un'elegante quadratura nella disposizione dei geroglifici all'efficienza dell'informazione. Pascal Vernus ne precisa il criterio: «i segni si distribuiscono in unità spaziali ideali, i quadrati; ma se alcuni occupano effettivamente un quadrato, altri ne occupano solo la metà verticale o la metà orizzontale, o ancora un quarto; di qui la minaccia degli spazi vuoti, ritenuti sgraziati, se si seguisse strettamente l'ordine di principio; di qui, precisamente, la trasgressione di quest'ordine per scongiurare la minaccia; sia il gruppo che serve per scrivere *nb.n*, "il nostro si-

---

<sup>67</sup> H. e H.A. Frankfort, "Introduzione", in E. e H.A. Frankfort, J.A. Wilson, T. Jacobsen, W.A. Irwin, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>68</sup> C. Brandi, *op. cit.*, p. 44.

gnore”, composto dal fonogramma *nb*, mezzo quadrato orizzontale, dal fonogramma *n*, un quarto di quadrato orizzontale, e dal determinativo plurale, un quarto di quadrato orizzontale; la successione regolare di questi segni lascerebbe sotto *nb* mezzo quadrato vuoto; si interrompe l’ordine riempiendolo con *n* e il suo determinativo, poiché il determinativo dell’essere superiore è collocato di seguito»<sup>69</sup>. La preminenza della componente figurativa su quella segnica può determinare, sul piano grafico, inversioni, o addirittura omissioni, di geroglifici rispetto all’ordine linguistico.

D’altro canto, in quanto segno, il geroglifico tende ad accentuare le qualità fonetiche della lingua, ma senza che quest’ultima si astringa in una scrittura alfabetica, dal momento che il carattere pittografico ne ostacola l’evolversi verso l’astrazione. «Non può dunque sorprendere che la difficoltà di raffigurazione delle astrazioni rappresentasse una forte remora per il pensiero, e come ne risultassero ostacolate le associazioni di immagini, in quanto che le metafore subito precipitavano nell’oggetto stesso. Il trapasso dialettico non si produceva più»<sup>70</sup>.

Ma, d’altronde, non è detto che gli egizi lo desiderassero. Quando, a partire dal Medio Regno, nascono altre forme di scrittura, come lo ieratico, una sorta di geroglifico corsivo, più rapido ed efficace per l’ordinaria amministrazione, e il demotico, forma di scrittura popolare, i geroglifici continuano a istoriare templi, obelischi e sepolcri. Addirittura i segni si moltiplicano a dismisura: dai circa 700 segni del periodo classico fino ai 7.000 dell’Epoca Tarda, al punto che i maggiori templi, come quelli di Kom Ombo, Edfu, Esna, Dendera, giungono a elaborare sistemi di scrittura comprensibili solo ai sacerdoti che li custodiscono<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> P. Vernus, “Espace et idéologie dans l’écriture égyptienne”, in *Écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Actes du Colloque international de l’Université de Paris VII, Le Sycomore, Paris 1982, p. 106.

<sup>70</sup> C. Brandi, *op. cit.*, p. 46.

<sup>71</sup> Cfr. S. Pernigotti, “I geroglifici come sistema del mondo”, in W. Tega (a cura di), *Le origini della modernità, I, Linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1998, pp. 15-30.

Come non è casuale, infatti, l'assenza di prospettiva nella rappresentazione pittorica, così non lo è l'ulteriore sviluppo e diffusione della scrittura geroglifica anche a seguito dell'invenzione di forme più sintetiche e via via più svincolate dal figurativo. Gli egizi, al di là della loro presunta incapacità o meno di operare astrazioni (come giustamente ha scritto Curto), rimangono fermi sul piano della concretezza, della pratica di vita. Dopotutto, come rileva Donadoni, «giunge a una capacità positiva di significato il fatto che ostinatamente gli Egiziani si siano rifiutati di uscire dal discorso piano della narrazione, della regola della vita, della descrizione (magari lirica), della constatazione, del discorso colloquiale (fino alla preghiera pure)». Non vi sarebbe «nessuna difficoltà, in astratto, a immaginare che domani una scoperta di papiri potesse portarci sotto gli occhi un testo propriamente filosofico o speculativo in aggiunta ai testi di altro carattere che l'Egitto ci ha dato. Eppure, anche in questa fiducia nelle sorprese, che è uno dei tratti più appariscenti della nostra psicologia di egittologi, una sorpresa così io non me la saprei aspettare. Non si tratterebbe di un testo in più; ma tutto un modo di essere diverso da quel che è la nostra esperienza della civiltà egiziana si manifesterebbe in questo modo»<sup>72</sup>.

La mancanza di quello che Brandi chiama «trapasso dialettico» tra l'immagine e la realtà, e che avrebbe impedito alla civiltà egizia di diventare ecumenica, non è infatti priva di ragioni. L'immagine è al servizio di un'ideologia, è voce di un generale sistema di credenze mitiche in cui prende corpo tutto un modo d'essere del popolo egizio; nei geroglifici si esprime una visione del mondo fantasticata, dove i miti, le favole, non sono messi a punto da un lavoro intellettuale, ma da un ingegno creatore che si esercita su un piano estetico-sensibile, dal quale peraltro ha origine e trae la sua linfa vitale.

---

<sup>72</sup> S. Donadoni, "I modi egiziani del conoscere", in *Cultura dell'antico Egitto. Scritti di Sergio F. Donadoni*, Roma 1986, p. 72.

La componente figurativa del geroglifico è dunque di per sé significativa. Essa è senza dubbio funzionale, tra l'altro, a dare espressione a certi vissuti e a stili di pensiero fantastico, a una «metafisica tutta sentita e immaginata», come direbbe Vico, ovvero a una modalità di pensiero non razionale-discorsivo ma prettamente estetico, basato, cioè, su un sentire tutto corporeo, che è anche un percepire, un ricordare, un intuire, un immaginare, e sulle reazioni emotive suscitate dal suo mescolarsi con il mondo, del quale ancora non ha coscienza in quanto natura differente da sé, ma ne avverte confusamente l'alterità «con animo perturbato e commosso». Il geroglifico, in quanto pittogramma fonetico, palesa questo momento di felice compresenza di natura e spirito, di immagine e segno, e di delicato passaggio dall'una all'altro.

Ora, la «virtù iconica», come la chiama Pascal Vernus, del geroglifico mette in evidenza la reciprocità tra la dimensione segnica e quella figurativa e il loro essere consustanziali, nel senso che un segno può fungere anche come rappresentazione, magari raddoppiando il senso linguistico e arricchendolo di connotazioni ideologiche, e, viceversa, un'immagine può assumere il valore di un segno di scrittura. Del primo caso è sintomatica la grafia del nome Osiride che, tra i vari modi, si serve di due geroglifici, uno dei quali è lo scettro *Was*, che è il fonogramma *Ws*, e l'altro è l'occhio truccato, fonogramma per *jr*, «da cui la ricostituzione della sequenza consonantica del nome del dio *Wsjr*; tuttavia, poiché i segni utilizzati come fonogrammi rimangono impregnati del loro valore ideografico, cioè la nozione di prosperità per lo scettro *Was*, e quella di integrità ritrovata per l'occhio, simbolo dell'occhio di Horus smembrato e poi ricostruito; prosperità e integrità ritrovata connotano il nome di un dio che è precisamente il modello della morte sconfitta»<sup>73</sup>. Nel secondo caso basta pensare all'Antico Regno, dove «i nomi propri nelle didascalie che afferiscono all'immagine dei particolari

---

<sup>73</sup> P. Vernus, «Jeux d'écriture dans la civilisation pharaonique», *Littoral*, n. 2, 1989, pp. 30-31.

non sono dotate di determinativi contrariamente alle iscrizioni, perché è l'immagine a prenderne il posto»<sup>74</sup>. In altri termini, mancano di quei segni che non hanno né un valore ideografico né uno fonetico, ma, posti alla fine di un sistema di segni che vanno a costituire una parola, ne indicano solo la classe semantica di appartenenza; nel caso suddetto, questa lacuna è compensata proprio dall'immagine stessa cui la didascalia si riferisce e che funge dunque da segno determinativo.

La duplice valenza segnica e immaginativa del geroglifico fa sì che, in vista di un preciso intento espressivo, il significato di un sistema di segni, nel momento in cui essi variano nella loro usuale disposizione, possa influenzare il significante: così, per esempio, «il segno (*j*)*ꜥb* utilizzato per il nome della città di Abido può essere modificato con l'aggiunta di due piume, che costituiscono, d'altronde, l'emblema della regione di cui Abido era il capoluogo»<sup>75</sup>. Per lo stesso motivo, nelle camere funerarie i geroglifici che raffigurano animali potenzialmente pericolosi vengono alterati o persino mutilati per evitare che, proprio attraverso la loro valenza iconica, possano recare danno al defunto eventualmente animandosi grazie alla pronuncia dei suoni da essi significati<sup>76</sup>. Una convincente prova, questa, del fatto che la performatività dell'immagine, di cui parla Tefnin, non è dovuta solo a un'incapacità tipica dei popoli vicino-orientali, che ancora non hanno conosciuto qualcosa come il *Sofista* platonico, di distinguere il reale dal possibile o il concreto dall'astratto (come pure Moscati in *Apparenza e realtà* sembra sostenere), ma anche a una specifica intenzione mirata a costruire e a comunicare idee mediante le immagini stesse e la loro dimensione figurativa dal momento che non sono idee astrattamente formulate, ma in-

---

<sup>74</sup> Id., "Espace et idéologie dans l'écriture égyptienne", cit., p. 105.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>76</sup> Cfr., tra i numerosissimi esempi, É. Drioton, "Une mutilation d'image avec motif", *Archiv oeintelni*, n. 20, s.d., pp. 351-355.

carnate in episodi concreti; un'intenzione che fa sì, per esempio, che un nome possa essere scritto foneticamente non solo quando gli ideogrammi possono essere dannosi a causa di ciò che rappresentano, ma anche per raddoppiare, sul piano grafico, il significato linguistico, mettendo in evidenza l'aspetto "essenziale" del referente, il suo *quid*: tale è il senso dei cosiddetti "giochi di scrittura", dove i segni, nell'indicare qualcosa, "giocano", per l'appunto, sia con un registro ideografico sia con uno fonetico, per cui il senso del testo può essere chiaro dal valore fonetico dei segni impiegati, i quali, a loro volta, considerati per il loro aspetto iconico, evocano idee indipendenti dal valore fonetico, che tuttavia vanno a completare contribuendo a delineare il senso di quel qualcosa, magari precisandone il fine. Così, per richiamare un noto esempio riportato da Serge Sauneron, il nome del dio Ptah, protettore di Menfi, viene scritto foneticamente con il geroglifico del cielo (*p[t]*), quello della terra (*t*), e quello del dio *Heh* con le braccia levate verso il cielo (*h*). Ora, nella teologia menfita – una delle principali cosmogonie antico-egiziane – il dio *Heh*, tra le sue attività, annovera anche la separazione della terra dal cielo: collocandone, dunque, l'immagine geroglifica tra i geroglifici del cielo, da lui sostenuto con le mani, e della terra, da lui calpestata, si ottiene nel contempo un'ortografia fonetica del dio Ptah e un'evocazione visuale delle sue funzioni<sup>77</sup>.

Le immagini sono veicoli di idee, soprattutto di credenze religiose nei loro aspetti mitici che prendono corpo ed espressione nelle dottrine cosmogoniche; ma anche idee politiche vengono trasmesse grazie ai giochi di scrittura. Tuttavia, non si tratta unicamente di idee subordinate a funzioni celebrative, giacché fanno parte di un universo assiologico e mitico nel quale assumono un senso antropologico ed existen-

---

<sup>77</sup> Cfr. S. Sauneron, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Éditions du Seuil, Paris 1957, p. 130.



ziale irriducibile a scopi pragmatici: nel noto gruppo statuario di Ramesse II, il fanciullo regale, protetto dall'immagine-falco del dio Horus, tiene in mano una pianta, che non ha niente a che fare con la rappresentazione, ma forma il fonogramma *sw*; questo indica con chiarezza che bisogna intendere l'intero gruppo, insieme al disco solare posto sopra il fanciullo, come un rebus che esprime il nome *Ra* (il sole), *mes* (il fanciullo), *sw* (la pianta), cioè il nome regale Ramesse<sup>78</sup>. In un importante saggio dal titolo *Espace et idéologie dans l'écriture égyptienne* (1982), Vernus scrive che «a un significato linguistico» la virtù iconica del geroglifico «aggiunge dunque un significato grafico. I rapporti tra i due registri? Ridondanza ed esegesi allo stesso tempo; ridondanza poiché l'immagine raddoppia il senso fonetico; esegesi, perché la scrittura oltrepassa di continuo il linguaggio che essa veicola verso un metalinguaggio che graficamente sottolinea le gerarchie, suggerisce le affinità, rivela le connessioni, evoca le connotazioni che la dimensione linguistica non ha potuto assumere. La scrittura geroglifica funziona come ideologia di un discorso ideologico esso stesso, poiché utilizza le sue risorse specifiche in monumenti o oggetti che partecipano di una visione globale del mondo; gli egizi chiamavano i geroglifici *mdw-ntr*, “parole divine”, precisamente perché inserivano il linguaggio che veicolano in questo discorso di secondo grado che è quello della scienza religiosa»<sup>79</sup>. Per questo, se già è scorretto parlare di crittografie, non è meno limitativo, per Vernus, riferirsi ai geroglifici parlando di “giochi di scrittura”, espressione che, non avendo adeguate sostituzioni, pure è in uso: infatti, «se v'è una dimensione ludica, questo gioco, lungi dall'essere sempre gratuito, rappresentava per gli egizi l'attività filosofica, e, come la poe-

---

<sup>78</sup> Cfr. E. Hornung, “Hieroglyphs: Signs and Art”, in I. Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Actes of the XXVIth International Congress of the History of Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1989, vol. II, p. 282, Fig. 8.

<sup>79</sup> P. Vernus, “Espace et idéologie dans l'écriture égyptienne”, cit., p. 112.

sia d'altronde, una "perla del pensiero". Il fatto è che per loro, come anche per molti altri, non c'è arbitrarietà nel significante, ma al contrario l'immagine mette in opera l'essenza di ciò che raffigura; scrivere, ed esplorare le risorse specifiche della scrittura, è esplorare la realtà e avere anche presa su di essa»<sup>80</sup>.

Certo, non mancano in numerosi casi intenti propagandistici: basti pensare a testi epigrafici come le *Istruzioni lealiste* della XII dinastia, dove si esorta a rendere «omaggio a chi porta la Doppia Corona. Fate questo, sarà salutare per la vostra persona, ve lo ritroverete per l'eternità»<sup>81</sup>. Ma non è questa la funzione primaria dell'immagine e dell'arte, così come della scrittura geroglifica, che di entrambe partecipa. Prove ne sono alcune constatazioni relative alle modalità di impiego dei geroglifici stessi, come ha ben scritto sempre Vernus in una serie di studi raccolti col titolo *Essais sur la conscience de l'histoire dans l'Égypte pharaonique* (1995): i geroglifici, con i quali vengono istoriati i templi, possono essere letti unicamente da un'élite sociale, gli scribi, cioè alti funzionari dello Stato, e le iscrizioni «sono redatte in una lingua tradizionale che, in certe epoche, è assai lontana dal vernacolo al punto da esigere una traduzione»; inoltre, spesso si trovano anche in parti del tempio per lo più inaccessibili se non ai sacerdoti di alto rango, che certamente già godono della piena fiducia del faraone, per cui la loro collocazione non può che essere legata «all'economia simbolica del tempio», allo stesso modo in cui «ci aspettiamo che le relazioni di guerra siano poste sui piloni o sui muri esterni, poiché qui fanno parte di una decorazione dalla funzione essenzialmente apotropaica»; infine, i testi sono spesso incisi in posizioni che ne rendono la lettura di fatto impossibile<sup>82</sup>. È chiaro che lo scopo primario di siffatte iscrizioni non sia quello di celebrare il potere regale, ma quello di rendere eterno «il

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> "Le istruzioni lealiste", in E. Bresciani (a cura di), *op. cit.*, p. 136.

<sup>82</sup> P. Vernus, *Essais sur la conscience de l'histoire dans l'Égypte pharaonique*, Librairie Honoré Champion, Paris 1995, p. 162 e n.

prodotto che ha elaborato l'ideologia grazie alla sua alchimia della storia»<sup>83</sup>: il monumento è costruito con materiali durevoli, come granito, calcare, alabastro, perché possa assolvere alla propria funzione “performativa”, grazie alla quale il passato viene “sacralizzato” dalle iscrizioni geroglifiche, che, rivestendo le pareti, le colonne e i piloni dei templi, provvedono a prolungare nel presente. Il fine ultimo, però, non è solo quello di conservare la memoria degli eventi passati per meglio pianificare le strategie future, ma va rintracciato nella valenza simbolica dell'architettura monumentale regale: il tempio è il simbolo dell'universo nel momento della sua origine e le iscrizioni via via aggiunte dai faraoni, che sono divinità essi stessi, altro non rappresentano che la prosecuzione e il perfezionamento del processo cosmogonico. «Sacralizzare è inserire un oggetto tra gli elementi che fanno parte dell'ordine del cosmo, prolungando, in qualche modo, l'opera di creazione del Demiurgo che la società si sforza di mantenere attraverso l'azione del Faraone. Questo inserimento avviene tramite un'alchimia ideologica che trasmuta la contingenza del profano e dell'effimero in qualcosa di permanente che assume un senso nella visione egizia del mondo», per cui i grandi eventi della storia sono letti come ripetizioni di modelli archetipici selezionati con cura e interpretati<sup>84</sup>.

La sacralizzazione è dunque un processo che può avvenire solo grazie al potere performativo dell'immagine, nel cui ambito rientra pure il geroglifico, la cui virtù creatrice è più volte ribadita nei testi egizi. Nel

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> P. Vernus, “Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique”, *BSFE* 119 (1990), p. 42. Vernus precisa, inoltre, che la sacralizzazione «deriva dalla forma e non dal fondo» e ne indica i segni e le modalità: 1. Il supporto, che dev'essere durevole; 2. L'immagine, intesa come una delle ipostasi in cui vanno a fissarsi le essenze del mondo; 3. La lingua, che dev'essere il più possibile vicina alla lingua ritenuta «la lingua della Prima Volta»; 4. La scrittura geroglifica, che, grazie anche all'investimento nello spazio e alla sua figuratività, «coglie la realtà che racconta nel contempo mediante l'ipostasi della lingua e quella dell'immagine» (*ibid.*, pp. 42-43). Cfr. anche P. Piacentini, “Per l'eternità dell'eternità: geroglifici e sacralizzazione”, *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano (Parole per sempre? L'interpretazione delle epigrafi, le interpretazioni dell'epigrafia, Atti del I incontro di Dipartimento sull'epigrafia, 28 ottobre 2002)*, n. 56, 2003, pp. 17-24.

suo dettagliatissimo studio dal titolo *Storia e potere della scrittura* (1988), Henri-Jean Martin, anche basandosi sulle ricerche di Vernus, ha ben delineato in sintesi il senso ultimo della scrittura geroglifica, che non è solo quello di far ricordare, di celebrare o di ammonire, ma soprattutto quello di creare, di dar vita a una realtà che sia testimonianza di una cosmogonia continua, la quale, solo in seconda istanza e di riflesso, va a esaltare il potere del faraone, anch'egli strumento di un potere divino a lui superiore.

Si credeva dunque nella virtù creatrice delle parole e nel loro pericoloso potere. Iside non era forse riuscita a diventare padrona dell'universo costringendo Ra, il vecchio dio Sole, a rivelarle il suo nome trovando in questo il pezzo di disarmarlo? Poiché normalmente comportavano un'invocazione o un rapporto con le potenze divine i nomi degli uomini non erano semplici segni d'identificazione. E nemmeno era senza motivo che il dio Thot, patrono degli scribi e signore dei geroglifici, segretario degli dei di cui conosceva le parole, passasse per un pericoloso mago. Poiché la scrittura di una parola possedeva lo stesso potere della parola stessa, e altrettanto dicasi, beninteso, per le immagini che, secondo un'antichissima credenza, erano dotate di vita propria.

Quindi le immagini, le iscrizioni e i ritratti che si vedevano, dipinti o incisi sui templi e sulle tombe, non erano rappresentazioni o ricordi di realtà scomparse, ma realtà viventi che giovavano agli dei e ai morti. Chiavi della sopravvivenza, non hanno bisogno di essere guardati o letti per essere animati da una propria esistenza. Si capisce in pari tempo perché tanti rilievi, tante statue, tante iscrizioni, vengono fatti segno a colpi di martello. In effetti, nulla di meglio che distruggere l'effigie o il nome del nemico morto. Significa ucciderlo una seconda volta, sopprimerlo definitivamente, togliergli ogni potere malefico. Inversamente, talvolta si sono nascosti con cura i cartigli che portavano il nome di un faraone defunto per meglio assicurarne la sopravvivenza esistenza, mentre scribi o artisti trapassavano con frecce i segni ritenuti pericolosi o li privavano di certe

parti per renderli inoffensivi negli appartamenti sotterranei delle tombe reali<sup>85</sup>.

Val la pena aggiungere in chiusura qualche ulteriore spunto di riflessione, che raccogliamo sempre dal testo di Martin: «Del resto, con quante distruzioni di statue e martellature di iscrizioni le civiltà successive non hanno accompagnato e non continueranno ad accompagnare le riforme, le rivoluzioni e le vittorie? Quante iscrizioni non hanno collocato queste civiltà in luoghi ove quelle altre erano diventate illeggibili? E chi di noi non ha esitato prima di pronunciare o di scrivere un giudizio definitivo?»<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> H.-J. Martin, *Storia e potere della scrittura* (1988), tr. it. di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 22.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 22.