



Il volume è stato pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente  
Università Ca' Foscari Venezia



© S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria  
Via Induno 18b I-35134 Padova  
SAR.GON@libero.it  
I edizione Padova, dicembre 2011  
Proprietà letteraria riservata

ISBN 978-88-95672199

CASALINI Libri S.p.a., Via B. da Maiano 3, 50014, Fiesole - Firenze  
<http://www.casalini.it>

Stampa a cura di  
Daigo Press  
Limena (PD)

In copertina: la costruzione della torre di Babele, particolare. Mosaici dell'atrio della  
basilica di San Marco a Venezia

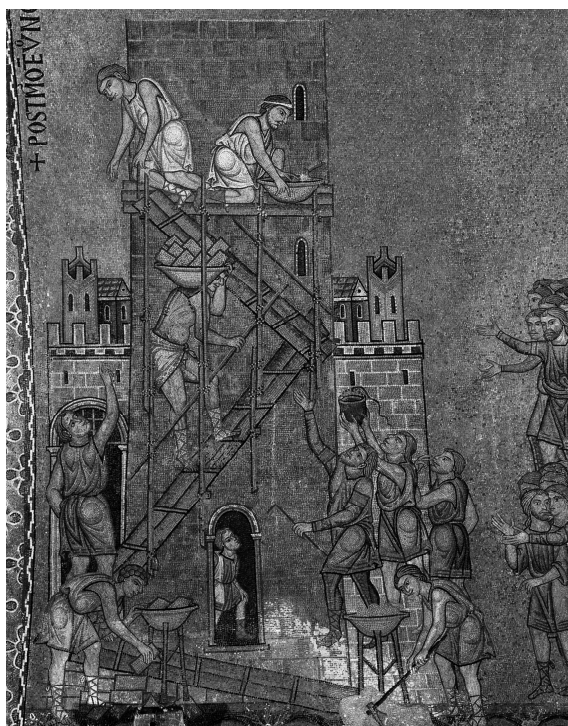
8 – Quaderni del Dipartimento di Scienze dell' Antichità e del Vicino Oriente –  
Università Ca' Foscari Venezia

## COMUNICAZIONE E LINGUAGGI

Contributi della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche  
Indirizzo in Storia antica e Archeologia

a cura di

CLAUDIA ANTONETTI, GABRIELE MASARO, ANTONIO PISTELLATO, LUANA TONIOLO



---

S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria  
Padova 2011





## INDICE

CLAUDIA ANTONETTI		
Presentazione .....	p.	I
SIGLE E ABBREVIAZIONI .....	p.	III
CHIARA MARATINI		
Simbolo e significato: scenari digitali per l'archeologia .....	p.	1
FIORENZO FUOLEGA		
Osservazioni intorno al dibattito sulla scrittura della valle dell'Indo .....	p.	9
ANDREA PILLON		
Note di semiotica e ortografia egiziana. Sulla variabilità del determinativo geografico come riflesso della cultura redazionale .....	p.	27
ELISA GIROTTO		
Immagini in potenza, immagini di potenza: la battaglia di Til Tuba e la narrazione continua... ..	p.	67
STEFANIA ERMIDORO		
La comunicazione assente: sordi e muti nel Vicino Oriente antico .....	p.	95
GIORGIA BALDACCI		
Linguaggio simbolico e rituale funerario: le doppie asce nell'Egeo dell'Età del Bronzo .....	p.	113
FLAVIA MORANDINI		
All'origine della comunicazione musicale in Etruria .....	p.	135
CRISTINA MARTA ACQUA		
Comunicare il sacro: l'arredo urbano come strumento di trasmissione dell'identità cittadina. Il caso della processione di Artemide ad Efeso .....	p.	159
LUANA TONIOLO		
<i>Agatho, Iustus, Ianuarius</i> e gli altri: il bollo sulla terra sigillata nord-italica come veicolo di comunicazione ed espressione di un sistema produttivo .....	p.	185

ALESSANDRA VALENTINI <i>Novam in femina virtutem novo genere honoris: le statue femminili a Roma nelle strategie propagandistiche di Augusto</i> .....	p.	197
SILVIA PALAZZO I Romani e i re. Esempi di comunicazioni difficili in Plutarco .....	p.	239
FRANCESCA CREMA La colonna Naniana: <i>antiquitates</i> e stratificazioni semantiche a Venezia nella seconda metà del Settecento .....	p.	257

## PRESENTAZIONE

**Claudia Antonetti**

Il volume che qui si pubblica prosegue la tradizione dei Quaderni del Dottorato in Storia Antica e Archeologia della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche: dopo *Alimentazione e banchetto. Forme e valori della commensalità dalla preistoria alla tarda antichità* (2007), *Temporalità. Itinerari nel tempo e sul tempo* (2009) e *La città. Realtà e valori simbolici* (2011), è ora la volta di *Comunicazione e linguaggi*, frutto dell'attività didattica del 2010 dei Dottorandi interni e di quelli in cotutela, attività che ha avuto il suo coronamento nel ciclo di seminari tenutosi nella sede di Malcantone Marcorà dal 2 al 4 novembre 2011.

Sono particolarmente lieta che la pubblicazione si sia realizzata in tempi rapidissimi, ad un anno dalla presentazione seminariale, grazie anche alla sinergia dei curatori che, come da tradizione, sono tutti Dottori o Dottorandi di ricerca in Storia Antica e Archeologia: questa prassi, ideata dalla precedente coordinatrice, Annapaola Zaccaria Ruggiu, si è rivelata un'ottima occasione di formazione nella quale i più esperti passano il testimone ai più giovani creando una continuità fra cicli successivi ed alimentando il senso di appartenenza a una struttura in divenire.

Sempre nel segno della continuità, il volume è stato finanziato dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente e rappresenta l'ultimo Quaderno, l'ottavo, della serie dipartimentale che viene così a cessare per trasformarsi in quello che il nuovo Dipartimento di Studi Umanistici riterrà essere lo strumento più consono alla sua diversa e più ampia fisionomia.

Come per i volumi precedenti, anche in questo, vista l'ampiezza del tema generale proposto, gli approcci dei Dottorandi sono stati i più diversi per spettro metodologico (dagli scenari digitali alla linguistica alla semiotica alla storiografia) e per ambito culturale (dall'Egitto al Vicino e Medio Oriente, al Mediterraneo egeo ed ellenico, all'Etruria, a Roma). Mi pare tuttavia di poter osservare che il linguaggio simbolico con le sue possibilità e al tempo stesso le sue ambiguità sia quello che ha maggiormente attratto gli autori invitandoli a cimentarsi nell'ardua palestra dell'analisi e dell'interpretazione storica: fra le tematiche affrontate spiccano le origini della scrittura nella Valle dell'Indo (F. Fuolega) e in Egitto (A. Pillon), gli inizi del linguaggio musicale in Etruria (F. Morandini), i limiti della comunicazione personale e le sue rappresentazioni nel Vicino Oriente Antico (S. Ermidoro), la ritualità simbolica attribuibile alle doppie asce nell'Egeo dell'Età del Bronzo (G. Baldacci), l'arredo urbano come veicolo di trasmissione identitaria ad Efeso (C.M. Acqua), la bollatura su

ceramica come espressione precipua del sistema produttivo (L. Toniolo), le statue femminili nella propaganda augustea (A. Valentini), la difficile comunicazione fra i Romani e i re stranieri (S. Palazzo) ed infine le possibili stratificazioni semantiche rappresentate dalle collezioni di antichità (F. Crema).

Segnalo anche una felice innovazione rispetto al passato: il volume a stampa ospita un articolo contenente un link video, il tentativo di E. Girotto di condurre una lettura multimediale sulle testimonianze iconografiche antiche, in questo caso su un famoso rilievo storico assiro. È il segno tangibile dell'apertura del nostro indirizzo di studi alle moderne tecnologie: parte integrante ormai dei nostri quotidiani strumenti di lavoro, esse non vengono comunque mai utilizzate senza un rigoroso controllo critico e metodologico, senza una riflessione fra simbolo e significato, come ricorda il contributo di C. Maratini.

Ai Dottorandi e ai Dottori in Storia Antica e Archeologia che negli anni abbiamo formato va il mio augurio più sincero, ora che, attraverso la creazione della Scuola Dottorale di Ateneo, un nuovo inizio si profila ai loro e ai nostri occhi.

Claudia Antonetti  
Coordinatrice del Dottorato in Storia Antica e Archeologia  
Università Ca' Foscari Venezia

Venezia, 29-11-2011

## SIGLE E ABBREVIAZIONI\*

AHw	W. VON SODEN, <i>Akkadisches Handwörterbuch</i> , Wiesbaden 1959-1981
BCP	Biblioteca Civica di Padova
BNP	H. CANKI – H. SCHNEIDER (eds.), <i>Brill's New Pauly</i> , Leiden-Boston 2002-2010
CAD	E. RENIER – M.T. ROTH (eds.), <i>The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago</i> , Chicago 1956-
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum, consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae editum</i> , Berolini 1863-
Consp.	E. ETTLINGER, <i>Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae</i> , Bonn 1990
CT	A. DE BUCK – A.H. GARDINER, <i>The Egyptian Coffin Texts</i> , 7 voll., Chicago 1935- 1961
DbI	<i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , Roma 1960-
DEUMM	A. BASSO (a cura di), <i>Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico</i> , Torino 1983
DS	C. DAREMBERG – E. SAGLIO (éds.), <i>Dictionnaire des antiquités grecques et romaines</i> , Paris 1877-1900
DMM	S. SADIE – J. TYRRELL (eds.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 2001-2002
EG	M. GUARDUCCI, <i>Epigrafia Greca</i> , I-IV, Roma 1967 [1995 <sup>2</sup> ]
FGrHist	F. JACOBY, <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Leiden 1923-1958

---

\* Le riviste citate all'interno dei contributi sono abbreviate secondo l'*Archäologische Bibliographie*.

- Hannig-Lexica 2005 R. HANNIG, *Ägyptisches Wörterbuch II. Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit*, 2 voll., Mainz am Rhein 2005
- IG *Inscriptiones Graecae, consilio et auctoritate Academiae Borussicae editae*, Berolini-Novii Eboraci 1873-
- ILLRP A. DEGRASSI, *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae*, Florentiae 1957-1963
- ILS H. DESSAU, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berolini 1892-1916
- Inscr.It. A. DEGRASSI (a cura di), *Inscriptiones Italiae*, Romae 1931-
- IvE *Die Inschriften von Ephesos*, Bonn 1979-1984
- KRI K.A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions. Historical and Biographical*, 8 voll., Oxford 1975-1989
- LÄ W. HELCK – E. OTTO (hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, 6 voll., Wiesbaden 1972-1986
- LD R. LEPSIUS, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, 6 voll., Leipzig 1897-1913
- LSAG L.H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Rev. ed. with a supplement by A. W. Johnston, Oxford 1990
- LTUR E.M. STEINBY (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Romae 1993-2008
- OCK A. OXÉ – H. COMFORT – P. KENRICK, *Corpus Vasorum Arretinorum. A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian sigillata*, Bonn 2000
- PSD S. TINNEY (ed.), *The Pennsylvania Sumerian Dictionary*, Philadelphia 2006 [Consultabile on-line: <http://psd.museum.upenn.edu>]
- Pyr. K. SETHE, *Die Alaegyptischen Pyramidentexte*, 2 voll., Leipzig 1908-1910
- RE A. PAULY – G. WISSOWA – W. KROLL (hrsg.), *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893-1978

RIC	<i>The Roman Imperial Coinage</i> , London 1923-
RRC	M.H. CRAWFORD, <i>The Roman Republican Coinage</i> , Cambridge 1974-1983
SAA	<i>State Archives of Assyria</i> , Helsinki 1987-2003
SEG	<i>Supplementum epigraphicum Graecum</i> , Lugduni Batavorum 1923-
TLG	L. BERKOWITZ – K.A. SQUITIER – W.A. JOHNSON (eds.), <i>Thesaurus Linguae Graecae. Canon of Greek Authors and Works</i> , New York-Oxford, 1990
<i>ThesCRA</i> II 2004	<i>Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA): Purification, Initiation, Heroization, Apotheosis, Banquet, Dance, Music, Cult Images. 2.</i> , Los Angeles 2004
<i>ThesCRA</i> V 2005	<i>Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA). 5, Personnel of Cult, Cult Instruments</i> , Los Angeles 2005
Urk. I	K. Sethe, <i>Urkunden des alten Reichs</i> , Leipzig 1933
Urk. II	K. Sethe, <i>Hieroglyphische Urkunden der griechisch-römischen Zeit</i> , Leipzig 1904.
Urk. IV	K. Sethe, <i>Urkunden der 18. Dynastie, historisch-biographische Urkunden</i> , Leipzig 1927-1930
<i>Via Sacra Ephesiaca</i> I	D. KNIBBE – G. LANGMANN (hrsg.), <i>Via Sacra Ephesiaca I. Mit Beiträgen von H. Meissner, S. Fabrizii-Reuer und E. Reuer, H. Thür, E. Trinkl (Österreichisches Archäologisches Institut. Berichte und Materialien, Heft 3)</i> , Wien 1993
<i>Via Sacra Ephesiaca</i> II	D. KNIBBE – H. THÜR (hrsg.), <i>Via Sacra Ephesiaca II. Grabungen und Forschungen 1992 und 1993. Mit Beiträgen von S. Fabrizii-Reuer, G. Forstenpointner, C. Mayer, H. Meissner, W. Pietsch, E. Reuer, H. Sattmann, E. Trinkl (Österreichisches Archäologisches Institut. Berichte und Materialien, Heft 6)</i> , Wien 1995





# IMMAGINI IN POTENZA, IMMAGINI DI POTENZA: LA BATTAGLIA DI TIL TUBA E LA NARRAZIONE CONTINUA...\*

**Elisa Girotto**

Da qualsiasi parte si prenda, il piacere dell'immagine è sempre, in ultima istanza, il piacere di aver aggiunto un oggetto agli oggetti del mondo.

AUMONT 2007, 327

## **1. Introduzione**

### *1.1. Comunicare attraverso le immagini, un tempo come oggi*

L'immagine è contraddistinta da un aspetto formale strutturato sulla base di codici di rappresentazione e di espressione specifici, ovvero si fonda su una pratica di linguaggio propria di quel soggetto culturale, sociale che la produce. Inoltre essa è caratterizzata da un contenuto semantico, è veicolo di un messaggio che ne ha condizionato la volontà, l'atto e le modalità di produzione, e presuppone, quindi, oltre ad un creatore, anche un fruitore (destinatario scelto o accidentale). L'immagine è dunque un mezzo di comunicazione.

Per quanto riguarda, in particolare, il contesto del Vicino Oriente antico, va evidenziata l'importanza delle immagini figurative (su supporti di vario genere: sigilli, sculture, vasellame, stele, rilievi parietali, dipinti murali, etc.) come strumenti di comunicazione, considerato il fatto che la conoscenza e la padronanza della lingua scritta in queste culture era prerogativa di un numero ristretto di persone legate alle classi sociali più abbienti e inserite a vario livello nei quadri del potere (religioso, politico, economico).<sup>1</sup> Considerato il valore delle immagini visuali nelle antiche società

---

\* Desidero ringraziare la professoressa Elena Roa per aver sostenuto e incoraggiato il presente lavoro e per l'aiuto nella correzione di questo testo. Rivolgo un ringraziamento particolare a Enrico Girotto per l'aiuto paziente nella realizzazione del montaggio. A lui dedico questo contributo.

<sup>1</sup> È ovvio che in queste società del passato, come oggi, la lingua parlata deve esser stata tra gli individui uno dei principali mezzi di comunicazione, se non il più importante, tuttavia lo studio diretto del fenomeno della comunicazione orale nell'antichità è per noi moderni logicamente pressoché precluso.

vicino orientali, si potrebbero definire queste ultime come ‘civiltà dell’immagine’ impiegando la medesima espressione usata per quella contemporanea<sup>2</sup>.

Non si intende qui ovviamente equiparare due realtà profondamente e necessariamente diverse, dato l’abisso temporale che le separa. Ai giorni nostri, a livello ormai globale, la varietà tipologica delle immagini visive e le funzioni ad esse attribuite sono innumerevoli; la loro diffusione e circolazione sono virtualmente illimitate; la loro influenza sulla società è senza pari per intensità e per gli ambiti sconfinati in cui agisce. Nell’antico Vicino Oriente, invece, il repertorio iconografico e i supporti delle immagini sono in numero relativamente limitato, finito, piuttosto costanti nel tempo e strettamente legati al loro ambito di produzione, che il più delle volte coincide con quello di fruizione<sup>3</sup>. Per quanto concerne, poi, l’influenza sugli individui vissuti in antichità, essa è per ovvie ragioni difficilmente sondabile. Preso atto delle differenze, è tuttavia evidente, per l’ammontare delle testimonianze che ci sono pervenute, che le società passate, proprio come quella contemporanea, consacrarono all’immagine il loro bisogno di comunicare e investirono in essa la loro creatività, con le aspettative di poter veicolare i propri messaggi in modo efficace.

La capacità comunicativa dell’immagine deriva dalla sua natura tendenzialmente mimetica. Essa, infatti, rappresenta il più delle volte elementi della realtà di cui l’uomo ha esperienza, così come questi (più o meno) li vede. Il vocabolario dell’immagine è sostanzialmente quello delle cose del mondo, mentre il vocabolario linguistico è più artificioso, meno universale<sup>4</sup>. La comprensione di un discorso verbale, che sia scritto o parlato, richiede generalmente molte più conoscenze (della fonologia, del lessico, della morfologia, della sintassi, etc.) rispetto a quelle necessarie per la comprensione delle immagini<sup>5</sup>. Probabilmente in virtù di questa potenziale immediatezza della percezione visiva, il linguaggio visivo è dunque uno dei principali sistemi di comunicazione umana.

In principio l’uomo tramite le immagini esterne, attraverso il senso della vista, ha preso coscienza e conoscenza del mondo naturale<sup>6</sup>. Fin dalle origini, poi, si è espresso

---

<sup>2</sup> FULCHIGNONI 1969.

<sup>3</sup> Sono da tenere a mente, però, la perdita nel tempo dei dati (i manufatti) e il fatto che le nostre conoscenze sono legate all’accidentalità della scoperta: le dimensioni contenute del fenomeno della comunicazione visiva nell’antichità sono almeno in parte dovute a questa carenza di informazioni.

<sup>4</sup> Ovviamente anche le immagini non sono dei doppi perfetti delle cose, ma anch’esse derivano da operazioni di selezione di caratteri, dotati di significati che variano a seconda del soggetto storico che le produce e di quello che ne fruisce.

<sup>5</sup> D’altro canto, la percezione visiva è profondamente legata al linguaggio verbale: senza il riconoscimento delle cose nella realtà attuato dalla facoltà dell’immagine, dalla percezione visiva, il linguaggio non avrebbe nulla da dire sul mondo, non esisterebbero cose, quindi significati, quindi parole; allo stesso tempo, però, senza il linguaggio che assegna significati alle cose, la percezione non riuscirebbe a riconoscere, a distinguere le cose dalle altre, tutto sarebbe indistinto, confuso, privo di senso. Sul tema della correlazione tra la percezione visiva e il linguaggio verbale vd., ad esempio, GARRONI 2006.

<sup>6</sup> Questa interpretazione si fonda sulle categorie elaborate dalla greicità, la ‘società della visione’, secondo cui la conoscenza della realtà deriverebbe dalla contemplazione di questa. Galimberti a tal proposito interpreta “la concezione greca della verità” “come svelamento (*a-létheia*) della natura (*physis*) dalla cui contemplazione (*théoria*) nascono le conoscenze relative al fare e all’agire”. Vd. GALIMBERTI 2002, 279-280.

## *Immagini in potenza, immagini di potenza*

tramite la produzione di immagini, ricreando un mondo a misura d'uomo, adeguato alla propria visione della realtà, soggetto alle proprie esigenze e aspirazioni. Probabilmente ai giorni nostri il ruolo invadente delle immagini nella vita quotidiana è dovuto al fatto che l'uomo ha definitivamente preso possesso del mondo, piegandolo al proprio essere<sup>7</sup>. Lo stato attuale, in quest'ottica, non sarebbe altro che la manifestazione estrema (essendo anche l'ultima in senso temporale), più totalizzante, di un processo lungo come la storia dell'uomo. Nel passato, del resto, si possono cogliere, come in questa sede si avrà modo di constatare, le anticipazioni del futuro.

È verosimile, pertanto, che lo scarto evidente e la diversità a livello qualitativo e quantitativo nella comunicazione visiva relativamente al momento attuale e a quello antico siano in gran parte attribuibili a questioni di capacità tecnologica. Ovvero l'uomo si è sempre servito delle immagini per rappresentare la realtà e per influire su di essa, ma sono cambiati nel tempo i modi e i sistemi di produzione (materiali, tecniche, codici di rappresentazione) e di fruizione dell'immagine visiva. Naturalmente anche i contenuti sono diversi, ma non nella sostanza: l'immagine, infatti, veicola sempre una visione allo stesso tempo delle e sulle cose, o meglio una rappresentazione e un giudizio interpretativo della realtà.

### *1.2. Un esperimento di traduzione di immagini antiche in immagini moderne*

In questa occasione si intende proporre un confronto, sul piano dell'immagine, tra il passato e il presente attraverso una prova di traduzione di immagini antiche in un *medium* moderno. Si è scelto di analizzare un'opera d'arte prodotta in Mesopotamia e di produrne una trasposizione video, adattandola al linguaggio contemporaneo dell'immagine in movimento<sup>8</sup>.

Attraverso questa operazione si mira non soltanto ad evidenziare le analogie e le differenze tra i sistemi di comunicazione visiva impiegati nell'antichità e oggi, ma anche a mettere in luce alcune potenzialità inesprese delle immagini antiche. La prima finalità del presente lavoro è dunque quella di concorrere alla conoscenza dell'opera antica, per quanto concerne la sua forma e il suo contenuto, aspetti afferenti alla sfera del linguaggio e della comunicazione.

Il tentativo è stato condotto su una serie di rilievi di età neoassira (VII sec. a.C.). La scelta non è casuale, ma è dettata dal fatto che questi ortostati contengono delle "immagini cinematografiche in potenza"<sup>9</sup>, immagini quindi che per un certo verso prefigurano un linguaggio del futuro, ovvero del nostro presente. In essi, infatti, è applicata la narrazione continua<sup>10</sup>: all'interno del medesimo quadro compositivo

---

<sup>7</sup> L'uomo grazie alle nuove tecnologie è riuscito addirittura a creare dei nuovi mondi, virtuali, non più solo ad immaginarli, di cui può avere esperienza diretta, visiva e non solo.

<sup>8</sup> Il video "The Battle of Til Tuba and the Triumph of Ashurbanipal", è visualizzabile sui siti web Vimeo e Youtube, rispettivamente agli indirizzi: <http://vimeo.com/elisagirotto/the-battle-of-til-tuba-and-the-triumph-of-ashurbanipal>; <http://www.youtube.com/watch?v=tWF9WLSuJo4>.

<sup>9</sup> Come indicato da Watanabe, il primo studioso a riconoscere la "forma narrativa cinematografica" (*kinematographische Erzählungsform*) di questi rilievi assiri fu E. Unger nel 1933, vd. WATANABE 2005, 103; WATANABE 2006, 82.

<sup>10</sup> Altri esempi di opere assire in cui ricorre questo tipo di sistema rappresentativo sono discussi in WATANABE 2005, 103-114 e in WATANABE 2006, 82-84, 88-89. Anche la storia della definizione di

ricorrono in posizioni diverse gli stessi personaggi, colti in momenti distinti della storia. Questi rilievi testimoniano come nel passato l'uomo si sia misurato con il desiderio e le difficoltà di riuscire a narrare un evento nel suo sviluppo temporale, ovvero a rappresentare le situazioni e le azioni nel loro divenire. Le immagini scolpite sulle lastre sono fisse; ai giorni nostri, invece, si è abituati alle immagini per così dire temporalizzate, quelle video/cinematografiche<sup>11</sup>. Attraverso un montaggio video si è cercato di rendere le immagini antiche in movimento, di “temporalizzarle”, in modo da valorizzare il tentativo dei loro produttori.

L'opera originale è stata adattata ad un nuovo supporto (non più lastre di pietra e nemmeno fotografie, ma un file), ad un nuovo tipo di linguaggio (quello dell'immagine in movimento), in modo che si confacesse ad un nuovo tipo di pubblico, che ha esperienza quotidiana con l'immagine video. L'uso delle nuove tecnologie e del linguaggio visivo moderno potrebbe facilitare la ricezione e il consumo (edonistico) di questa opera antica da parte del pubblico contemporaneo. Il nostro lavoro ha dunque anche lo scopo di offrire una visione guidata dei rilievi che agisca non solo sul versante cognitivo, ma anche su quello emotivo (attraverso ad esempio la componente musicale), a cui l'attuale società ‘del piacere’, dell’ ‘intrattenimento’ è particolarmente sensibile.

Attraverso questo esercizio di traduzione, infine, ci si è misurati empiricamente con diverse problematiche relative all'immagine visiva. Saranno annotate, quindi, osservazioni e riflessioni generali sul fenomeno della comunicazione visiva, riguardanti in particolare il potere dell'immagine di provocare nell'uomo, a partire dal momento della visione, un automatismo creativo.

## 2. Analisi dell'opera di partenza

### 2.1. I rilievi neoassiri che celebrano la battaglia di Til Tuba e il trionfo di Assurbanipal sull'Elam

Il punto di partenza dell'operazione è stata la visione dell'opera originale. In questa fase iniziale saranno quindi descritti i rilievi, ma dato che la visione è per sua natura un atto interpretativo, in parallelo si procederà alla decodifica dei significati. Poiché questi non possono essere colti senza conoscere il contesto in cui si manifestano, è opportuno riassumere brevemente la situazione storica<sup>12</sup> che costituisce al tempo stesso la cornice e il tema di queste opere.

---

questo tipo di rappresentazione è ripercorsa da Watanabe nei medesimi articoli. Ad esempio, in essi è menzionato il contributo di F. Wickhoff, che per primo parlò di *kontinuierende Stil* nella sua opera *Die Wiener Genesis* del 1895 (vd. WICKHOFF 1947).

<sup>11</sup> Le immagini non temporalizzate sono quelle che esistono identiche a se stesse nel tempo (pittura, incisione, fotografia), mentre quelle temporalizzate sono quelle che si modificano nel corso del tempo senza che lo spettatore intervenga, per il solo effetto del loro dispositivo di produzione e di presentazione (video, cinema). Tuttavia, anche se queste ultime possono apparire più realistiche e i sistemi utilizzati più adatti a rendere la realtà nella sua dimensione temporale, si tratta sempre di convenzioni rappresentative: l'immagine, infatti, per quanto sia simile alla realtà, non coinciderà mai con essa. Vd. AUMONT 2007, 108, 164.

<sup>12</sup> POTTS 1999, 276-280.

I rilievi celebrano la vittoria del re assiro Assurbanipal (669-631 a.C.) sul re dell'Elam, regione a sud-ovest dell'Iran, di nome Teumman, conseguita presso la località di Til Tuba nel 653 a.C. Secondo la rappresentazione dei fatti che ci forniscono le fonti antiche (figurative e testuali), Teumman chiese, tramite l'invio di nobili (Umbadara e Nabu-damiq), al sovrano assiro l'estradizione di alcuni Elamiti legati alla famiglia del re elamita precedente (Urtak), che si erano rifugiati in Assiria<sup>13</sup>. Assurbanipal, però, trattenne questi individui, offeso dai messaggi insolenti del re elamita riferitigli dagli ambasciatori. Il re Teumman decise allora di muovere l'esercito verso l'Assiria, ma alla notizia dell'arrivo degli Assiri si fermò lungo la via. I due eserciti si scontrarono presso Til Tuba, sulle rive del fiume Ulai. Durante la battaglia il re elamita e suo figlio furono uccisi e decapitati. La testa del re insieme ad un ricco bottino furono portati a Ninive. Assurbanipal installò in Elam come re a Madaktu Ummanigash, il figlio più anziano del precedente re elamita, e a Hidalu mise sul trono Tammaritu, un altro figlio di Urtak<sup>14</sup>. Nelle città principali d'Assiria (Ninive, Arbela) la vittoria assira fu festeggiata con cerimonie religiose e parate dell'esercito e dei prigionieri di guerra.

Questi eventi sono rappresentati nei rilievi che ornano le pareti della sala XXXIII del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib, il cosiddetto "Palazzo senza rivali" e i muri della sala I (lastre 5-9) e S del Palazzo Nord di Ninive. In questa sede sono stati presi in considerazione principalmente i rilievi della sala XXXIII. I rilievi provenienti dal Palazzo Nord sono stati usati nel montaggio per coprire le lacune presenti nel racconto figurato del ciclo del Palazzo Sud-Ovest.

Dei rilievi della sala XXXIII si sono conservate solo sei lastre, collocate in origine (ora si trovano al British Museum) sulle pareti del lato ovest (lastre 1-3) e del lato est (lastre 4-6) dell'ingresso (*p*). I pannelli sono di calcare alabastrino (il cosiddetto "marmo di Mossul") e sono datati al periodo compreso tra il 660 e il 650 a.C.

La composizione è strutturata su due sequenze principali, al cui interno diverse sottosequenze narrative si giustappongono in uno schema ritmico<sup>15</sup>. Nei registri inferiori sono illustrati gli episodi di battaglia (lastre 1-3) e di resa dell'esercito nemico (lastre 4-6) avvenuti in Elam, mentre in quelli superiori è rappresentata la celebrazione del trionfo di Assurbanipal in Assiria<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> I rifugiati sarebbero stati i figli del precedente re dell'Elam (Ummanigash, Ummanappa, Tammaritu), i suoi nipoti (Kudurru, Paru, figli di Ummanaldash, fratello di Urtak), insieme a una sessantina di persone appartenenti alla famiglia reale, numerosi arcieri e altri Elamiti.

<sup>14</sup> Per le vicende storiche dell'Elam dopo Teumman nel periodo neo-elamita II, vd. POTTS 1999, 280-288.

<sup>15</sup> NADALI 2006, 69.

<sup>16</sup> Oltre a questa divisione sul piano orizzontale, è stata individuata anche una distinzione sull'asse verticale (NADALI 2006, 71). In base a questa interpretazione, questi rilievi costituirebbero due gruppi distinti tra loro, non solo fisicamente dall'apertura della porta che permetteva l'accesso alla sala, ma anche per il tema e per il ritmo compositivo: le lastre 1-3 rappresenterebbero il lato della guerra e sarebbero caratterizzate da un ritmo concitato, mentre le lastre 4-6 costituirebbero il lato della pace, contraddistinto da un ritmo ordinato. Tuttavia questa considerazione non è del tutto corretta: i registri superiori delle lastre 1-3 infatti, in base a quello che si è conservato, non rappresentano scene di lotta, ma, in modo analogo alle lastre 4-6, scene di trionfo nelle quali i personaggi sono disposti in modo regolare, cadenzato.

La raffigurazione è talvolta accompagnata da epigrafi. In totale le iscrizioni sono otto: quattro nelle lastre 1-3, e quattro nelle altre tre. Nel montaggio si è deciso di inserire un commento audio delle scene rappresentate, basato su queste iscrizioni. Si è scelto inoltre di aggiungere altre parti discorsive, estratte dai testi del re Assurbanipal relativi agli episodi di questa battaglia, per fornire una narrazione dell'evento il più possibile completa<sup>17</sup>.

## 2.2. I registri inferiori delle lastre 1, 2, 3: la battaglia di Til Tuba (fig. 1)

Solitamente sui rilievi assiri sono raffigurate scene di attacchi e di assedi di città fortificate mentre in questo caso, nel registro inferiore delle lastre 1-3, è rappresentata una battaglia campale. Lo scontro tra gli eserciti assiro ed elamita avviene in una piana compresa tra una collina, rappresentata sulla sinistra, e il fiume Ulai che scorre lungo il margine destro della lastra 3. Gli elementi del rilievo e del corso d'acqua per la loro verticalità e per la loro posizione laterale incorniciano come delle quinte teatrali lo spazio scenico in cui si svolge il conflitto.

I fanti, arcieri e lancieri assiri inseguono, colpendoli, i soldati elamiti giù per la collina, spingendoli verso destra in direzione del fiume. Al centro le truppe sono disposte su tre sottoregistri separati da una sottile linea, che costituisce il piano d'appoggio delle figure, ma non in assoluto: infatti i cadaveri dei vinti e le armi sono disposti liberamente sul terreno.

Questa tripartizione in registri potrebbe essere funzionale all'organizzazione delle figure nello spazio e nel tempo<sup>18</sup>. Le linee orizzontali, infatti, separano le scene e quindi i luoghi e i momenti, costituendo una sorta di indicazione, di guida alla lettura degli episodi che avvengono all'interno dell'evento rappresentato. La fruizione dell'opera dovrebbe procedere dal basso verso l'alto, seguendo un allontanamento che concerne sia la dimensione spaziale che quella temporale. Nel registro inferiore potrebbero quindi essere raffigurati gli episodi più vicini nello spazio e nel tempo, mentre nei registri superiori, in modo progressivo, quelli più distanti. Nel montaggio video è stato seguito questo principio, ovvero prima è mostrata la parte inferiore dei rilievi, poi quella centrale, infine quella superiore.

La differenza tra i soldati assiri e quelli elamiti è veicolata dal loro aspetto<sup>19</sup>, dalle loro posture e dai loro gesti. Gli Assiri sono più pesantemente armati rispetto agli Elamiti. Non vi sono Assiri rappresentati feriti o morti, ma essi sono tutti ritratti eretti o

---

<sup>17</sup> In questo contributo le fonti scritte sono tradotte in italiano, mentre nel video sono in inglese.

<sup>18</sup> Vd. FRANKFORT 1970, 118. Per Nadali questa tripartizione offre l'idea dell'avanzata ordinata assira a differenza della fuga disordinata degli Elamiti (NADALI 2006, 69).

<sup>19</sup> I guerrieri elamiti sono di norma di dimensioni più piccole rispetto agli Assiri. I loro capelli, tenuti da una fascia, sono ricci e lunghi fino alle orecchie. Hanno una corta barba rotonda. Sono a piedi scalzi e indossano delle tuniche più lunghe sul dietro, a maniche corte, e una faretra portata a tracollo con un balteo. Sono dotati di poche armi, praticamente solo di archi (del cui uso erano esperti e per questo famosi, vd. POTTS 1999, 268). I loro carri trainati da cavalli sono aperti di fronte e dietro e hanno ruote con numerosi raggi. I soldati assiri, invece, hanno capelli ricci lunghi fino alle spalle e una barba di lunghezza media, dritta o leggermente a punta. Indossano di norma elmi e calzari e il loro petto è coperto da un'armatura. Sono dotati di archi e di lance. I cavalieri assiri sono più numerosi rispetto a quelli elamiti.

### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

seduti in modo composto sui cavalli, rivolti generalmente verso destra, lungo la direttrice dell'attacco, nell'atto di inseguire, di colpire il nemico o di occuparsi dei corpi dei vinti, portando via o contando le teste degli sconfitti. Gli Elamiti, invece, sono raffigurati in fuga, distesi al suolo morti o in fin di vita, in posizioni contorte, rivolti confusamente in più direzioni, con le mani alzate in segno di disperazione, travolti dai cavalli e dai carri, non solo degli Assiri ma anche dei loro stessi compagni (vd. ad esempio, le figure nel registro centrale della lastra 1). Gli stessi cavalli elamiti sono rappresentati a terra con le zampe spezzate o portati via dalla corrente del fiume. È evidente come tutti questi elementi connotino l'esercito assiro come superiore militarmente, come una forza sicura, imbattibile, destinata alla vittoria.

L'impressione fornita da questa scena di combattimento corpo a corpo è quella di una grande confusione, di uno scompiglio rumoroso (che nel video si è cercato di suggerire con suoni metallici di armi e di nitriti di cavalli), di una violenza protratta nel tempo. La portata e la durata dell'evento sono suggerite dall'ammontare e dal ripetersi delle figure. Non si tratta di un'azione fulminea, ma di un combattere duro e sofferto. Per questo nel montaggio si è deciso di indugiare sulle scene di lotta raffigurate nella lastra 1 e nei registri inferiore e mediano degli altri due ortostati.

L'evento della battaglia, come si è detto, ha inizio con la discesa dei soldati giù per la collina e termina al margine destro con l'immagine dei corpi dei vinti distesi, trafitti da frecce, preda di avvoltoi o trascinati dalla corrente del fiume Ulai<sup>20</sup>. Quest'ordine temporale è stato seguito nel video.

La scena dei cadaveri dei vinti aggrediti da rapaci è in Mesopotamia un *topos* iconografico (ma non solo, si tratta infatti di un'immagine attestata anche nelle fonti testuali) antichissimo, che ricorre nei documenti figurativi dal periodo neolitico fino all'epoca neoassira<sup>21</sup>. Negli ortostati di Assurbanipal la resa di questa immagine tradizionale è notevolmente più realistica rispetto alle versioni precedenti, sia per quanto riguarda l'aspetto fisico dei rapaci (il piumaggio, il becco, gli artigli) e il loro comportamento (con il collo più o meno teso, con le ali più o meno aperte), sia i dettagli crudi e raccapriccianti degli occhi, dei nasi, dei ventri, delle gambe, dei piedi umani beccati.

---

<sup>20</sup> Queste scene sono commentate nel video attraverso i frammenti di testo riportati in RUSSELL 1999, 168. "La linea di battaglia di Assurbanipal, re d'Assiria, che conseguì la sconfitta dell'Elam"; "La sconfitta delle truppe di Teumman, re dell'Elam. A Til Tuba, Assurbanipal, re grande, re forte, re del mondo, re d'Assiria, sconfisse innumerevoli suoi guerrieri e abbattè i loro corpi".

<sup>21</sup> Questa iconografia è attestata per la prima volta nel neolitico (fine VII-inizio VI millennio a.C.) nei dipinti murali dal sito anatolico di Çatal Höyük, vd. INVERNIZZI 1992 (vol. I), 27. Ricorre nella Stele degli Avvoltoi del periodo protodinastico (2450-2350 a.C.), vd. ROMANO 2007, 5-23; nella stele di Sargon di epoca accadica (2340-2300 a.C.), vd. NIGRO 1997, 367-378; nella stele del re Dadusha di Eshnunna del periodo paleobabilonese (XVIII sec a.C.), vd. MATTHIAE 2000, 94. Anche i sovrani assiri adoperarono quest'immagine: nei rilievi di Assurnasirpal II (884-859 a.C.) gli uccelli addirittura portano via le teste dei vinti, vd. MATTHIAE 1996, 45-50; INVERNIZZI 1992 (VOL. II), 211; MOORTGAT – CORRENS 1989, 226-228. In un rilievo di Tiglatpileser III (745-727 a.C.) un rapace porta via in volo le interiora, vd. MATTHIAE 1996, 82. L'immagine ricorre pure in un monumento elamita dell'VIII-VII sec a.C., vd. AMIET 1966, 535-537.

Per quanto sia plausibile che gli animali finissero i cadaveri abbandonati, l'interpretazione di questa scena come realistica è riduttiva. Infatti l'immagine è più che altro un simbolo della sconfitta del nemico, del suo totale annientamento (il corpo smembrato e mangiato non può essere sepolto e quindi non può avere accesso all'aldilà), a cui partecipa anche la Natura, in modo corale, a prova dell'appoggio divino. Essa rappresenta la fine maledetta che spetta a coloro che si oppongono al dominio assiro e svolge quindi una funzione di potente monito, andando a toccare le paure più profonde, ataviche dell'uomo, quelle legate alla dissoluzione del corpo, distruzione che sancisce definitivamente la perdita della vita e annulla la possibilità fidata di un ritorno.

Il fiume che scorre verticalmente a destra delimita il campo di battaglia. La visione del fiume è rappresentata in una prospettiva dall'alto. L'acqua è stata modellata attraverso una serie di linee ondulate che terminano in piccole spirali a rendere il movimento. Al suo interno vi sono i corpi dei vinti (solo Elamiti), dei loro cavalli, le loro armi, che galleggiano tra i pesci.

Il fiume non ha un valore puramente rappresentativo, descrittivo, non è solo un'indicazione geografica che permette di riconoscere l'evento. Infatti l'immagine del fiume riempito con i cadaveri e col sangue dei vinti è un altro *topos* nella letteratura commemorativa di imprese militari in Mesopotamia, attestato già dal periodo paleobabilonese<sup>22</sup> e soprattutto nei testi assiri<sup>23</sup> e ricorrente pure nei monumenti figurativi di epoca assira<sup>24</sup>. Quest'immagine che rappresenta in un modo codificato dalla tradizione la forza distruttiva dell'esercito e del suo sovrano, potrebbe avere anche un altro significato simbolico, legato al valore ordalico del fiume: solo gli Elamiti sono infatti vittima delle sue correnti. Del resto la rappresentazione verticale del fiume nella scena di battaglia offre questa suggestione di velocità, di uno scorrere travolgente e inarrestabile, come se il fiume partecipasse attivamente allo scontro, inghiottendo i nemici. La resa orizzontale, invece, nella scena di trionfo delle altre lastre (4-6) suggerisce un andamento lento, pacato, stagnante, come se le acque conservassero la memoria della battaglia e ne esibissero le vestigia.

Il fiume svolge un ruolo importante anche a livello di composizione: da una parte, infatti, lega le due sequenze di rilievi, essendo presente in entrambe e trasportando gli stessi elementi (corpi di uomini, di animali, pezzi di carri...); dall'altra, le separa, essendo nella prima una banda che fluisce in senso verticale, mentre nella seconda in senso orizzontale. Nel montaggio, per sottolineare la sua funzione connettiva, il corso

---

<sup>22</sup> Vd. ad esempio GRAYSON – SOLLBERGER 1976, 117 ii 24; PINCHES 1898, 1a:11.

<sup>23</sup> Ad esempio nei testi di Tukulti-Ninurta I (1234-1197 a.C.), vd. WEIDNER 1959, no. 1 ii 31; di Tiglat-Pileser I (1115-1076 a.C.), vd. KING 1902, 40 ii 23; di Assurnasirpal II, vd. KING 1902, 301 ii 18; di Salmanassar III (858-824 a.C.), vd. RAWLINSON 1866, 8 ii 101.

<sup>24</sup> Questa iconografia ricorre, ad esempio, nelle Porte di Balawat di Salmanassar III dove, in una scena di assedio di una città, delle teste verosimilmente di nemici uccisi emergono dai flutti d'acqua (SCHACHNER 2007, 305), o nella lastra che celebra la presa della città elamita di Hamanu nel Palazzo Nord di Assurbanipal (STROMMINGER 1963, tav. 237).



d'acqua compare come elemento conclusivo<sup>25</sup> nella visione della prima serie di rilievi e d'apertura nella riproduzione della seconda.

All'interno della scena di battaglia, ovvero del grande evento, si possono individuare una miriade di episodi, quanti sono le figure, ovvero i personaggi della storia, ognuno colto in un momento specifico. Vi sono però tra questi alcuni episodi particolari, evidenziati con vari accorgimenti dagli artisti che hanno lavorato le lastre: i principali sono quelli legati alle vicende del sovrano e del principe elamita e quelli relativi a due personaggi elamiti di alto rango, Ituni e Urtak. Tra i sistemi adottati per distinguerli all'interno del quadro complessivo dell'opera il principale è l'inserzione di didascalie, ma ve ne sono anche altri di tipo compositivo e figurativo/rappresentativo (ad esempio, come vedremo, i gesti dei personaggi).

A proposito delle didascalie, Nadali afferma che le parole delle iscrizioni dilatano l'azione rappresentata sinteticamente nella raffigurazione figurata<sup>26</sup>. Tuttavia, sebbene sintetica, la rappresentazione visiva offre più elementi rispetto a quelli forniti dal testo. L'apporto fondamentale delle iscrizioni, che supplisce in questo caso all'impossibilità, all'incapacità dell'immagine visiva, è più che altro quello di riportare la voce dei personaggi. Attraverso la registrazione audio presente nel video è stato possibile riprodurre le parole nella loro forma naturale, fonetica.

L'episodio principale riguarda la vittoria assira sul re nemico Teumman. La storia raccontata in questi rilievi e negli annali<sup>27</sup> è la seguente: il re elamita e suo figlio vedendo la disfatta del loro esercito fuggono con il carro, ma l'asse di questo si rompe. I due allora scappano verso una foresta nella speranza di potersi nascondere, ma i soldati assiri li braccano e uno di essi li cattura e li decapita. La testa mozzata del sovrano viene infine inviata come trofeo a Ninive.

Il racconto inizia con la scena dei cavalli imbizzarriti e del cocchio reale rovesciato da cui penzolano il re, colpito da una freccia, e suo figlio, ritratti con i corpi piegati, a testa in giù, con le braccia a ciondolini, sotto la pesante ruota. La corona del re è caduta al suolo. I quattro cavalli, feriti da frecce, sono raffigurati l'uno sull'altro, come incastrati tra loro. Le loro teste e le loro gambe, rivolte in direzioni opposte, si muovono confuse. La posizione dei due uomini è grottesca; l'immagine che ne deriva è quella di un re e di un principe non certo eroici, dato che non sono riusciti a governare il carro, ma anzi talmente deboli da essere ridicoli.

La seconda scena è quella del principe che aiuta il padre a rialzarsi. Il re, ancora con la freccia infilzata, si è rimesso la corona, ma si solleva con fatica. Il figlio gli stringe la mano e cerca di trascinarlo via con forza. Le sue gambe sono aperte in un lungo passo, prossimo alla corsa. Tamaritu ha il volto rivolto all'indietro e il braccio destro alzato e disteso: sembra indicare il carro. Questo gesto è stato interpretato come un elemento che guida lo spettatore a collegare i due momenti, a riconoscere nell'uno la causa

---

<sup>25</sup> Il commento audio a questa scena nel montaggio è tratto da RUSSELL 1999, 176. "Riempii il fiume Ulai con i corpi dei guerrieri e della gente dell'Elam. Per tre giorni feci sì che la corrente fluisse piena di cadaveri invece che di acqua".

<sup>26</sup> NADALI 2006, 70.

<sup>27</sup> Il commento audio è tratto da RUSSELL 1999, 171: "Il *bubutu* del suo carro reale si ruppe e cadde sopra di lui".

dell'altro<sup>28</sup>. È interessante notare come gli artisti scelsero di non ritrarre i due nell'atto della corsa, ma nel momento che la precede. L'immagine riesce comunque a rendere in modo sintetico l'idea, il momento della fuga; anzi ne riesce a preannunciare l'esito funesto, considerate le difficoltà, l'impaccio di partenza.

Il principe è poi ritratto in piedi mentre punta l'arco nel tentativo disperato di difendere il padre, che, ferito dalla freccia, è inginocchiato a terra. Il re sembra nascondersi dietro il figlio e incitarlo a colpire, indicando con la mano i soldati assiri che avanzano davanti a loro minacciosi. L'iscrizione riporta le parole del sovrano spaventato: "Teumman, disperato, disse a suo figlio: Prendi l'arco!"<sup>29</sup>. Il re e il principe sono circondati da soldati assiri<sup>30</sup>. È evidente che i due Elamiti non avranno scampo. Infatti di seguito è rappresentato un soldato assiro mentre colpisce con una mazza la testa del principe che, ormai definitivamente indifeso, leggermente piegato su se stesso e con i pugni contratti al petto, sta per cadere al suolo.

Il cadavere decollato del principe è poi raffigurato sopra il corpo del re elamita, anch'egli a terra, ancora in vita, mentre un soldato assiro è piegato sopra di lui e gli taglia la testa, tenendola per i capelli. Nel frattempo un soldato vicino raccoglie la corona e le armi del sovrano sconfitto. La collocazione delle due scene di uccisione rispettivamente del principe e del re molto vicine tra loro, una sopra l'altra, facilita il riconoscimento dei personaggi. Sopra queste figure vi è questa iscrizione: "Teumman, re dell'Elam, che nella feroce battaglia era stato ferito. Tammaritu, il suo figlio maggiore, lo prese per mano e per salvare le loro vite scapparono. Si nascosero nel mezzo di una foresta<sup>31</sup>. Grazie all'incoraggiamento di Assur e di Ishtar li uccisi. Le loro teste tagliai l'uno di fronte all'altro"<sup>32</sup>.

È da notare come la raffigurazione visiva non corrisponda alla versione testuale: infatti nella scena l'esecuzione è attribuita ad un soldato semplice, mentre nella didascalia al re assiro. Da una parte, dunque, l'uccisione per mano di un comune soldato svilisce il valore del re elamita, non è che l'apice di un'umiliazione condotta lungo tutta la narrazione figurata; dall'altra, però, l'iscrizione ricorda che il merito rimane di Assurbanipal: il soldato è solo uno strumento del re, la sua arma.

La posizione piegata e orientata verso sinistra dei due Assiri, impegnati l'uno a decapitare il re, l'altro a recuperare la tiara e la faretra, è stata definita da Watanabe un "narrative signal" perché indirizza lo sguardo dello spettatore verso la scena successiva presente nel registro mediano più a sinistra<sup>33</sup>, dove sono raffigurati due soldati che si

---

<sup>28</sup> Watanabe lo definisce un "narrative signal", vd. WATANABE 2005, 109; WATANABE 2006, 90.

<sup>29</sup> RUSSELL 1999, 170.

<sup>30</sup> Di fronte, vicinissimi, incombono quattro Assiri, le cui figure si sovrappongono leggermente l'una sull'altra. Questi sono armati rispettivamente di arco, scudo, lance e di un'ascia e procedono serrati con le armi alzate, pronti ad attaccare. Alle spalle dei due Elamiti vi sono altri due soldati assiri, di cui uno brandisce un'ascia, mentre l'altro una mazza.

<sup>31</sup> In questa parte del rilievo, sebbene non siano rappresentati alberi ad alto fusto, le piante sono molto più numerose.

<sup>32</sup> RUSSELL 1999, 170-171.

<sup>33</sup> WATANABE 2005, 111; WATANABE 2006, 93.

allontanano, procedendo verso sinistra, esibendo le teste mozzate del re e del principe<sup>34</sup>.

Nel registro superiore sono raffigurati ancora una volta questi due soldati che mostrano le teste dei vinti regali ad altri uomini (forse prigionieri elamiti o alleati assiri), nei pressi di un cumulo di crani. Dopo l'identificazione del sovrano sconfitto, la testa viene trasportata in Assiria. Sulla sinistra in alto, su un carro elamita, guidato da un vinto, rivolto verso sinistra è montato insieme ad altri Assiri un soldato che mostra ancora una volta la testa del re elamita. Sopra il cocchio che trasporta la testa di Teumman un'epigrafe commenta: "Testa di Teumman, re dell'Elam, che nel mezzo della battaglia un soldato comune del mio esercito tagliò. Loro la spedirono velocemente in Assiria per comunicarmi la buona notizia"<sup>35</sup>.

In questi rilievi, come è stato anticipato, sono presenti altri due episodi legati a due importanti personaggi elamiti. La prima vicenda è quella della capitolazione di Ituni, rappresentata anche nella sala I del Palazzo Nord, dove è corredata da un'iscrizione che afferma: "Ituni, il *šūt rēši* di Teumman, re dell'Elam, che aveva rivolto messaggi insolenti verso di me (Assurbanipal), vide il mio potente attacco, con la sua mano trasse il suo pugnale dalla sua cintura e tagliò il suo arco, il fidato compagno del suo braccio"<sup>36</sup>. In questa scena, nell'ortostato del Palazzo Sud-Ovest, manca la didascalia, tuttavia si può riconoscere questo personaggio nell'atto di tagliare con un coltello il suo arco come simbolo di resa<sup>37</sup>. Un soldato assiro però lo trattiene per i capelli, mentre con il braccio alzato e il coltello in mano sta per sgozzarlo. Nel montaggio, per facilitare la comprensione della scena, è stato inserito il testo proveniente dal Palazzo Nord.

L'altro caso riguarda Urtak, membro della famiglia reale, raffigurato a terra, ferito da due frecce, mentre con il busto alzato è rivolto in direzione di un soldato assiro che sta in piedi di fronte a lui. Il soldato, seppur armato di lancia, non sembra in posizione d'attacco, ma piuttosto d'ascolto. L'iscrizione sopra l'ufficiale a terra commenta: "Urtak, parente di Teumman, che era stato ferito da una freccia, ma non era morto, chiamò un Assiro affinché gli tagliasse la testa (dicendo): Vieni, taglia la mia testa. Portala di fronte al re, tuo signore, e fatti un buon nome"<sup>38</sup>. Per questo motivo Urtak nel rilievo indica con la mano il proprio collo.

In queste due scene è raffigurato il senso d'impotenza degli alti quadri dell'esercito elamita, che si arrendono alla sconfitta ineluttabile dopo l'uccisione del re. Del resto questi episodi sono raffigurati accanto a quelli che raccontano le sventure del sovrano elamita, quindi in prossimità temporale e in una sorta di relazione causa-effetto.

È interessante notare come gli esecutori dei rilievi per narrare le vicende del re elamita siano intervenuti nella logica complessiva della composizione, alterandola.

---

<sup>34</sup> Sul lato sinistro della scena di decapitazione, leggermente più in basso, prima dell'episodio di Ituni, è portata via la testa di Tammaritu da un Assiro che stringe in mano un coltello; poi, prima dell'episodio di Urtak, un soldato armato anche di arco e con elmo trasporta la testa di Teumman.

<sup>35</sup> RUSSELL 1999, 171.

<sup>36</sup> RUSSELL 1999, 173.

<sup>37</sup> Il gesto compiuto dall'uomo evidentemente fu giudicato sufficiente per far capire il soggetto della scena (la resa del nemico), anche se lo spettatore poteva non riconoscere un individuo specifico (Ituni), ma un Elamita qualsiasi, a meno che l'episodio non fosse ben noto.

<sup>38</sup> RUSSELL 1999, 171.

Infatti la linea di separazione tra i due registri superiori viene per due volte temporaneamente abolita. La prima volta, in alto, all'altezza del carro reale rovesciato, dove questa interruzione crea un unico spazio destinato alla narrazione della fuga del re prima su carro (della cui corsa è rappresentata solo la fine drammatica) poi a piedi.

All'interno della medesima area trova posto, in basso, l'episodio della resa di Urtak. La linea è poi ripristinata nel passo in cui il principe elamita cerca di difendere il padre ed è di nuovo eliminata nel punto in cui è rappresentata l'uccisione del re. Si tratta di vere e proprie pause nel racconto globale, una sorta di grandi parentesi il cui contenuto è distinto dal resto, dal totale, non solo fisicamente, ma anche formalmente, dato che in questa sezione dei rilievi è applicata la narrazione continua.

### 2.3. *Il registro superiore delle lastre 1, 2, 3: il trionfo a Ninive (fig. 1)*

Sfortunatamente il registro superiore di queste lastre si è conservato solo in due punti. In base a quello che rimane, questa parte degli ortostati deve aver ospitato la raffigurazione del trionfo a Ninive, con le figure disposte su più fasce. La direzione di lettura, in base all'orientamento delle figure sopravvissute, deve esser stata da destra verso sinistra, nella direzione contraria rispetto a quella dei rilievi sottostanti.

A destra si è conservato un frammento piuttosto grande del registro superiore, diviso in due sottoregistri, occupati da figure di profilo di uomini, tra cui qualche soldato assiro, e di donne, talvolta rappresentate con dei bimbi per mano. Questi potrebbero essere i prigionieri di guerra<sup>39</sup>, oppure potrebbero rappresentare la popolazione di Ninive che assiste al trionfo del re<sup>40</sup>.

Sulla sinistra è stato riconosciuto l'episodio dei figli di Nabu-shuma-eresh, costretti a distruggere le ossa del padre sotto la minaccia dei soldati assiri. Le fonti testuali infatti raccontano: "Nabu-na'id e Bel-etir, figli di Nabu-shuma-eresh, il governatore di Nippur, il cui padre aveva incitato Urtak a lottare contro l'Assiria; le ossa di Nabu-shuma-eresh, che avevano portato da Gambalu in Assiria; queste ossa feci rompere ai suoi figli di fronte alla porta nel mezzo di Ninive"<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> NADALI 2006, 69, 70.

<sup>40</sup> Le figure sembrano muoversi, alzare le braccia in segno di saluto, di esultazione. Non essendo legate, non sembrano prigionieri e quanto al loro aspetto, al loro costume, non sembrano Elamiti. All'interno della fitta folla, seppur ordinata, c'è trepidazione, suggerita da accenni contenuti di movimenti: alcune madri tengono i figli per mano; i bimbi talvolta sembrano tranquilli al fianco delle donne, qualcuno ne cerca lo sguardo, altre volte queste sembrano doverli trattenere; una donna si gira a parlare con un soldato; un soldato alza, sventolandola, la sua arma.

<sup>41</sup> RUSSELL 1999, 174-175. Due uomini sono raffigurati in ginocchio, con le mani ammanettate, trattenuti con una fune legata al collo da due coppie di soldati assiri. La guardia in primo piano trattiene per i capelli il prigioniero, mentre brandisce una mazza con l'altro braccio alzato dietro le spalle. Il soldato dietro stringe la corda con la mano sinistra mentre ha l'altro braccio disteso vicino al volto del vinto, forse nell'atto di schiaffeggiarlo o di intimargli di proseguire. I vinti sembrano schiacciare con una pietra semisferica delle ossa lunghe poste su di una lastra da macina. È da notare, però, che, contrariamente a quanto riportato dagli annali, i torturati non devono esser stati solo due: sulla sinistra resta, infatti, la parte posteriore di un soldato che sembra nella medesima posizione degli altri, e così pure sulla destra vediamo due Assiri nel medesimo atteggiamento

### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

Assurbanipal lungo il tragitto dalla Susiana verso la capitale assira conquistò la città di Sha-pi-Bel e catturò il capo del popolo di Gambulu, Dunanu, alleato di Teumman<sup>42</sup>. In base alla fonti scritte<sup>43</sup> in quest'occasione a Ninive (o secondo altre versioni ad Arbela) Dunanu e suo fratello Samgunu furono fatti sfilare con le teste dei vinti appese al collo (Dunanu con la testa di Teumman, Samgunu con quella di Ishtar-nandi). Una scena simile è presente nel registro superiore delle lastre dell'altra serie, ambientate ad Arbela.

Infine, in base ai racconti assiri, coloro che avevano trasmesso i messaggi di Teumman ad Assurbanipal, vedendo la pelle del re vinto, esibita durante la celebrazione del trionfo, si disperarono e l'uno si strappò la barba, mentre l'altro si suicidò<sup>44</sup>.

#### *2.4. I rilievi che rappresentano la testa decapitata del re elamita dopo la battaglia*

Sulla serie di lastre che si stanno descrivendo non sono rappresentate le vicende della testa decapitata del re elamita nei momenti successivi alla battaglia. Probabilmente le scene relative sono andate distrutte. Vi sono, però, altre fonti testuali e figurative che ne conservano la memoria. La testa di Teumman, di cui Assurbanipal dice di aver tagliato i tendini e di averci sputato sopra<sup>45</sup>, fu portata "gioiosamente" a Ninive (o ad Arbela)<sup>46</sup> e fu presentata come offerta di fronte alla porta cittadina a compimento di un oracolo<sup>47</sup>. Assurbanipal nel disegno di un rilievo proveniente dal Palazzo Nord<sup>48</sup> è raffigurato nei pressi del suo palazzo e delle mura urliche mentre celebra una libagione culturale vicino ad un incensiere sul capo reciso del sovrano vinto di fronte a due suonatori d'arpa e ad un attendente.

La testa del re è poi rappresentata in un altro rilievo proveniente dalla sala S del Palazzo Nord<sup>49</sup>: essa è appesa con un largo anello che le passa attraverso la bocca aperta ad un albero all'interno di un giardino dove il re e la sua compagna stanno banchettando. La testa pende tra i rami come un frutto. Poco più in là Assurbanipal, disteso su un *kline* sotto un pergolato di viti, beve vino in compagnia della regina assisa

---

<sup>42</sup> Nel video si è deciso di riportare il resoconto testuale (LUCKENBILL 1989, 300) relativo a questo episodio, sebbene non sia rappresentato sui rilievi, in funzione di una narrazione il più possibile completa degli eventi.

<sup>43</sup> RUSSELL 1999, 163.

<sup>44</sup> POTTS 1999, 280.

<sup>45</sup> RUSSELL 1999, 160.

<sup>46</sup> Nei testi si parla di una processione da Ninive attraverso Arbela verso Assur e poi ancora a Ninive. Non è chiaro però l'ordine cronologico e dove avvenga l'offerta della testa, se a Ninive o ad Arbela, vd. BONATZ 2004, 94. Ad Arbela Assurbanipal dice di essere entrato con la testa del re elamita ucciso, testa che, afferma, "Ishtar, la mia Signora, mise nelle mie mani", vd. RUSSELL 1999, 162.

<sup>47</sup> "Io, Assurbanipal, re d'Assiria, ho presentato la testa di Teumman, re dell'Elam, come un'offerta di fronte alla porta dentro la città. Come era stato predetto da tempo dall'oracolo: Tu taglierai le teste dei tuoi nemici, verserai vino su di esse. Secondo quanto gli dei Shamash e Adad mi concessero, tagliai le teste dei miei nemici e versai vino su di loro" (RUSSELL 1999, 161).

<sup>48</sup> MOORTGART-CORRENS 1989, 257-258.

<sup>49</sup> MOORTGART-CORRENS 1989, 257-258.

su un alto trono, da quella che è stata ipotizzata essere la medesima coppa della libagione sul capo del vinto<sup>50</sup>.

La rappresentazione della testa di Teumman assume una serie di significati diversi nello sviluppo narrativo dell'episodio della sconfitta del nemico elamita. Dapprima essa è esibita come un trofeo che assicura e certifica la vittoria assira: i nemici vedendola si arrendono, si fanno uccidere o si suicidano (Ituni, Urtak e l'ambasciatore elamita). In seguito assume un significato religioso, essendo oggetto di offerta agli dei. Infine la testa di Teumman riappare in una sfera privata nel parco del re nella circostanza di un banchetto. Il movimento che compie da testa del vinto, dal campo di battaglia, passando per un luogo sacro (dove avviene la libagione), finendo nel palazzo del re, ha una valenza ideologica: si sposta infatti dalla realtà della guerra a quella della pace. La testa mozzata è simbolo del compimento della missione politico-religiosa del re assiro: il re infatti ha sconfitto il suo nemico, seguendo il volere degli dei, testimoniato dall'oracolo<sup>51</sup>, e per la divinità<sup>52</sup>, garantendo l'ordine e la pace nel mondo<sup>53</sup>. Per questo Bonatz la definisce "a consacrated medium of communication with the gods"<sup>54</sup>.

Per il profondo significato e valore attribuito a questa testa e alle sue vicissitudini si è deciso nel video di sopperire alle parti che non si sono conservate in questi rilievi, inserendo disegni e fotografie degli ortostati provenienti dal Palazzo Nord, che invece ne contengono la rappresentazione e la narrazione. Queste scene nel video sono commentate dai testi del re assiro relativi a questi episodi<sup>55</sup>.

Il montaggio video permette in questo modo di apprezzare il rapporto di intertestualità, di rimandi, esistente tra gli apparati decorativi dei due palazzi del re assiro e tra questi e i testi che celebrano le sue gesta.

---

<sup>50</sup> Nei pressi del re vi sono un tavolino e un bruciapfumi simile a quello usato nel rituale, mentre alle sue spalle l'arco e la freccia sono stati deposti su un altro tavolino. Poco distante vi è il cavallo del re. La coppia è circondata da servitori (tra questi degli Elamiti) che sventolano frasche per darle ristoro o che portano vivande e da musicisti.

<sup>51</sup> L'elemento dell'oracolo rende la guerra combattuta contro gli Elamiti una guerra giusta (BAHRANI 2008, 41) e il fatto poi che sia stata vinta dimostra l'appoggio divino. Diversi segni divini svelarono la disapprovazione divina nei confronti di Teumman: un'eclissi lunare, un sole scuro, dei sintomi particolari sul corpo del re elamita, dei sogni in cui sarebbero apparsi Ishtar e Marduk, gli oracoli di Ishtar e di Sin. Vd. BAHRANI 2004, 117. Per i testi di Assurbanipal che raccontano questi episodi, vd. LUCKENBILL 1989, 330-333.

<sup>52</sup> Le accuse che sono mosse nei testi contro Teumman sono soprattutto morali: egli infatti è accusato di non onorare gli dei e di aver peccato contro Assur, vd. BONATZ 2004, 99.

<sup>53</sup> Secondo Bahrani, la testa decapitata del re non è tanto il risultato di una serie di eventi, quanto piuttosto è la causa prima, l'agente della conversione della realtà. L'immagine della testa decapitata non rappresenterebbe quindi tanto un evento, quanto piuttosto mirerebbe a perpetuare in eterno, magicamente, quanto raffigurato, ovvero la sconfitta del nemico. A tal proposito, la studiosa ipotizza che la ripetizione della testa nelle lastre sia paragonabile alle formule ripetute degli incantesimi, vd. BAHRANI 2004, 118; BAHRANI 2008, 51-55.

<sup>54</sup> BONATZ 2004, 99.

<sup>55</sup> RUSSELL 1999, 161, 164.

2.5. *Le lastre 4,5,6: il trionfo di Assurbanipal (fig. 2)*

Gli ortostati 4-6 della sala XXXIII sono, invece, interamente dedicati alla commemorazione delle cerimonie del trionfo conseguito dagli Assiri a Til Tuba. Le lastre sono divise in due da una fascia non decorata: nella parte inferiore sono rappresentati gli avvenimenti che seguirono la battaglia combattuta in Elam, presso la città di Madaku, mentre nella parte superiore è illustrata la celebrazione della vittoria in Assiria, presso la città di Arbela.

Se in questo testo si procede descrivendo prima la parte inferiore dei rilievi, poi quella superiore, seguendo l'ordine cronologico dei fatti, nel video, invece, prima vengono mostrati i registri inferiori di entrambe le serie di lastre, poi quelli superiori, nel rispetto dell'ordine temporale complessivo degli eventi.

Il fiume Ulai, come si è già detto, costituisce l'elemento di congiunzione tra le due serie di ortostati. In questo caso occupa il margine inferiore delle lastre. Le sue acque sono interamente coperte di resti umani, animali, pezzi di carri e armi a ricordare la portata distruttiva dello scontro. Sebbene il fiume costituisca una cornice piuttosto macabra, l'atmosfera della scena non è oscurata da esso.

Sulla lastra 6 è rappresentata la terra di Madaku, il cui nome è indicato dall'iscrizione<sup>56</sup> inserita all'interno della città<sup>57</sup>. La rappresentazione della città non fornisce solo lo sfondo all'evento, non è una mera indicazione topografica. Essa infatti mostra al pubblico i frutti della lotta, la ricchezza conquistata con l'azione militare e sfoggia le terre di cui è costituito l'impero.

Al di là della riva del fiume Ulai è rappresentata la popolazione di Madaku (uomini, donne, bambini, musicisti, soldati elamiti in ginocchio)<sup>58</sup> che assiste alla presentazione del nuovo re accompagnato dalle truppe<sup>59</sup>. La folla è disposta su tre sottoregistri, ed è

---

<sup>56</sup> RUSSELL 1999, 186.

<sup>57</sup> Sulle rive di un fiume colmo di pesci, tra palme di varia altezza, sono disseminate case. Sulla sinistra vi sono due edifici di dimensioni maggiori, di cui uno è posto sulla sommità di una collina, caratterizzati da torri o contrafforti. La città vera e propria nell'entroterra è cinta da mura con torri disposte a intervalli regolari, al cui interno trovano posto case di forme e dimensioni diverse. La resa della città è piuttosto schematica e semplice, senza che sia rispettata una prospettiva naturalistica (la visione è allo stesso tempo dall'alto, frontale e laterale), tuttavia è molto suggestiva. In basso vi è, nel mezzo di un palmeto, un'oasi.

<sup>58</sup> Nella parte più bassa, procedendo da destra verso sinistra, vi è un corteo di donne affiancate da bambini. Tutti i personaggi sono distinti tra loro per quanto riguarda l'aspetto, in particolar modo attraverso le acconciature. Sembrano applaudire o salutare con le mani giunte e alzate il nuovo re. Li precede un gruppo di musicanti che suonano arpe e flauti e forse vi è anche una donna in coda in atto di cantare (quella con le braccia levate sopra la testa). Anche i musicisti sono tutti diversi tra loro: vi sono donne (dietro) e uomini (davanti); alcune hanno i capelli raccolti, altre sciolti, alcuni hanno la barba, altri no. Gli uomini che guidano il corteo hanno le gambe sollevate da terra, come in un passo di marcia o di danza. Di fronte a loro stanno i soldati elamiti: uno è in piedi con le mani di fronte al viso in segno di saluto; altri sono inginocchiati, altri ancora sono completamente piegati a terra. Le figure sono disposte una davanti l'altra, nel senso della profondità. Quelli dietro sono inginocchiati, quelli davanti, che li nascondono leggermente, sono prostrati al suolo. Questa disposizione suggerisce il senso del movimento dell'inchino. L'atto di sottomissione e di ossequio è rivolto al corteo di soldati assiri che avanza dalla sinistra.

<sup>59</sup> Il corpo di soldati è composto non solo da Assiri (riconoscibili per l'elmo) ma anche da Elamiti (con la tipica fascia sui capelli). Questi procedono con i cavalli e i carri. Alcuni di loro hanno lo scudo

rivolta verso Ummanigash, centro focale per tutti i personaggi rappresentati alle sue spalle o di fronte al nuovo sovrano. Al di sopra della figura del re l'iscrizione recita: "Ummanigash, il fuggitivo, servo che si sottomise a me. Al mio comando, il *šūt rēši* che avevo spedito con lui lo condusse con gioia a Susa e a Madaku e lo fece sedere sul trono di Teumman, che avevo sconfitto"<sup>60</sup>.

L'atmosfera in questa scena è solenne e festosa. Non vi sono immagini di torturati o di prigionieri legati. Se si considera poi la sproporzione in difetto del numero di Assiri rispetto agli Elamiti, l'impressione è quella di una resa concordata. Gli Assiri sembrano benvenuti e benvenuti. Basta un piccolo manipolo di ufficiali per sancire il cambiamento politico, di fronte ad una folla enorme di persone. Dato il clima sereno, sembra impossibile che i due fronti poco prima si fossero massacrati su un campo di battaglia.

Sulla metà superiore delle lastre è invece raffigurata la processione trionfale ad Arbela. Qui il clima cambia e i toni pacifici svaniscono. In questa sezione gli ortostati sono divisi in quattro sottoregistri e si interrompono sulla destra, dove l'immagine del re Assurbanipal sul carro occupa l'altezza di due registri.

Nella fascia inferiore è raffigurata una fila ordinata e regolare di Assiri, soldati e dignitari armati<sup>61</sup>. Nella parte centrale, sulla lastra 6, è raffigurato il re maestoso sul carro mentre ostenta la sua potenza impietosa contro i suoi oppositori ai delegati stranieri. Assiste infatti dall'alto insieme agli ambasciatori alle torture inflitte ai prigionieri di guerra. Sopra il cavallo del cocchio reale, al di sotto di una serie di alberi, l'iscrizione commenta: "Io, Assurbanipal, re del mondo, re d'Assiria, con l'incoraggiamento di Assur e Ishtar, miei signori, conquistai i miei nemici. Ottenni tutto ciò che speravo. Rusa, il re d'Urartu, seppa della forza di Assur, mio signore, e la paura del mio dominio lo sopraffecce; egli spedì i suoi nobili per informarsi della mia salute. Nel mezzo di Arbela Nabu-damiq e Umbadara, nobili dell'Elam, con tavolette con messaggi di insulti feci stare di fronte a loro"<sup>62</sup>.

Di fronte al carro reale, davanti a due soldati sono rappresentati i delegati del re elamita che avevano trasmesso le richieste di estradizione, giudicate impertinenti da Assurbanipal al punto di muovere guerra contro l'Elam. Questi tengono in mano le tavolette con i messaggi di Teumman e le mostrano agli ambasciatori urartei. Seguono poi i soldati e i dignitari assiri e alcuni di essi assistono a delle torture che si svolgono sul margine sinistro.

---

alzato in segno di vittoria. Nel registro centrale l'analogia sfilata di soldati è preceduta da un ufficiale assiro che introduce, tenendolo per mano, il nuovo sovrano al popolo e all'esercito elamita rappresentato nell'atto di inginocchiarsi e di inchinarsi. Il nuovo re saluta con la mano alzata (il gesto ricorda quello delle figure femminili nel registro superiore della lastra 3) le truppe. È vestito come un comune Elamita. Non è nemmeno armato. Il suo volto è stato distrutto, forse per *damnatio memoriae*. Anche sul registro superiore sono rappresentati i soldati elamiti prostrati di fronte al nuovo re.

<sup>60</sup> RUSSELL 1999, 175.

<sup>61</sup> I primi sono armati di archi, gli altri di mazze, stanti e immobili, affiancati l'un l'altro, con alberi sullo sfondo (dietro di loro, nel senso della profondità), i cui fusti fungono tra loro da comune demarcatore. La metà di loro, collocata a sinistra, è rivolta verso destra, mentre l'altro gruppo è orientato nel senso opposto.

<sup>62</sup> RUSSELL 1999, 178.



### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

A questo punto ricompaiono i nobili urartei, divisi sui due registri, uno in alto, l'altro in basso, sullo stesso asse. Nel secondo registro, partendo dal basso, che si è meglio conservato, l'inviato del re Rusa guarda verso sinistra, con le mani leggermente alzate; sembra sgomento. Di fronte a lui due Assiri, tra cui un soldato, gli indicano un uomo con una testa umana appesa al collo. Nel registro sovrastante è ripetuta la medesima scena con un altro personaggio con una testa mozzata legata al collo sotto lo sguardo dell'altro messo urarteo. Come è già stato detto, queste figure sono stati interpretate come Dunanu con la testa del sovrano elamita e Samgunu con la testa di Ishtar-nandi. Le fonti scritte raccontano inoltre che Assurbanipal incatenò Dunanu, Samgunu e Aplaya, insieme ad un orso nei pressi di una porta di Arbela per esporli alla vista del popolo, per poi ucciderli<sup>63</sup>, ma per questo episodio non disponiamo di rappresentazioni figurative.

Procedendo sulla sinistra, degli Assiri sono intenti a torturare altri nobili elamiti prigionieri: Mannu-ki-ahhe e Nabu-usalli. Più in alto due soldati sembrano rompere la mandibola ad un uomo: l'uno tira una corda legata alla mascella, l'altro trattiene il torturato, tirando la barba in senso opposto. In basso un Assiro tiene la testa di un uomo, mentre un altro gli taglia la lingua e un altro ancora lo tiene fermo per i piedi. Degli Assiri assistono alla scena sia sulla destra sia sulla sinistra dove vi sono anche due ambasciatori stranieri, che alzano le mani (questo gesto non è facile da interpretare, ma sembra di raccapriccio e di spavento).

Sul registro superiore due Assiri sono intenti a scorticare i corpi di due prigionieri tenuti fermi con delle corde fissate a dei pali. Anche in questo caso sulla sinistra vi sono spettatori assiri, mentre al di là dei torturati sulla destra è rappresentato un Assiro con una testa mozzata in mano che sembra portarla verso destra. Forse si tratta della testa poi raffigurata legata al collo dell'alleato di Teumman. Le fonti testuali recano memoria di questo episodio, descritto anche dall'iscrizione che però è in parte lacunosa: "(Mannu-ki-ahhe e Nabu-usalli) rivolsero grandi insulti contro Assur, il mio dio, mio creatore. Strappai le loro lingue, scorticai le loro pelli"<sup>64</sup>.

Nell'ultimo registro in alto, poco conservato, verosimilmente era raffigurata una fila di nobili e di soldati assiri analoga a quella rappresentata nella fascia più in basso, anch'essi intervallati da alberi.

In Mesopotamia scene esplicite di tortura compaiono solo in epoca neoassira<sup>65</sup>. Uno degli aspetti interessanti in questi rilievi di Assurbanipal è che le torture sono rivolte non a dei prigionieri comuni, ma a dei nobili. Queste immagini con la loro portata di

---

<sup>63</sup> RUSSELL 1999, 163.

<sup>64</sup> RUSSELL 1999, 180.

<sup>65</sup> Ad esempio nelle Porte di Balawat di Salmanassar III un soldato assiro è rappresentato nell'atto di tagliare le mani a un prigioniero a cui sono già state amputate le gambe nei pressi di un corpo impalato, di teste e di piedi mozzati (SCHACHNER 2007, 302); negli ortostati della sala 8 del Palazzo Reale di Sargon II (721-705 a.C.) a Khorsabad sono presenti scene di accecamento da parte del re e di scuoiamento di sovrani nemici (MATTHIAE 1996, 130-131); mentre nel rilievo che commemora la capitolazione della città di Lachish, proveniente dal Palazzo Sud-Ovest di Ninive, attribuito a Sennacherib (705-681 a.C.), è raffigurata una scena di scorticamento di prigionieri di guerra (MOORTGAT-CORRENS 1989, 253-254).

terribile monito erano quindi indirizzate principalmente ai reali nemici del re, ovvero ai suoi interlocutori politici, naturalmente più interessati alla propria pelle che a quella del popolo.

Inoltre le motivazioni addotte dall'iscrizione non sono di natura politica, ma religiosa. I torturati sono accusati di aver insultato non il re ma la divinità. Il sovrano quindi non ha, dal punto di vista morale, una libertà assoluta, incondizionata di infierire contro il nemico con tale violenza, se non nel caso in cui questioni religiose lo giustificano. Queste immagini, infine, non simboleggiano solo la forza del re, la sua vittoria sui nemici, ma anche il potere del re di giudicare e di punire.

### **3. L'immagine tradotta: il montaggio video**

L'analisi fin ora condotta costituisce essa stessa una sorta di traduzione dell'opera, ma del tipo canonico che cerca di preservarla nella sua integrità, senza condizionarla o comprometterla, in modo ossequioso e distaccato. In quest'occasione si è voluto tentare invece un approccio più ludico e curioso e proporre una traduzione fisica dell'opera stessa.

Attraverso il montaggio video i rilievi hanno subito una metamorfosi per certi versi radicale. Infatti attraverso un processo di scomposizione della raffigurazione complessiva, di selezione di dettagli e di riordinamento delle parti, l'immagine di queste lastre da unica è diventata multipla; da autonoma è stata resa in sequenza; da fissa è stata riprodotta in movimento; da immagine non temporalizzata è stata trasformata in temporalizzata. Un cambiamento della natura materiale di queste immagini comporta nuovi strumenti e tecniche di produzione, un diverso supporto, una diversa modalità di fruizione delle stesse.

I rilievi di Assurbanipal erano scolpiti su lastre di pietra che decoravano le pareti di una sala del palazzo reale di Ninive; un luogo quindi la cui accessibilità era ristretta principalmente a cortigiani o a individui (ad esempio ambasciatori stranieri) a cui occasionalmente era consentito l'ingresso. Per sua natura quest'opera sarebbe dunque immobile, legata strettamente ad un ambiente. Dopo un lungo periodo di invisibilità, in seguito alla sua scoperta, essa subì però uno spostamento materiale che la portò al British Museum, dove divenne accessibile ad un pubblico ampio e variegato. In epoca moderna inoltre iniziò a circolare sotto forma di fotografie in pubblicazioni di diverso genere, soprattutto libri e articoli di interesse storico-artistico e archeologico, nonché in riproduzioni video (ad esempio documentari) come è il caso di questo lavoro, che prevede immagini di tipo elettronico, elaborate tramite programmi informatici, salvate su un file. La perdita del contesto spaziale originario, ovvero la sala del palazzo di Ninive per cui era stata pensata, grava fortemente sulla qualità della visione e sviscerisce necessariamente il giudizio su di essa.

Nelle riproduzioni fotografiche generalmente essa non è più fruibile nella sua interezza, dato che queste ne mostrano di norma solo alcuni dettagli. Questo video è una sorta di collage di queste riproduzioni, non tutte sfortunatamente di buona qualità, che mira a lenire questo inconveniente.

Il rapporto spaziale tra le immagini e il loro spettatore sarebbe un fattore importante: possiamo immaginare come questi rilievi, di notevoli dimensioni, visti a poca distanza possano far sentire sopraffatto il visitatore. Nella riproduzione video questa sensazione

### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

è perduta, tuttavia anche nel montaggio è possibile servirsi della misura delle figure a scopo espressivo, ad esempio attraverso l'uso di primi piani per catturare l'attenzione su un determinato personaggio.

L'opera originaria è stata eseguita con la tecnica del bassorilievo: le figure emergono e si staccano dallo sfondo omogeneamente piatto, neutro, informe, praticamente privo di elementi (a parte, ad esempio, il trattamento della superficie del fiume) grazie ai contorni creati dalle loro ombre. Gli ortostati sono delimitati in basso, nell'unica parte ancora integra, da un bordo liscio di pietra. È verosimile che in origine le lastre fossero circondate da questa cornice, che separava e isolava l'immagine da ciò che ne stava al di fuori. In essa sembra che tutto ciò che gli artisti giudicarono d'interesse sia stato compreso e raffigurato chiaramente nel campo figurativo (niente è mostrato solo parzialmente). Come nelle lastre, così nel montaggio, è stato operato un taglio dello spazio visivo che ha una funzione connotativa, traduce cioè un giudizio su ciò che è rappresentato, valorizzandolo o meno.

Data la cattiva conservazione di alcune parti delle lastre, poi, la nostra immaginazione tende a intervenire nelle aree di non rappresentato, nel tentativo di colmare le lacune. Come nell'atto di visione<sup>66</sup>, così pure nella riproduzione video sono state aggiunte immagini che potessero mediare questi vuoti, servendosi di altre fonti (testuali o figurative), in funzione di una narrazione più chiara ed esauriente.

In questi rilievi è stata adottata una visione panoramica. Il punto di vista complessivo è distante, ma se presupponiamo uno spettatore concreto che possa osservarli nel loro contesto d'origine, quindi sulle pareti di una stanza e non in una riproduzione fotografica che ne offra solo un dettaglio, la visione può essere mobile e pure ravvicinata. Con il montaggio la visione proposta è di quest'ultimo tipo: sono mostrate sezioni scelte delle lastre che risultano ingrandite in seguito ad un procedimento di zoom. Si è optato per questa modalità di riproduzione, paragonabile a quella di un occhio che ispezioni da vicino lentamente e progressivamente il campo figurativo, nel tentativo di rendere la narrazione della storia rappresentata più intellegibile<sup>67</sup>.

È vero, però, che in questo modo si perde la visione complessiva, totale, d'impatto, dell'opera, che è stata concepita come una grande quinta teatrale, uno spazio dilatato in cui agisce una moltitudine brulicante di attori, coinvolti in un grande evento. In questi rilievi è come se non ci fossero scene centrali e scene periferiche. Allo stesso tempo però, se l'attenzione si focalizza su alcuni particolari, anche grazie alle indicazioni didascaliche (quindi secondo le indicazioni dei suoi stessi compositori), il campo si stringe e si scoprono piccoli, brevi episodi che formano il tutto. L'opera, quindi, richiede di essere fruita in modo globale, ma per poi essere esplorata nei dettagli.

---

<sup>66</sup> Alla vista di questi rilievi ad esempio la nostra immaginazione potrebbe farci pensare ai personaggi in movimento, all'erba, alla polvere che si alza, alle grida, al rumore dei carri, all'acqua che scorre, ai colori delle piante e delle armature, ai canti e alla musica del popolo elamita... Nel montaggio video sono stati aggiunti suoni di battaglia, musiche e in un caso colore (il rosso nel frangente del fiume colmo di cadaveri, a suggerire l'idea dell'acqua insanguinata).

<sup>67</sup> Oltre a questo cambiamento, legato alla contingenza della visione, la prospettiva negli ortostati varia anche concretamente: infatti, è frontale nella maggioranza dei casi, mentre è dall'alto nella visione del fiume. Su questo aspetto si è scelto di non agire, dato che ci si è serviti senza modificarle di riproduzioni fotografiche che riportano i rilievi così come sono.

Naturalmente con il montaggio video la visione non è libera, ma guidata. Si è scelto, inoltre, di anteporre l'aspetto narrativo a quello rappresentativo.

È possibile che gli artisti abbiano cercato di rendere il senso di profondità collocando le figure nei registri più in alto, quelli fisicamente più lontani dallo spettatore<sup>68</sup>. In questi rilievi la distanza tuttavia sembra più che altro di valore temporale piuttosto che spaziale, per cui nel montaggio vengono mostrate prima le parti inferiori degli ortostati 1-6, poi quelle superiori nello stesso ordine, seguendo la cronologia degli avvenimenti.

La diminuzione della misura delle forme provoca generalmente un senso di allontanamento, quindi di distanza<sup>69</sup>, ma in questi ortostati i personaggi e gli elementi del paesaggio non sono raffigurati secondo una scala dimensionale che diminuisce progressivamente. Vi sono però delle anomalie rispetto ad un metro di rappresentazione naturalistica: infatti figure più piccole sono mescolate ad alcune più grandi nel contesto di una resa dimensionale media. Talvolta non si tratta di differenze minime: ci sono dei casi di gigantismo (anche per quanto riguarda gli Elamiti) o viceversa di nanismo. Queste incongruenze, queste imprecisioni tuttavia non sono imputabili ad un'incapacità o ad una disattenzione degli artisti: non si tratta di debolezze, di cadute di stile, ma anzi esse contribuiscono alla forza espressiva delle immagini.

Di norma gli Assiri sono leggermente di dimensioni maggiori, mentre i nemici, o meglio gli stranieri (ad esempio i nobili urartei), di dimensioni ridotte. Il principio che regola la rappresentazione dei personaggi non sembra calibrato su una resa il più possibile realistica o illusionistica, quanto piuttosto sembra rispondere a dettami ideologici. La scala dimensionale rispecchia una gerarchia, non tanto politica o sociale, quanto piuttosto di ordine morale su base etnica: gli Assiri sono superiori quanto a forza, valore, correttezza nei confronti degli dei, che per questi motivi li appoggiano; i nemici invece sono deboli, codardi, empi e per queste ragioni vengono abbandonati e puniti dagli dei, tramite la sconfitta e la morte. La potenza assira, riconosciuta e voluta dagli dei, merita rispetto: gli stranieri devono piegarsi ad essa se vogliono aver salva la vita.

Gli artisti assiri hanno cercato di rendere l'idea di movimento attraverso la collocazione delle figure nello spazio, la loro ripetitività, il loro orientamento (tendenzialmente inclinato verso una direzione), la loro gestualità. Il montaggio video è stato dunque pensato e realizzato nel tentativo di valorizzare questa illusione di movimento attraverso uno scorrere più o meno veloce delle immagini.

Un altro aspetto importante è la resa della dimensione temporale. Gli eventi sono stati rappresentati attraverso l'accostamento di una pluralità di momenti, distinguibili tramite la separazione, la ripetizione dei personaggi, le didascalie, i gesti, le posture delle figure, tutti elementi corrispondenti ad un codice linguistico-semantic. Significativa è anche la scelta degli istanti, degli episodi per narrare l'evento, connotati, come si è visto, da una forte valenza semantica ed espressiva.

Le lastre, sia in una visione totale che ristretta, possiedono una certa autonomia narrativa. Tuttavia solo una lettura continua permette di seguire la narrazione vera e propria. In esse il tempo rappresentato è allo stesso tempo contratto e dilatato: gli

---

<sup>68</sup> Vd. WATABABE 2004, 107, WATANABE 2006, 89: "vertical perspective...was used by the Assyrians to indicate the levels of depth by placing distant figures higher than nearer ones".

<sup>69</sup> AUMONT 2007, 38.

### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

eventi sembrano colti sia come in un'istantanea (per la natura fissa del rilievo), sia nel loro svolgersi. In questo esercizio di traduzione si è prediletto l'aspetto narrativo, per cui si è deciso di estrarre dal piano della rappresentazione gli episodi per metterli in ordine e in sequenza. In questo modo è superato il presente perpetuo dell'immagine fissa e gli avvenimenti vengono svelati progressivamente secondo il loro 'storico', 'naturale' accadere. È proposta quindi una lettura guidata secondo un principio temporale, nella convinzione che essa possa favorire la comprensione dei fatti.

Basandoci principalmente sul materiale antico, non creato *ex novo*, ci sarebbero però per i nostri standard moderni dei passaggi poco fluidi, mancherebbero (perché andati distrutti) dettagli interessanti della storia. A tutti questi problemi si è cercato di rimediare aggiungendo con moderazione immagini e un commento audio.

L'immagine è condizionata dal suo contesto di produzione e di fruizione. Nel caso di questo studio, come del resto avviene in ogni fenomeno visivo e comunicativo, gli ambiti sono stratificati e in relazione dinamica: da una parte vi sono gli artisti dei rilievi, il loro committente (il sovrano Assurbanipal) e il pubblico antico composto ipoteticamente da cortigiani e nobili stranieri; poi vi siamo noi, allo stesso tempo fruitori dell'opera ed elaboratori di una nuova immagine (la riproduzione video); infine vi è un possibile pubblico, spinto nella circostanza di fruire dell'opera antica attraverso una visione mediata, e che, attraverso il processo di visione e di interpretazione necessariamente soggettivo, formulerà a sua volta una nuova immagine di quanto gli è stato proposto.

L'immagine è uno strumento di comunicazione ed è quindi concepita e strutturata per trasmettere informazioni di tipo cognitivo o sensoriale da un produttore-mittente ad un fruitore-destinatario attraverso un codice linguistico ed espressivo condizionato dall'ideologia, dal rapporto con la tradizione, e dalle finalità del messaggio. Essa può avere una funzione rappresentativa, ovvero può servire per riprodurre cose concrete (anche eventi) per permetterne la conoscenza. Nel caso di questi rilievi, i produttori hanno voluto commemorare la battaglia vittoriosa conseguita in Elam e il trionfo assiro festeggiato in occasioni diverse in più città. Con il video noi vorremmo contribuire a perpetuare la conoscenza di questo monumento e della storia da esso raccontata.

La rappresentazione dei diversi aspetti della realtà (l'ambiente, i personaggi e i fatti nella sostanza e nel loro accadere) in questi rilievi soggiace a schemi mentali, fissati o comunque in relazione con la tradizione e l'ideologia, che mirano da una parte a semplificare la rappresentazione per renderla più chiara e dall'altra a condizionare, a guidarne la comprensione. Il fatto che le immagini in questi rilievi non siano per i nostri standard estremamente realistiche non è quindi solo una questione di capacità tecnica, di abilità: si tratta infatti di immagini di propaganda, che forniscono una visione della realtà necessariamente orientata.

L'immagine può avere, poi, una funzione simbolica volta a riprodurre valori, concetti astratti. Nel caso di queste lastre, come abbiamo visto, i contenuti veicolati sono molteplici, legati ad esempio all'idea di forza dell'esercito assiro e di debolezza del nemico; di vittoria conseguita dagli Assiri e di annientamento degli avversari; di appoggio divino riservato agli Assiri e di dannazione per quanto riguarda gli Elamiti; di utilità dell'impresa militare per le ricchezze acquisite; di Assurbanipal come re allo

stesso tempo impietoso e giusto; di pace stabilita nel mondo, etc. In questo lavoro si è cercato di decifrare questi significati, impresa a cui partecipano anche il lettore e lo spettatore<sup>70</sup>.

L'immagine ha poi una funzione estetica, destinata a suscitare delle sensazioni. Gli effetti di essa sullo spettatore, per quanto ricercati dai suoi produttori, sfuggono e travalicano la volontà degli artisti, essendo potenzialmente infiniti, quanto imprevedibili sono le contingenze storiche, cognitive, emotive in cui può trovarsi un individuo al momento della visione. Nel caso di questi ortostati, ad esempio, alla loro vista gli stranieri potrebbero aver provato paura o timore reverenziale; i cortigiani assiri orgoglio; il re senso di potenza e magari di compianto nostalgico nei momenti difficili; gli spettatori d'oggi, emotivamente lontani da quelle circostanze storiche, potrebbero provare raccapriccio per le immagini di cadaveri mangiati da avvoltoi o ammirazione per le qualità artistiche dell'opera, o noia e delusione, in base alle loro aspettative. I rilievi, seppur antichi, conservano comunque il loro potenziale espressivo, grazie alla mimica eloquente dei personaggi e alle immagini cruente (di cadaveri, di torture, etc.), che non possono lasciarci indifferenti.

Anche il montaggio video ha un aspetto espressivo, oltre che rappresentativo e semantico: l'indugiare su alcune immagini, i passaggi improvvisi da un'immagine all'altra, i primi piani, lo sfumarsi dell'immagine, la musica sono stati, tra i vari, alcuni espedienti usati per rendere la visione interessante, coinvolgente. È da notare, poi, il tentativo nel video di intrattenere lo spettatore con accorgimenti che mirano a indirizzarlo ad un approccio empatico con questa opera, oppure con soluzioni puramente estetiche (ad esempio la rotazione delle immagini), legate al gusto moderno.

#### **4. Conclusioni**

In questo contributo si è scelto di indagare il fenomeno della comunicazione visiva attraverso un'operazione di "traduzione" di un'opera antica (i rilievi parietali che commemorano la battaglia di Til Tuba e le celebrazioni del trionfo assiro) in un mezzo di comunicazione moderno, che ha richiesto l'identificazione e lo studio dei segni figurativi nella loro morfologia e nella loro sintassi e un'analisi dei significati da questi veicolati.

L'azione di traduzione prevede necessariamente un passaggio da un codice linguistico espressivo ad un altro sistema. Per dimostrare in modo empirico come questo processo comporti la costruzione di una nuova immagine a partire da quella originale, si è deciso di adattare l'immagine antica al linguaggio contemporaneo, quello dell'immagine video. Si è quindi prodotto un montaggio, mettendo in sequenza fotografie dei frammenti dei rilievi assiri. L'opera originale ha subito delle trasformazioni sotto tutti i suoi aspetti: il supporto, la forma, le modalità di produzione e di fruizione. Nel testo le modifiche sono state discusse e motivate: la selezione delle

---

<sup>70</sup> Non è detto infatti che tutti i significati siano stati colti o che tutti quelli proposti fossero intenzionali. Del resto dobbiamo ricordare che la portata comunicativa di un'opera trascende la volontà del suo produttore. Eco parla a tal proposito di "imprevedibilità della produzione e dell'interpretazione segnica", vd. Eco 2002, 198.

### *Immagini in potenza, immagini di potenza*

immagini e il loro ordinamento nel video, in particolare, rispondono principalmente a intenzioni narrative.

Tutte queste alterazioni rientrano nel fenomeno della visione e della comunicazione: non ci può mai essere una corrispondenza perfetta tra ciò che si mostra e l'immagine che di questo è percepita, né tra codici di linguaggio diversi e ogni atto di visione così come di traduzione comporta sempre un'azione di interpretazione e di ri-creazione.

La visione di un'immagine scatena, dunque, un processo creativo. L'osservatore connota di significati ciò che gli appare in base al proprio bagaglio intellettuale; la sua attenzione si concentra su alcuni aspetti, tralasciando altri in modo soggettivo o aggiungendone di ulteriori in base alle proprie conoscenze, esperienze, preferenze. In tal modo il soggetto, nell'atto di percepire, ricostruisce una nuova immagine dotata di una personale semiosi. Questa immagine può restare mentale o può essere trasposta in una forma materiale. Attraverso un esempio concreto (analisi di una serie di immagini ed elaborazione di altre) si è dimostrato come la comunicazione visiva comporti un atto interpretativo e creativo sia sul versante della produzione sia su quello della fruizione di un'immagine.

Questo esercizio, infine, è un esempio di come le nuove tecnologie possano contribuire a conoscere le opere antiche in modo più libero e di come possano concorrere a tenere viva la memoria del passato, adempiendo ai desideri e alle intenzioni dei loro antichi artefici.

#### BIBLIOGRAFIA

AMIET 1966

P. AMIET, *Elam*, Auvers-sur-Oise 1966.

AUMONT 2007

J. AUMONT, *L'immagine*, Torino 2007.

BAHRANI 2004

Z. BAHRANI, «The King's Head», *Iraq* 66 (2004) 115-119.

BAHRANI 2008

Z. BAHRANI, *Rituals of War. The Body and Violence in Mesopotamia*, Brooklyn 2008.

BONATZ 2004

D. BONATZ, «Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective», *Iraq* 66 (2004) 93-101.

ECO 2002

U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano 2002.

FRANKFORT 1970

H. FRANKFORT, *Arte e architettura dell'antico Oriente*, Torino 1970.

FULCHIGNONI 1969

E. FULCHIGNONI, *La moderna civiltà dell'immagine*, Roma 1969.

*Elisa Girotto*

GALIMBERTI 2002

U. GALIMBERTI, *Psiche e Techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano 2002.

GARRONI 2006

E. GARRONI, *Immagine, Linguaggio, Figura. Osservazioni e ipotesi*, Gorgonzola 2006.

GRAYSON – SOLLBERGER 1976

A.K. GRAYSON – E. SOLLBERGER, «Le insurrection generale contre Naram-Suen», *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 70 (1976) 103-128.

INVERNIZZI 1992 (VOL. I)

A. INVERNIZZI, *Dal Tigri all'Eufrate. Sumeri e Accadi*, vol. I, Firenze 1992.

INVERNIZZI 1992 (VOL. II)

A. INVERNIZZI, *Dal Tigri all'Eufrate. Babilonesi e Assiri*, vol. II, Firenze 1992.

KING 1902

L. W. KING, *Annals of the Kings of Assyria*, London 1902.

LUCKENBILL 1989

D.D. LUCKENBILL, *Ancient Records of Assyria and Babylonia. Part two: Historical Records of Assyria from Sargon to the End*, London 1989.

MATTHIAE 1996

P. MATTHIAE, *L'Arte degli Assiri. Cultura e forma del rilievo storico*, Roma-Bari 1996.

MATTHIAE 2000

P. MATTHIAE, *La Storia dell'Arte dell'Oriente Antico. Gli stati territoriali, 2100-1600*, Milano 2000.

MOORTGAT-CORRENS 1989

U. MOORTGAT-CORRENS, *La Mesopotamia*, Torino 1989.

NADALI 2006

D. NADALI, *Percezione dello spazio e scansione del tempo. Studio della composizione narrativa del rilievo assiro di VII sec. a.C.*, *Contributi e materiali di archeologia orientale* 12, Roma 2006.

NIGRO 1998

L. NIGRO, «The two Steles of Sargon: Iconology and Visual Propaganda at the Beginning of the Royal Akkadian Relief», *Iraq* 60 (1998) 85-102.

PINCHES 1898

T.G. PINCHES, *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets in the British Museum*, Vol. IV, London 1898.

POTTS 1999

D.T. POTTS, *The Archaeology of Elam, Formation and Transformation of Ancient Iranian State*, Cambridge 1999.

RAWLINSON 1866

H. RAWLINSON, *The Cuneiform Inscriptions of Western Asia. Vol. III. A Selection of the Miscellaneous Inscriptions of Assyria*, London 1866.



## *Immagini in potenza, immagini di potenza*

ROMANO 2007

L. ROMANO, «La stele degli avvoltoi: una rilettura critica», *Vicino Oriente* 12 (2007) 5-23.

RUSSELL 1999

J. M. RUSSELL, *The Writing on the Wall. Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions*, Winona Lake 1999.

SCHACHNER 2007

A. SCHACHNER, *Bilder eines Weltreichs. Kunst-und kulturgeschichtliche Untersuchungen zu den Verzierung eines Tores aus Balawat (Imgur-Enlil) aus der Zeit von Salmanassar III, König von Assyrien*, Turnhout 2007.

STROMMINGER 1963

E. STROMMINGER, *L'arte della Mesopotamia. Dal 5000 a.C. ad Alessandro Magno*, Firenze 1963.

WATANABE 2004

C. WATANABE, «The “Continuous Style” in the Narrative Scheme of Assurbanipal’s Reliefs», *Iraq* 66 (2004) 103-114.

WATANABE 2006

C. WATANABE, «Pictorial Narrative in Assyrian Art: the “Continuous Style” Applied to the Battle of Til-Tuba», *Kaskal* 3 (2006) 81-104.

WEIDNER 1959

E. WEIDNER, *Die Inschriften Tukulti-Ninurtas I und seine Nachfolger*, Graz 1959.

WICKHOFF 1947

F. WICKHOFF (a cura di C. Anti), *Arte romana*, Padova 1947.

### FONTI FOTOGRAFICHE IMPIEGATE NEL VIDEO

AMIET 1994

P. AMIET, *L'arte antica del Vicino Oriente*, Milano 1994, tav. 120.

BONATZ 2004

D. BONATZ, «Ashurbanipal’s Headhunt: An Anthropological Perspective», *Iraq* 66 (2004) 95-98, figg. 1-4.

COLLINS 2008

P. COLLINS, *Assyrian Palace Sculptures*, London 2008, 100, 102, 104, 105.

INVERNIZZI 1992

A. INVERNIZZI, *Dal Tigri all’Eufrate. Babilonesi e Assiri*, vol. II, Firenze 1992, 256-262, fig. 471-478.

KAELIN 1999

O. KAELIN, *Ein assyrisches Bildexperiment nach ägyptischem Vorbild: zu Planung und Ausführung der “Schlacht am Ulai”*, Münster 1999, 27, 29, 31, Abb. 10-14.

MATTHIAE 1998

P. MATTHIAE, *Ninive*, Milano 1998, 67, 114, 115, 130, 157, 158, 186.

MOORTGAT-CORRENS 1989

U. MOORTGAT-CORRENS, *La Mesopotamia*, Torino 1989, 258, fig. 1.

*Elisa Girotto*

NOVAK 2004

M. NOVAK, «From Ashur to Nineveh: the Assyrian Town-Planning Programme», *Iraq* 66 (2004) 183, fig. 9.

RUSSELL 1998

J.M. RUSSELL, *The Final Sack of Nineveh. The Discovery, Documentation, and Destruction of King Sennacherib's Throne Room at Nineveh, Iraq*, Hong Kong 1998 (frontespizio).

RUSSELL 1999

J.M. RUSSELL, *The Writing on the Wall. Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions*, Winona Lake 1999, 169-171, 173-175, 177, 179-181, 183-185.

STROMMINGER 1963

E. STROMMINGER, *L'arte della Mesopotamia. Dal 5000 a.C. ad Alessandro Magno*, Firenze 1963, tav. 238-241.

WATANABE 2004

C. WATANABE, «The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs», *Iraq* 66 (2004) 112-114, fig. 14-17.

*Abstract*

This paper proposes a translation of ancient artwork characterized by untemporalized and fixed slab images into a motion picture video. The video, which is visible on the Web, shows a guided vision of the reliefs from Ninive commemorating the battle of Til Tuba and the triumph of Ashurbanipal over the Elamites. Pictures of these slabs have been placed into chronological sequence following the historical order of the represented episodes, including an audio commentary based on ancient inscriptions. The first part of the article analyses the slabs, while the second outlines the video editing. The aim of the project is to show analogies and differences between past and modern visual languages and to highlight the unexpressed potentials of these reliefs, connected to the attempt of narrating the events in their temporal and spatial development. Furthermore, some considerations are given about the role and functioning of visual language as a communication tool.

*Keywords*

Continuous style – Til Tuba battle – Ashurbanipal – Assyrian art – semiotics.

*E-mail*

elisagirotto@gmail.com

*Immagini in potenza, immagini di potenza*

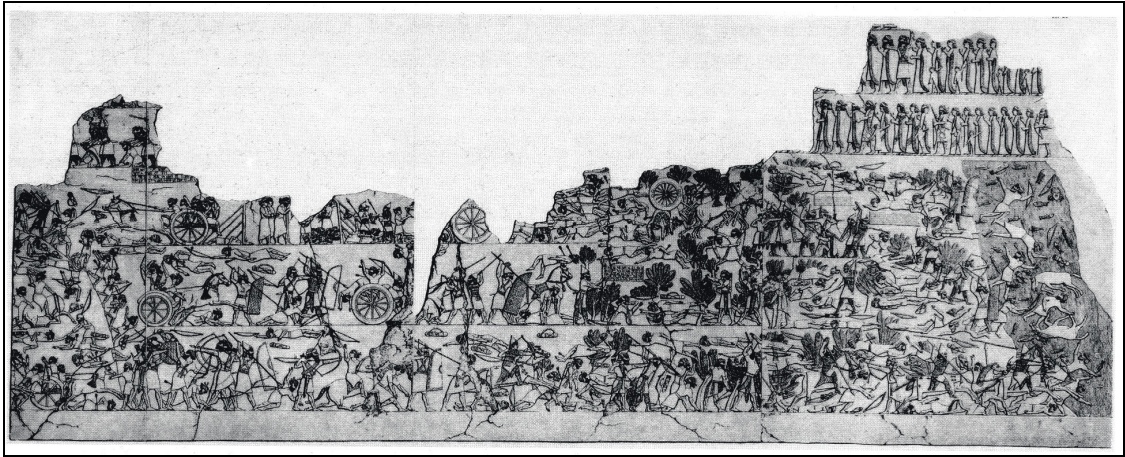


Fig. 1. Lastre 1-3. INVERNIZZI 1992 (vol. II), 256, fig. 471.

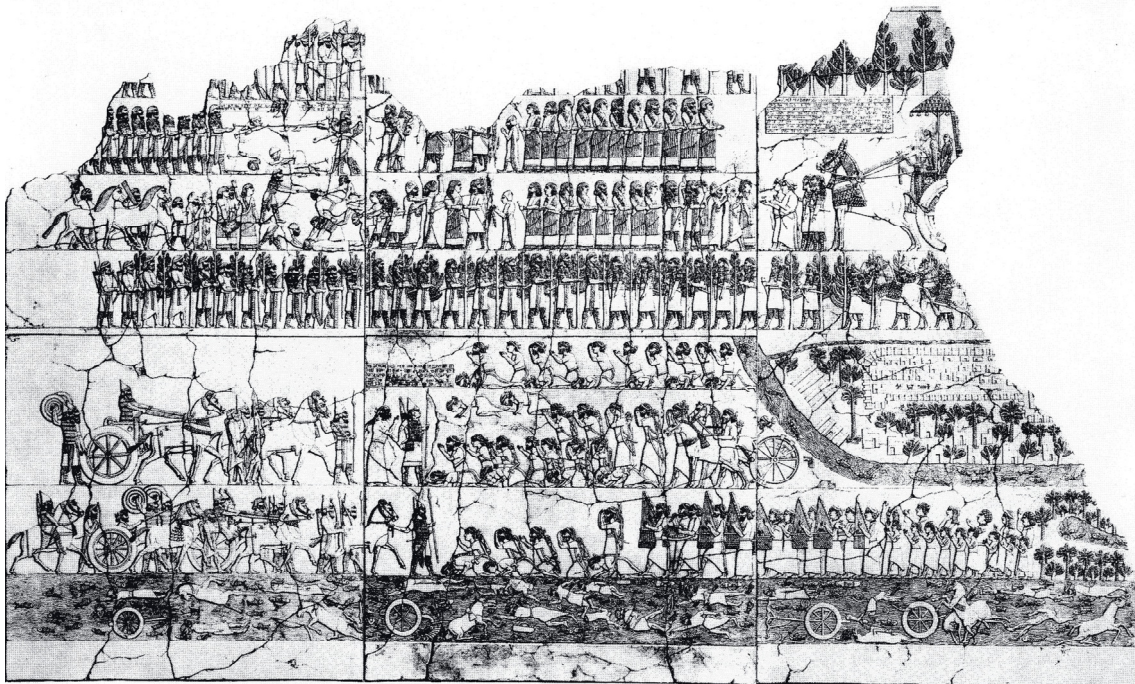


Fig. 2. Lastre 4-6. INVERNIZZI 1992 (vol. II), 261, fig. 477.

