

DICOTOMIE CULTURALI NELL'EUROPA IMPERIALISTA:
STRATEGIE DI SELEZIONE DEI RILIEVI ASSIRI DALL'OSSERVATORIO ITALIA

di SILVANA DI PAOLO

La pratica del collezionismo come ricerca di identità (Figg. 1-2)

La formazione dell'identità umana, in termini culturali, passa anche attraverso la produzione degli oggetti e il loro consumo. Negli ultimi anni le ricerche in campo antropologico e sociologico si sono orientate soprattutto verso quest'ultimo settore, con particolare riferimento ai processi speculativi che sono all'origine della pratica del collezionismo.

In tale ambito, gli spunti di riflessione più interessanti riguardano le motivazioni e le modalità che sono alla base della costituzione delle raccolte di materiali (archeologici e non) ma anche quei processi selettivi che guidano l'acquisizione degli oggetti in quanto espressione di identità sociale e culturale.

Si tratta in un certo senso di un'evoluzione dell'idea heideggeriana di oggetto "attivo": il significato che ad esso si attribuisce dipende dal contesto storico-sociale nel quale si inserisce.

Il valore semantico dell'oggetto viene sottoposto a revisione per dare centralità al senso metaforico che esso acquisisce in rapporto all'uomo come soggetto storico.

Tale impostazione dunque sottolinea il ruolo attivo degli oggetti in relazione alla configurazione socio-politica della società. Essi interagiscono con gli individui perché, oltre a una consistenza fisica, hanno uno stretto legame con il contesto originale di provenienza permettendo la costruzione o la "ristrutturazione" della propria identità, una concezione che ha trovato ampio spazio negli importanti studi di Susan Pearce (1995: 13-14).

La ridefinizione dei parametri nell'ambito delle ricerche condotte sul fenomeno del collezionismo fa emergere i limiti nei quali gli studi sulla formazione e il significato delle raccolte (in specie archeologiche perché di quelle ci occupiamo) sono ancora in un certo senso costretti.

Nei filoni di indagine di tipo tradizionale l'attenzione si è progressivamente spostata, passando dalla centralità dell'oggetto alla centralità del collezionista, senza nessuna integrazione tra i due approcci. Si è perciò optato o per la ricontestualizzazione dell'oggetto nell'ambito delle discipline di riferimento con l'utilizzo di criteri tassonomici o per l'uso di modelli interpretativi incentrati sulla pratica del collezionismo e fondati sul pensiero marxista o sulle ricerche freudiane. L'oggetto mantiene un ruolo "passivo" in tutti i casi: oggetto di classificazione, di status, di ossessione¹.

¹ Un'ampia panoramica sui diversi approcci metodologici utilizzati in questo tipo di indagine è presentata in Pearce 1992: 7-11, figg. 1.1-2.

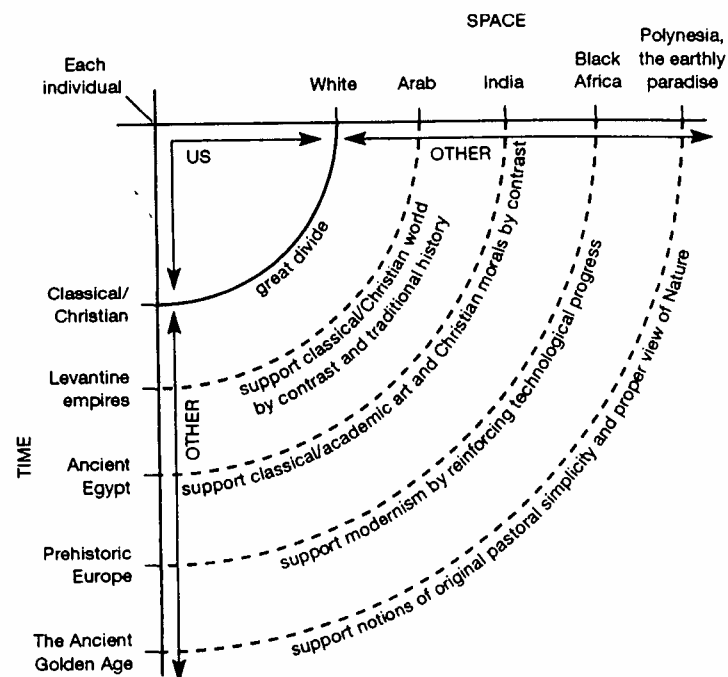


Fig. 1 – Costruzione dell'identità europea in rapporto alle civiltà "Altre" (da Pearce 1995: fig. 18.1);

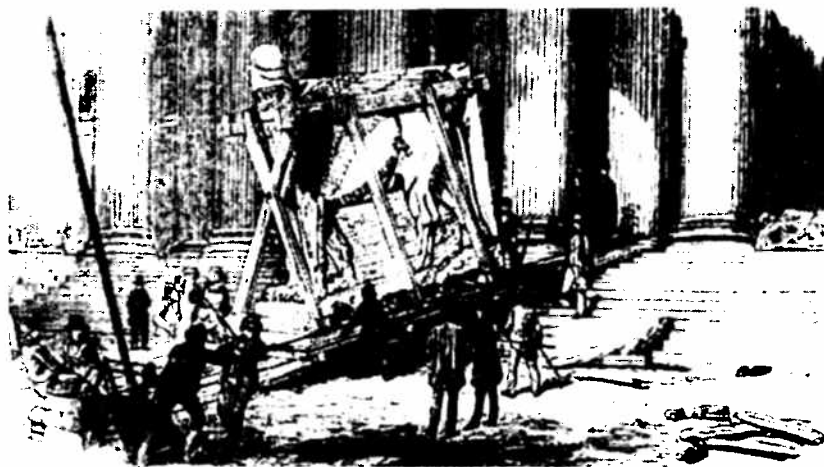


Fig. 2 – Trasporto di un *Lamassu* al British Museum (da *Illustrated London News*, 28 febbraio 1852);

L'interazione tra oggetto e individuo fondata sull'interpretazione dei cambiamenti all'interno della società e sul valore culturale dell'oggetto ha ricevuto una teorizzazione nell'ambito del pensiero strutturalista e post-strutturalista. Un aspetto particolare di questo modello interpretativo che sottolinea il ruolo "attivo" dell'oggetto in quanto agente di cultura e portatore di significati riguarda il tentativo, storicamente attuato, di "manipolare" gli oggetti in quanto veicoli culturali allo scopo di dare fondamento ma anche una concreta realizzazione ai concetti di dominio e di superiorità.

Innestato sulla dinamica dei rapporti tra Oriente e Occidente nel corso del XIX secolo, questo tipo di approccio si struttura sull'idea antropologica che l'Europa ha di sé e delle altre culture con le quali è venuta confrontandosi nel tempo.

Questo rapporto prende l'aspetto di una profonda dicotomia tra Noi e Loro, un concetto che E.W. Said ha espresso in termini di *ineradicable distinction between Western superiority and Oriental inferiority* (1978: 42), mentre più di recente sono invalse delle interpretazioni di tipo psicoanalitico in cui il collezionismo di oggetti non-occidentali costituisce l'"ossessione" di un Ovest post-coloniale che consciamente si impone di salvaguardare la rappresentazione dell'Altro (Thomason 2005: 3-4).

Il processo di auto-definizione equivale alla ricerca di un'identità europea che E.W. Said ha ampiamente ricordato in termini non solo di acquisizione di una posizione egemonica ma anche di riduzione dell'interlocutore a mero oggetto di conoscenza, adatto per l'esposizione nei musei, per le teorie sociali ecc. (1978: 7-8).

La rielaborazione culturale dell'Altro avviene secondo i propri parametri, i propri fondamenti di pensiero².

Questo processo dialettico viene sperimentato e risolto attraverso le variabili Spazio e Tempo che vengono a costituire i due assi di un sistema cartesiano in cui si inseriscono i valori fondamentali del Noi contrapposto all'Altro. In particolare, lo Spazio (asse delle ascisse) è inteso in senso geografico ma anche razziale.

Il primo grado della differenza culturale è rappresentato dalla contrapposizione tra Bianco/Tradizione classico-cristiana (Noi) e Mondo Arabo/Imperi levantini che costituisce il primo livello in termini spazio-temporali dell'Altro (Pearce 1995: 311-313, fig. 18.1).

Il carattere *whiteness* dell'elemento arabo lo rende familiare a Noi, soprattutto se relazionato al corrispondente dato temporale "Levantino" che si riferisce anche agli antichi imperi d'Assiria e di Babilonia: la conoscenza di queste civiltà è arrivata a noi attraverso la tradizione vetero-testamentaria.

Importanti integrazioni a questo modello antropologico sono state apportate: lo spostamento dei punti di contatto tra le diverse esperienze spazio-temporali censite determina una variazione nella costruzione dell'identità.

L'appropriazione culturale da parte dell'Occidente egemone passa soprattutto attraverso il fattore Spazio, secondo F.N. Bohrer (1994: 199-200): l'idea di un Oriente esotico, favoloso, contrapposto a un'Europa razionale e progredita predomina anche nella concezione complessiva delle antiche civiltà mesopotamiche. Le opere

² "I suggested that studying the relationship between the "West" and its dominated cultural "other" is not just a way of understanding an unequal relationship between unequal interlocutions, but also a point of entry into studying the formation and meaning of Western cultural practices themselves" (Said 1993: 230).

assire sono esotiche nel senso che mancano di quell'equilibrio (predominanza di forme grandiose) e di quella perfezione (adozione di un canone non razionale) che caratterizzano invece l'arte classica e dunque, la tradizione occidentale. In questa prospettiva, il dato temporale appare integrato nel dato spaziale.

Anche l'adozione del criterio storicistico nella valutazione delle opere assire comporta la rinuncia della doppia dimensione, spaziale e temporale, nel processo di appropriazione dell'Altro. Compresi in un'idea di progresso universale, i monumenti assiri vengono agganciati alla successiva esperienza greca: lo stadio "primitivo", infantile, della civiltà assiro-babilonese precede ed è funzionale al mantenimento di una dialettica formale con le realizzazioni di età classica e, in ultima analisi, con i progetti imperialisti europei. Tra gli effetti di questa concezione vi è anche la consapevolezza che la Bibbia, testimonianza dell'esistenza della Mesopotamia, serve a illustrare la veridicità di un modello interpretativo europeo *tout court*.

Sul piano dell'identità si assiste a una sostanziale scissione tra *Arab* e *Levantine empires*. Si determina perciò l'idea di una sorta di *extraterrestrial Orient*, per dirla con una efficace espressione di Z. Bahrani (1998: 171; 2000: 5-10): l'Oriente degli Assiri viene separato dall'Oriente contemporaneo di cui invece rappresenta un precedente storico.

Questa digressione sull'interpretazione antropologica dell'Altro mette in evidenza la scarsa attenzione che gli è stata dedicata nello studio della riscoperta della civiltà assira nell'Europa del XIX secolo. Nella competizione tra Francia e Inghilterra per il predominio politico-culturale in Medio Oriente sono stati ben evidenziati quegli aspetti che riguardano l'evoluzione delle discipline orientistiche (assiriologia, archeologia) oppure l'influenza che la scoperta della civiltà assira ha avuto sull'arte dell'Europa occidentale.

In questo quadro, risultano importanti alcuni contributi sul problema delle modalità di ricezione della civiltà assira negli ambienti europei (Bohrer 1994; 1998; 2001; 2003).

L'accaparramento dei monumenti assiri è strettamente connesso ai progetti geopolitici e in quest'ottica è stato studiato (Bohrer 1998: 341). Anzi l'acquisizione delle antichità è stata definita *l'ultimate imperial act* (MacKenzie 1995: 53), mentre E.W. Said va oltre, sottolineando come le forme di imperialismo si basano su fondamenti ideologici che comprendono anche l'idea della inesorabilità del dominio su alcuni territori e popoli (1993: 8).

Gli effetti della spoliatura culturale sono riconoscibili a vari livelli. L'esito più macroscopico è rappresentato dalla costituzione di sezioni dedicate specificamente ai monumenti assiri nei grandi musei di Francia e Inghilterra. La ricerca, nell'ultimo mezzo secolo, ha operato nel senso di ricomporre quell'unità topografica e figurativa che si era frammentata con la spoliatura sistematica dei rilievi assiri all'epoca delle esplorazioni di P.E. Botta e A.H. Layard³. La ricezione delle nuove scoperte e la loro

³ La decontestualizzazione dei monumenti rispetto alla propria sede d'origine, storica e geografica, ne determina una rimodulazione in senso semantico. Se il paese d'origine e quello ospitante sono antagonisti, l'oggetto diventa simbolo ma anche trofeo esibito di conquista che va a ridisegnare il suo potenziale visuale e ideologico. Un esempio di questo fenomeno è la sostituzione di una visione libera degli oggetti con singoli e parziali punti di vista (Newhouse 2005, in particolare 42-61).

presentazione al pubblico europeo si sono realizzate grazie a strategie localizzate e multiple (Bohrer 1998: 340) che solo in parte sono state analizzate⁴.

La riscoperta, casuale e inaspettata, della civiltà assira fa irrompere prepotentemente sulla scena europea un dibattito scientifico relativo alla valutazione dei monumenti che gli scavi riscoprono poco alla volta: un dibattito tutto interno alle potenze imperialiste⁵ che prende l'aspetto di una discussione accademica negli ambienti letterari e artistici.

In particolare, la dialettica tra coloro che perseguivano l'ideale estetico rappresentato dalle opere greche e quanti sostenevano un approccio storicistico, archeologico, è particolarmente evidente nella costituzione delle raccolte di sculture del British Museum e del Louvre. Ma tutto sommato all'epoca delle spedizioni dei materiali assiri in Europa è l'interpretazione estetica a dominare, anche se i nuovi monumenti cominciano a sollevare qualche dubbio sull'evoluzione storica dell'arte, aprendo uno strano contenzioso tra Assiria e Egitto (Jenkins 1992: 62-63; Larsen 1996: 99-107).

Questo dibattito è sentito in modo particolare dai protagonisti delle nuove memorabili scoperte. Gli accenni polemici tra H.C. Rawlinson e A.H. Layard riguardano proprio il valore artistico delle sculture assire. Non particolarmente apprezzabili da Rawlinson che in alternativa riconosce la portata storica delle nuove scoperte⁶, esse appaiono come un *unicum* agli occhi di Layard: nello specifico, l'asso-

⁴ L'azione concertata dei diversi media nella presentazione delle nuove conoscenze storiche, archeologiche, geografiche (la fotografia, la pittura, la stampa illustrata, i musei) è un fenomeno tipico del XIX secolo. La conseguente condivisione da parte dell'intera comunità di queste esperienze ha ovviamente prodotto una concezione, per così dire manipolata, del mondo (Noordegraaf 2004: 13). In particolare, nelle strategie di esposizione nei musei europei e nei primi esperimenti di didattica destinati a un pubblico ampio sembra prevalere un'organizzazione politica, autoritaria e guidata, per masse non differenziate. Su questo specifico aspetto Di Paolo, *in preparazione*.

⁵ Il punto di vista degli Orientali è ovviamente assente. È degno di essere ricordato solo quando accoglie, spesso inconsapevolmente, le posizioni dei dominatori europei (Bohrer 2001: 57-58). In caso contrario, viene esageratamente ridicolizzato. Motivo di derisione diventa, ad esempio, la reazione degli operai di Nimrud alla scoperta dei rilievi nel palazzo di Assurnasirpal II descritta e forse romanizzata da A.H. Layard in una lettera inviata a sua zia Sara nel giugno del 1846: "As each head was uncovered they showed their amazement by extravagant gestures or exclamation of surprise. If it was a bearded man, they concluded that it was an idol or a Jin, and cursed or spat upon it. If an eunuch, they declared that it was the likeness of a beautiful female, and kissed or patted the cheek" (Pearce et alii 2002: 121). Una coscienza nazionale e la riscoperta del proprio passato pre-islamico sono state, in data più recente, un'operazione di riappropriazione legittima ma deviata da parte dell'establishment politico iraqeno attraverso l'utilizzo di *topoi* ideologici ben noti (Abdi 2008), mentre una riflessione normalizzata ma anche autonoma rispetto al punto di vista occidentale prevalente viene sollecitata con forza (Bahrani 1998).

⁶ "... And I still think the Niniveh marbles are not valuable as works of art. The test is – can modern science learn anything from them? – Can a mere admirer of the beautiful view them with pleasure? – certainly not and in this respect they are in the same category with the paintings and sculptures of Egypt and India – but far be it from me to say that either one or the other be of no value. I look upon the Nimrud slabs as invaluable and my opinion of them would be the same were they ten times inferior to what they are. Their value consists in unfolding both the history, theology, language, arts, manners, military skill, political relations to (sic) of one of the most illustrious nations of antiquity, and in thus filling up an enormous blank in our knowledge of the early history of the world". Da una lettera inviata a A.H. Layard e datata al 19 agosto 1846 (Larsen 1996: 102-103, nota 46).

ciazione tra scultura e pittura garantisce all'arte assira una originalità di espressione e di tecnica ignota anche alla raffinatissima arte greca⁷.

A fronte dunque di un vivace dibattito sui criteri di valutazione delle opere assire, nella prassi la tendenza estetizzante sembra avere la meglio.

Tutto sommato il rilievo conta di più come oggetto fisico, con le sue qualità materiali e sensoriali. Gli aspetti storici e narrativi sono apprezzabili solo se facilmente leggibili sulla pietra e dunque lo stato di conservazione degli ortostati è fondamentale nella valutazione delle tematiche storico-narrative. La qualità di esecuzione, la bellezza del singolo pezzo, lo stile prevalgono sulla concezione narrativa, come si può desumere anche dalle modalità con cui questi materiali vengono presentati al pubblico nelle riviste illustrate dell'epoca: il chiaroscuro riproduce la fisicità dell'oggetto, sia esso un'iscrizione cuneiforme su pietra o un frammento di rilievo, il disegno al tratto identifica invece i temi narrativi (Bohrer 1994: 135-136, 162).

Questa dicotomia nella quale si dibattono gli intellettuali e gli storici ha operato anche nella fase di spoliazione dei palazzi assiri? Mi sono chiesta se nella strategia generale di smantellamento dei rilievi non siano state adottate delle modalità significative di manipolazione e se esista una gerarchia nei criteri di selezione di questi materiali che rispecchi la situazione politico-culturale dell'epoca.

Questo studio è stato condotto partendo da un gruppo di rilievi conservati in Italia per limitare l'indagine. Essa però può essere considerata per certi versi paradigmatica, perché questi materiali, eterogenei per provenienza, contesto di ritrovamento e scelte tematiche rispondono ai diversi criteri di selezione messi in atto all'epoca della scoperta dei cicli scultorei assiri.

Anche se l'Italia resta sostanzialmente esclusa dal fenomeno del rinnovamento degli studi orientalistici scaturiti dalle nuove scoperte in Assiria, l'arrivo di ortostati decorati nel nostro paese si inserisce pienamente nel panorama internazionale dell'epoca, grazie ai rapporti diretti che i singoli collezionisti intrattenevano, direttamente o attraverso intermediari, con P.E. Botta e A.H. Layard.

Nel nostro paese, infatti, i fondamenti accademici delle scienze orientistiche si sono basati a lungo sullo studio e sull'insegnamento delle lingue orientali soprattutto negli ambienti ecclesiastici romani che manterranno, in questo ambito, un primato assoluto almeno fino all'unità d'Italia⁸.

⁷ "Of this essential feature of what may properly be termed the fine Arts, the Egyptians appear to have been entirely ignorant. The Greeks were acquainted with it only at a comparatively recent period. I compare the Assyrian sculpture with painting, as they comprised both branches, and it appears highly probable that the sculptured reliefs were merely subservient to the color laid upon them. I think the Nimroud bas-reliefs will furnish new ideas on the history of the Arts, and throw great light upon that interesting subject". Da una lettera spedita da A.H. Layard a sua zia Sara Austen e datata tra il 29 settembre e il 5 ottobre del 1846 (Larsen 1996: 104-105, nota 47).

⁸ L'orientalismo cattolico, a partire dal XVI secolo, è stato concepito per lo più come un supporto culturale alle missioni religiose stabilitesi nelle regioni di fede islamica. Si intrattenevano relazioni di natura scientifica solo con la chiesa maronita, mentre il mondo protestante nel quale gli studi di arabistica cominciavano ad assumere una certa importanza, era considerato alla stregua dell'Islam e dunque da guardare con sospetto (Irwin 2008: 99-104).

Resta invece ancora da esplorare tutto quel mondo fatto di geografi/viaggiatori italiani, divisi tra curiosi, letterati, appassionati ma anche cultori delle civiltà orientali per i quali non è stato ancora sistematizzato nulla⁹.

In effetti l'approccio storico ma anche solo emozionale alle nuove scoperte sulla civiltà assira che le imprese francesi e inglesi venivano maturando sono ancora in gran parte ignote¹⁰.

Rilievi come "statue"? i francesi a Khorsabad (Figg. 3-4)

Dal Palazzo di Sargon II a Khorsabad, l'antica Dur-Sharrukin, provengono 6 rilievi frammentari conservati presso il Museo Egizio di Torino e i Musei Vaticani (*Palazzi assiri* 1995: 110-127, nn. 7-12).



Fig. 3 – Frammento di rilievo scontornato (OIM 72) rinvenuto nel villaggio moderno di Khorsabad e acquistato da E. Chiera prima dell'inizio degli scavi americani (da Loud 1936: 14, fig. 14).

⁹ Da una prima ricognizione delle esperienze di viaggio degli Italiani in Medio Oriente si osserva come esse scaturiscano il più delle volte da esigenze spirituali che determinano un approccio "cauto" e dunque distaccato dalle realtà politiche e culturali locali. Su questo aspetto si vedano alcuni iniziali accenni in Di Paolo, 2009.

¹⁰ Visitatori europei richiamati dalla eco che in brevissimo tempo le scoperte assire avevano suscitato portano una testimonianza diretta del loro passaggio su siti come Nimrud e Ninive in fase di scavo. Un secondo fenomeno, attestato anche in Siria, riguarda il commercio di antichità assire, vere e presunte, da destinare ai viaggiatori occidentali. Questo aspetto verrà trattato più in dettaglio in Di Paolo, *Rediscovering Syria: Cities, Antiquities, Tell in Travel Writing of XVII-XIX Centuries BC*, in preparation.

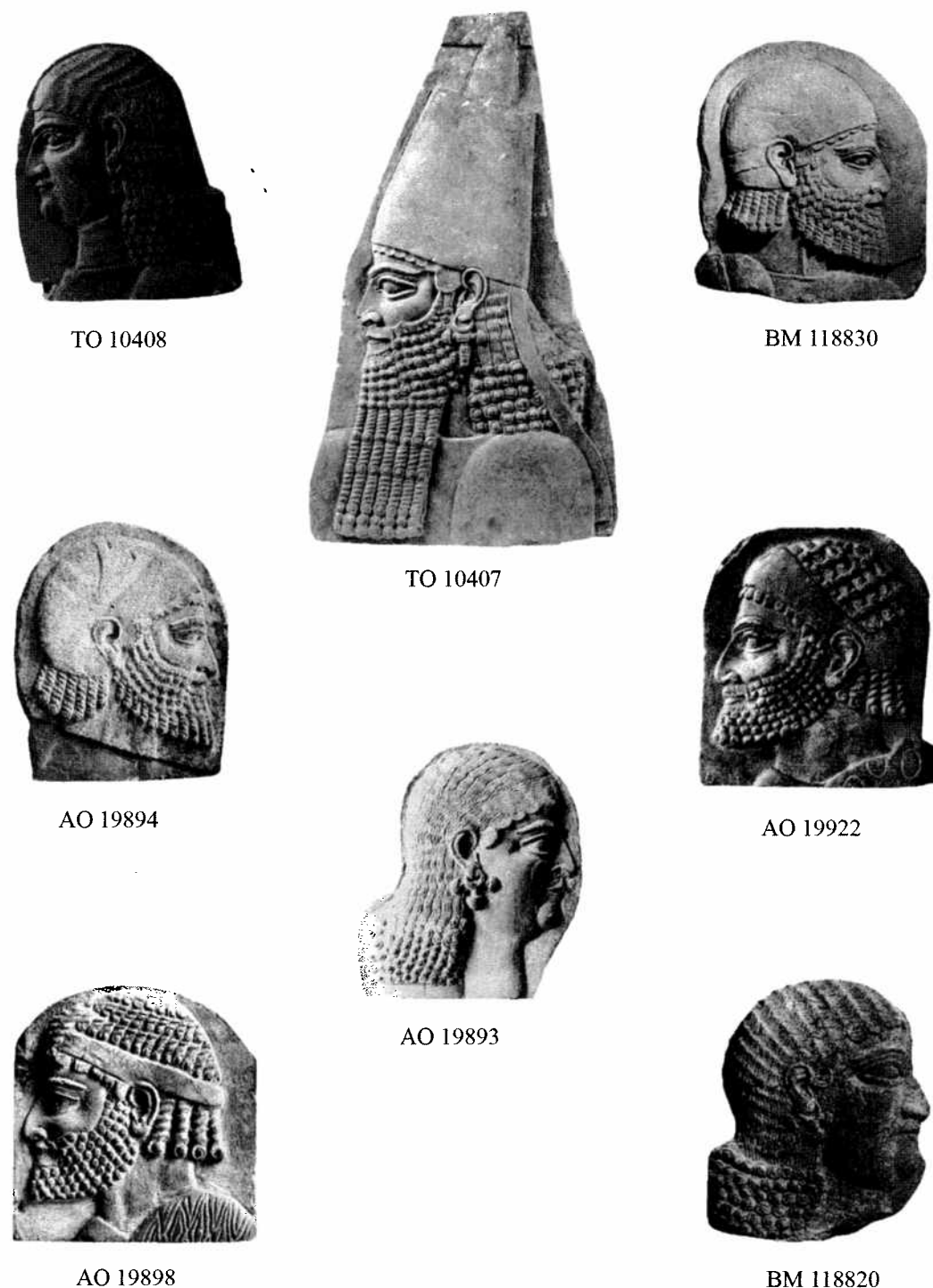


Fig. 4 - Rilievi scontornati dai prospetti delle Corti del palazzo di Sargon II a Khorsabad (da *Palazzi assiri* 1995: figg. 41, 47; Albenda 1986: figg. 32-33, 52-53, 68, 70).

Essi, ad eccezione di TO/10412, una pariglia di cavalli, sono costituiti da immagini scontornate, sulla base di una particolare tecnica di sezionamento usata quasi esclusivamente dai francesi a Khorsabad, molto diversa dal sistema adottato dagli inglesi a Nimrud e Ninive.

Questa pratica, ampiamente utilizzata dalla prima missione francese e testimoniata dai materiali conservati al Louvre, proseguì anche dopo la fine dei lavori di Botta. Infatti, tra la prima e la seconda esplorazione, guidata da V. Place, molte lastre vennero sezionate allo stesso modo proprio per la vendita e con la complicità degli abitanti locali (Albenda 1986: 27-28). Fu proprio grazie a questa strategia dettata dalla speranza di facili opportunità di guadagno che si formarono piccole collezioni di rilievi assiri in altri musei europei (ad esempio a Londra) e si creò quella dispersione di materiali in Europa e in America dei quali sono testimoni anche gli esemplari italiani.

La scomposizione delle lastre di Khorsabad fu un'azione così sistematica che all'epoca della riapertura degli scavi nel 1929, la missione americana dell'*Oriental Institute di Chicago* scoprì il riutilizzo di rilievi, soglie ecc. nelle case degli abitanti del villaggio di Khorsabad.

Il pagamento da parte della missione di un frammento di rilievo con immagine di dignitario, reimpiegato come base per il taglio della legna, portò alla scoperta, in prossimità del sito, di un vero e proprio deposito di teste umane e animali segate dai corpi e sepolte per essere vendute, forse nel periodo compreso tra l'esplorazione di Botta e quella di Place (Loud 1936: 13-14).

Che i francesi fossero o no responsabili di questi fatti, è difficile a dirsi¹¹, ma è chiaro che gli archeologi (e Layard ne è un esempio) avevano una gestione in parte privata dei materiali che riportavano alla luce. Il sezionamento delle lastre doveva rispondere all'intento di operare delle selezioni figurative significative e alla necessità di alleggerire il peso dei rilievi per poterne facilitare la circolazione. A questo proposito, si deve pure ricordare che a differenza dei cicli di Nimrud (cfr. *infra*), a Khorsabad le lastre non erano generalmente suddivise in due registri con al centro l'Iscrizione Standard¹².

Infatti, nella capitale di Sargon II e soprattutto lungo i prospetti delle grandi corti erano disposte teorie di dignitari assiri e di tributari che occupavano l'intera altezza della pietra (ca. 3 metri) e non potevano perciò essere ritagliati come figure intere, perché troppo pesanti per il trasporto. Inoltre, il soggetto figurativo appariva particolarmente adatto alla scomposizione (perché ripetitivo) e dunque a un sezionamento in parti più piccole da piazzare sul mercato, operazione che aveva anche un altro obiettivo, quello di operare delle scelte tematiche, ossia di preservare le figure umane e di "scartare" i soggetti meno interessanti.

¹¹ Loud scagionò la missione francese da questo scempio attribuendo la responsabilità dell'accaduto a qualche lavoratore locale stimolato da opportunità di denaro. È chiaro però che la strategia di assemblare parti di rilievi allo scopo di venderli in un momento più "tranquillo" è la prova che esisteva un piccolo mercato illegale di queste antichità.

¹² Nelle sale del palazzo di Assurnasirpal II a Nimrud le lastre ortostatiche erano suddivise in 3 registri: quello centrale era caratterizzato dalla cosiddetta Iscrizione Standard, un testo ripetitivo che riassumeva a grandi linee le imprese del sovrano.

Si tratta perciò non di generici *small fragments* come sono stati definiti da P. Albenda, ritagliati quasi casualmente dalle lastre che vengono lasciate *in situ* (1986: 42, 55), ma di veri e propri riquadri figurativi che rispecchiano una ben precisa strategia.

In generale, a parte i rilievi a tematica narrativa che vengono lasciati integri o allo stato originario, come ad esempio il ciclo delle cacce (*ibid.*: figg. 77-78), sono innanzitutto le lunghe sfilate di personaggi che rendono omaggio al re a subire una massiccia scomposizione.

Le particolari tecniche di sezionamento si ritrovano sia sulle lastre finite al Museo del Louvre (inviolate direttamente da Botta) sia su quelle confluite nello stesso periodo a Londra, tramite l'intermediazione di A. Hector, un mercante inglese di stanza a Bagdad¹³. I soli materiali che invece mostrano alla base una diversa impostazione culturale sono quelli rinvenuti all'epoca degli scavi americani e suddivisi tra l'Oriental Institute di Chicago e il Museo Nazionale di Bagdad.

Infatti, la terza esplorazione del sito che venne effettuata tra il 1929 e il 1934 portò alla riscoperta dei Vani 7, 10 e dei rilievi ancora *in situ* della facciata denominata n all'epoca dell'esplorazione Botta. È da sottolineare che le lastre illustranti le sequenze processionali erano oramai poche e spesso estremamente frammentarie (ridotte anche a frammenti minuscoli), mentre le scene a soggetto narrativo poi distribuite tra il museo americano e quello iraqeno erano intatte o quasi (*ibid.*: Facciata n, Lastre 31, 36, figg. 37, 44, tav. 16). La prassi è oramai di lasciare intatti i rilievi anche se incompleti o frammentari: questa scelta dipende da una nuova impostazione nei rapporti tra Europa-Nord America e paesi del Medio Oriente, e forse a controlli più rigidi sul lavoro delle missioni straniere.

Le lunghe teorie di figure che seguono il sovrano o avanzano verso di lui si collocano in modo particolare su due versanti della Corte VIII. Sul lato ovest si osserva una sfilata di dignitari che marcia verso sinistra, ossia verso il sovrano rappresentato di profilo a destra (*ibid.*: tav. 16), mentre sulla parete nord-ovest Sargon II costituisce il fulcro visivo verso cui si muovono due diverse schiere di personaggi: una serie di dignitari che avanza verso di lui da sinistra, e una teoria di portatori di tributi alle sue spalle (*ibid.*: 44-45, tav. 19). Scene del tutto simili si ripetono attorno alla Corte III (Facciata N) e alla Corte VI (Facciata L). Questi cicli di rilievi vengono sottoposti a uno smembramento sistematico. Le lastre sono non solo sezionate all'altezza della testa o del busto ma anche scontornate. Spesso però la tecnica a *silhouette* non viene portata a termine, anche se non mancano immagini completamente scontornate (*ibid.*: Vano 14, fig. 92, tav. 136): infatti essa consiste essenzialmente in un taglio operato in prossimità del profilo della figura seguendone talvolta i contorni ma lasciando intravedere lo sfondo neutro contro cui essa si staglia. Caratteristica è anche la sommità a lunetta che

¹³ Nato nel 1810, A. Hector iniziò la sua carriera nella Compagnia delle Indie Orientali. Nel 1832 si aggregò alla spedizione di Richard Lemon Lander in Niger e qualche anno dopo al Colonnello Francis Rawdon Chesney nell'esplorazione dell'Eufrate e del Tigri (1835-37). Tornato a Bagdad, avviò commerci regolari tra Gran Bretagna e Golfo Persico. Più volte ebbe modo di visitare i siti assiri in corso di scavo allo scopo di ottenere materiali da vendere al British Museum. Tornato definitivamente in Inghilterra nel 1857, morì nel 1875.

deriva dall'adattamento del taglio alla curva della testa (*ibid.*: Facciata n, Lastre 17, 21, 34, figg. 33, 39-40, 43, tavv. 16, 24; Facciata L, lastra 20, fig. 68, tav. 45). Talvolta la forma appare così regolare da formare un vero e proprio riquadro con i lati dritti e la sommità centinata (*ibid.*: Vano 10, registro inferiore della Lastra 13, fig. 53, tav. 33).

In altri casi, invece, il taglio operato è assai più irregolare, con angoli squadrati che seguono sempre però il contorno della figura (*ibid.*: fig. 58, tav. 31): questo avviene anche quando la lastra è in buono stato di conservazione.

E altresì interessante notare come i rilievi fortemente aggettanti delle figure dell'eroe con leoncino vengono invece conservate per intero, così come i geni alati con situla e pigna (*ibid.*: Facciate A e n, Lastra 46, figg. 7-8, tavv. 14-17; *ibid.*: Facciata N, Lastra 28, figg. 9, 11). Si verifica in parte quanto si può osservare a Nimrud: alcune immagini particolari vengono preservate complete degli accessori figurativi.

La strategia di eliminare completamente il corpo è una costante nel processo di scomposizione dei rilievi. Alcune eccezioni, però, oltre a confermare l'indirizzo generale di questo processo, introducono qualche elemento di riflessione. Un supplicante rappresentato sul registro inferiore della Lastra 12 all'interno del Vano 10 è stato ritagliato con la solita tecnica che, scontornando la figura, lascia visibile lo sfondo: in questo caso però si è deciso di conservare l'intero busto comprese le braccia semidistese e le mani con il palmo verso l'alto nel gesto di supplica, un espediente che ha dato al frammento selezionato una forma quadrangolare molto irregolare e tutto sommato curiosa (*ibid.*: fig. 54, tav. 32).

Il lotto di rilievi inviati a Londra venne acquistato nel 1847 con l'intermediazione di A. Hector. Ottenute dopo la fine degli scavi di Botta, le sculture mostrano criteri di selezione identici a quelli osservati per il materiale giunto al Louvre. Dunque ritroviamo il taglio scontornato eseguito alla lettera o la riquadratura regolare o anche il profilo curvo che si adatta alle fattezze del volto (*ibid.*: Facciata L, Lastre 21 e 24, figg. 30, 71, tavv. 24, 43; Facciata n, Lastra 22, fig. 32, tav. 19).

Allo stesso processo generalizzato di smembramento sistematico, si deve ricondurre l'aspetto attuale delle lastre conservate in Italia.

Il rilievo con Sargon, incedente verso sinistra (*Palazzi assiri* 1995, n. 7), appare tagliato all'altezza delle spalle e scontornato completamente ai lati e in alto lasciando solo un frammento del bordo superiore della lastra ineliminabile a causa del puntale della tiara regale che l'attraversa.

Un secondo frammento, raffigurante un dignitario volto sempre a sinistra (*ibid.*: n. 9, fig. 47) presenta caratteristiche pressoché identiche al gruppo di lastre con immagini di dignitari conservate a Parigi o a Londra (Albenda 1986: figg. 30-33, 38-43). Lo stesso vale per una terza lastra del Museo Egizio (*Palazzi assiri* 1995: n. 10, fig. 48) in cui l'*outlining* è portato alle estreme conseguenze e il frammento di un dignitario dei Musei Vaticani di incerta localizzazione (*ibid.*: n. 11, fig. 49).

Se le procedure di sezionamento accomunano senza dubbio i materiali italiani ai grandi lotti francesi e inglesi, appare ardua la ricollocazione delle lastre con dignitari, poiché si tratta di un soggetto molto comune lungo i prospetti esterni dei cortili. Va però anche detto che il tipo di taglio a cui sono state sottoposte sembra a favore di una loro sistemazione proprio in questi contesti.

Qualche ipotesi più precisa è stata avanzata a proposito e del rilievo con lo stesso Sargon II e del frammento semi-scontornato raffigurante un dignitario di

alto rango conservati a Torino. Essi portano come data d'ingresso il 1847 perché fanno sicuramente parte della prima spedizione di sculture che P.E. Botta inviò a Parigi¹⁴. Mentre una ricollocazione del busto di Sargon nei vani 6¹⁵ o 11¹⁶ presenta notevoli difficoltà, una buona soluzione alternativa vede un'associazione tra il rilievo del re e quello del dignitario sopra citato, scorporati dal lotto di lastre destinate al Museo del Louvre. Questa particolare circostanza farebbe propendere per una collocazione contigua dei due rilievi. G. Bergamini ha supposto infatti che i due frammenti fossero stati ritagliati da un'unica lastra posta lungo una delle pareti del *bitanu*, ossia Facciata m, Lastra 19 (*ibid.*: 110, 112).

Volendo invece supporre una diversa collocazione per i due rilievi, comunque possibile, non si sottovaluti la possibilità che il dignitario fosse scolpito sulla lastra 15 della Facciata n che corrisponde al lato nord-ovest della Corte VIII.

¹⁴ Nel dicembre del 1842 il diplomatico francese sta lavorando sul sito di Ninive, mentre a Khorsabad un gruppo di operai comincia l'esplorazione di un edificio che si rivelerà il palazzo di Sargon. Le indagini proseguono per tutto l'anno seguente con vicende alterne. Il 4 maggio del 1844 arriva E. Flandin che ha l'incarico di disegnare i rilievi. Egli ripartirà alla volta di Parigi verso la fine dello stesso anno. Rimasto solo sullo scavo, Botta comincia ad organizzare la spedizione per il Louvre. Nel corso dell'inverno 1844-45 il materiale viene trasportato lungo le sponde del fiume Tigri e in seguito trasferito da Mosul a Bagdad: "A la fin du mois de mai toutes les sculptures extraites du monticule de Khorsabad avaient été heureusement débarquées à Bagdad, et confiées aux soins intelligentes de M. le baron Loewe de Veymars, consul général de France, désormais chargé de les acheminer vers leur destination définitive. Pendant un an il les eut en quelque sorte sous sa garde; car les nécessités du service ne permirent pas plus tôt l'envoi d'un bâtiment de l'Etat, et les rares navires du commerce qui fréquentent le golfe Persique n'auraient pu se charger d'une semblable cargaison. Ce fut seulement au mois de mars 1846 que le gabare le Cormoran, commandée par M. le lieutenant de vaisseau Cabaret, put arriver à Bassora" (Botta, Flandin 1849: 4-5, 15). Il 1° giugno del 1846 Paul-Emile Botta imbarca le sculture a bordo del *Cormoran* che giunge a Parigi il 22 gennaio dell'anno seguente. La testa di Sargon offerta dallo stesso Botta al museo italiano risulta registrata nell'inventario del Louvre in data 17 febbraio del 1847 (Fontan 1994: 228).

¹⁵ Un prima organica ipotesi si deve a P. Albenda (1986: 183). Essa va però scartata, poiché l'ambiente n. 6, una lunga sala incuneata tra il blocco di rappresentanza a sud e il settore più esterno, venne riscoperta da Victor Place nel 1854 con i rilievi ancora in posto anche se caduti a terra (Pillet 1962: 52), come si desume da una relazione datata al 18 luglio dello stesso anno. In secondo luogo, le incongruenze notate tra i particolari antiquari della lastra torinese e i rilievi eseguiti da E. Flandin nel Vano 6 all'epoca della seconda spedizione non sono dovute a una inaccurata riproduzione grafica, peraltro accertata in altri casi, ma ad una ragione più semplice: si tratta di due rilievi diversi. Un ulteriore elemento di confusione è rappresentato dal fatto che l'unica figura regale del Vano 6 confrontabile con la scultura torinese è quella raffigurata sulla lastra n. 11 (poiché su entrambe il re è di profilo verso sinistra): essa però non risulta conservata né a Parigi, né a Bagdad, né a Londra. Andò forse completamente perduta, ad eccezione di un piccolo frammento raffigurante le armi portate dal re e ora al British Museum (Reade 1981: tav. V, 10).

¹⁶ La supposizione che la lastra di Torino appartenesse originariamente al Vano 11, una sala minore parallela alla n. 6, è stata di nuovo avanzata dalla Albenda che però non precisa l'esatta posizione del rilievo (Albenda 1986: 183). G. Bergamini ritiene che si tratti della lastra n. 12, sulla quale infatti compare l'immagine del sovrano volto a sinistra e seguito da un dignitario con flabello. Essa risulta però conservata, insieme ad altri 4 rilievi della stessa sequenza, nel Museo di Bagdad, come peraltro aveva indicato anche l'Albenda (*ibid.*: 178-179) e come si può verificare da foto recenti della Sala Assira nel museo iraqeno (5 lastre in tutto: IM 60975/2-1, IM 60979/3-1: Parapetti 2004: 114 lato destro). Una seconda raffigurazione del sovrano (lastra n. 19) facente parte di una lunga teoria di portatori di tributi e dignitari assiri che decorava la parete nord-ovest della sala non può essere presa in considerazione, perché il sovrano appare di profilo verso destra.

Su entrambi i lati dell'ingresso C (verso il Corridoio 10) Botta scoprì un rilievo con sovrano e dignitario con flabello di profilo. Mentre tutte le lastre sul lato destro della porta erano crollate a terra, come testimoniano i disegni di E. Flandin, quelle sul versante sinistro invece risultavano intatte (Albenda 1986: tav. 19). Quando gli americani, quasi un secolo dopo, riscoprirono questa sfilata di personaggi, ritrovarono *in situ* il rilievo con Sargon e dignitario anche se privo della testa e del busto di quest'ultimo, probabilmente ritagliati (*ibid.*: 66, 172, A 7359, fig. 25; Loud 1936: fig. 28). È lo stesso trattamento subito da altre lastre della stessa sequenza, finite poi al Louvre e al British Museum (*ibid.*: Lastre 16-17, 21-22, 24, figg. 21, 24, 30-32, 39).

La proposta alternativa di riposizionare il sovrano e il dignitario lungo la Facciata N, precisamente sulla Lastra 32 è confutata dallo stato di conservazione originario del rilievo corrispondente. Esso, infatti, venne scoperto già frammentario, tanto che Flandin fu obbligato a ipotizzare una ricostruzione della scena, peraltro erronea (*ibid.*: 66, tav. 37).

In termini generali, il processo di selezione messo in atto dai francesi a Khorsabad appare guidato dal tentativo di isolare le singole figure dal contesto generale. Si procede però anche annullando l'unità corporea e dando risalto alle teste ma anche a parti più piccole o apparentemente prive di importanza, come mani o braccia (*ibid.*: figg. 66-67). La procedura sembra dettata dalla volontà di estrapolare una qualità estetica da queste figure. Esse, prive di modellato perché quasi appiattite sullo sfondo, sembrano concepite come sculture a tutto tondo, parti fondamentali di statue antiche, completamente private di punti di riferimento, figurativi e topografici.

Dicotomie a Nimrud: la selezione chiastica (Figg. 5-6; Tab. 1)

I pochi rilievi provenienti da Nimrud e conservati attualmente nei musei italiani presentano alcune peculiarità, nelle modalità di selezione e di successiva "trasformazione", che devono essere ricondotte direttamente all'atmosfera intellettuale che sovraintendeva alla scoperta delle grandi capitali assire.

I processi decisionali che stanno alla base della dispersione di questi materiali non possono essere ricostruiti con precisione ma qualche particolare può aiutare a comprendere il fenomeno.

Due degli ortostati italiani facevano parte della decorazione della Sala del Trono B del Palazzo di Assurnasirpal II¹⁷. Essa era formata da lastre alte ca. 3 m. suddivise in due registri figurativi con l'Iscrizione Standard al centro (cfr. la nota 12).

Appartenenti in origine al rilievo B-6 inferiore posto lungo il lato meridionale della sala, i due esemplari italiani sono attualmente conservati presso il Museo di Archeologia Ligure di Genova e i Musei Vaticani (*Palazzi assiri* 1995: nn. 4-5, figg. 34, 38).

¹⁷ L'ipotesi di attribuire questi due frammenti alla decorazione ortostatica della Sala del Trono fu avanzata già da Weidner (1939: 66-67, fig. 57).



Fig. 5 – Rilievo B-6 inferiore dalla sala del trono B del Palazzo Nord-Ovest di Assurnasirpal II a Nimrud con la ricomposizione dei frammenti conservati (da Meuszynski 1975: figg. 1-2, 1981: tav. 1; Bleibtreu 1977: fig. tra pp. 42 e 43; *Palazzi assiri* 1995: nn. 4-5).

Essi costituiscono la porzione sinistra della lastra B-6 inferiore dove si vedono alcuni dignitari assiri che conducono nemici di alto rango al cospetto di Assurnasirpal II, visibile nella lastra immediatamente a sinistra (B-7).

La posizione originaria e lo stato di conservazione dei rilievi lungo la parete meridionale della Sala del Trono sono ben descritti nei resoconti di A.H. Layard che, a questo proposito, distingue gli ortostati del settore orientale da quello della zona occidentale.

Mentre i primi (da B-16 verso l'angolo sud-orientale del vano e il suo lato est) erano *in situ* e soprattutto intatti, gli altri *had fallen with their faces to the ground*. Nella primavera del 1846 dunque, dopo aver individuato i tori androcefali che formavano i prospetti dell'ingresso verso il piccolo Vano C, A.H. Layard, seguendo il muro sud del Vano B alto tra i 12 e i 14 piedi (ca. 3,70-4,25 m.) individua, coperta da uno spesso strato di detriti, una seconda serie di lastre in eccellente stato di conservazione ma spezzate (Layard 1854: 128-143).

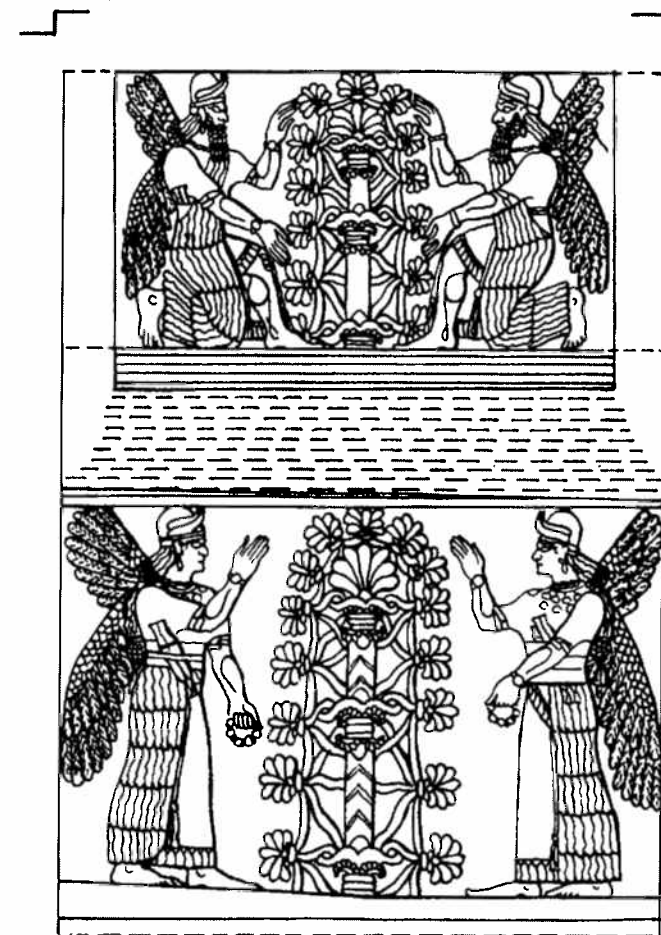


Fig. 6 – Lastra I-16 dalla parete nord della Sala I del Palazzo Nord-Ovest di Assurnasirpal II a Nimrud (da Paley, Sobolewski 1987: tav. 1).

Perciò, tutte le lastre comprese tra la n. 2 e l'ingresso b (che dà accesso al vano F) erano, nel novembre del 1846, in posto anche se lesionate per la caduta a terra (*ibid.*: 333, 339, 382).

Appare però subito evidente che Layard rivela scarso interesse per i registri inferiori di questa serie di rilievi. Ricorda diffusamente B 5-4 con la cittadella turrita attaccata dalle truppe assire e le donne afflitte in fuga (*ibid.*: 337-338), mentre, per ciò che concerne B 6-8, accenna al fatto che si tratta di un'unica scena con il re che passa in rassegna i prigionieri condotti dagli ufficiali assiri; la descrizione è estremamente sommaria poiché si tratta di un soggetto analogo a quello raffigurato su B 7-8 e descritto da Layard in una diversa occasione (*ibid.*: 129).

Ora, a differenza dei rilievi inferiori contigui (5 e 7) e della serie superiore che vennero inviati direttamente al British Museum¹⁸, il rilievo B-6 inferiore venne

¹⁸ Quasi tutti i rilievi che formavano la decorazione meridionale della Sala del Trono vengono inviati a Bagdad nel dicembre del 1846 per essere spediti a Londra (Layard 1854: 372).

momentaneamente lasciato in loco probabilmente perché aveva subito dei danni consistenti, soprattutto nella parte centrale e destra.

Che esso non venne spedito a Londra come gli altri ci viene rivelato da C. Gadd quasi un secolo dopo. Egli, tra il 1834 e il 1836, dichiara in più occasioni che il rilievo risultava perduto ad eccezione del frammento finito nei Musei Vaticani (Gadd 1934: 57, n. 12B; 1936; Weidner 1939: 66). A.H. Layard aveva poi realizzato un disegno di questo rilievo (Weidner 1939: fig. 58)¹⁹ poi trasformato in un dipinto da G. Scharf e conservato nella Nimrud Gallery del British Museum.

Lo "smembramento" di B-6 deve quindi essere avvenuto direttamente sul sito. Sull'esatto stato di conservazione della pietra nella sua porzione inferiore non abbiamo dati certi. Si può però notare che i frammenti ricavati dal settore centrale e destro sono di forma assai irregolare. Qui infatti vennero ricavate due scene finite a Vienna e a Londra (Bleibtreu 1977: 41-43; Reade 1972: 19).

Un terzo frammento anch'esso irregolare, comprendente parte dell'Iscrizione Standard rimase *in situ* (Meuszyński 1975: 55; 1981: 17-18, 21, 80, tav. 2: 3), mentre nulla è dato sapere della base dell'ortostato (Meuszyński 1981: 17).

Questi frammenti selezionati dalla pietra B-6 inferiore devono aver mantenuto le caratteristiche morfologiche originarie dovute alle lesioni presenti: esse hanno costituito infatti il criterio fondamentale nella partizione dell'ortostato, accompagnato poi da tagli più regolari per creare delle scene significative da un punto di vista figurativo.

Quest'ultimo criterio è stato certamente adottato nella partizione della lastra sul lato sinistro: qui si è infatti proceduto a un taglio molto più regolare, ottenendo dei "piccoli" riquadri di 42x39 cm. (esemplare del Vaticano) e di 30,5x31,5 (rilievo di Genova). La selezione così effettuata risponde solo in parte alla necessità di rendere più agevole il trasporto, un criterio comunemente adottato da A.H. Layard²⁰.

Infatti, l'operazione ha eliminato, in gran parte, il corpo dei dignitari, analogamente agli altri frammenti, un fenomeno abbastanza inspiegabile se si considera che certamente la base della lastra doveva godere di uno stato di conservazione migliore rispetto alla parte alta.

Il taglio al di sopra della scena obbedisce invece a un diverso criterio: quello di dissociare, per quanto possibile, la parte figurata da quella scritta, assai meno interessante perché ripetitiva (v. *infra*).

Dunque, in questo specifico caso, appare verosimile che si decida di conservare scene "irregolari" solo quando lesioni preesistenti abbiano di fatto scomposto il soggetto complessivo. Una volta rotta l'unità scenica non più ricomponibile, le sezioni restanti dei rilievi vengono ritagliate adottando di volta in volta criteri diffe-

¹⁹ In *Original Drawings of Assyrian Sculpture*, III, N.W. X.

²⁰ "I determined, therefore, to displace the slabs divided into two compartments; then to saw off the sculptures, and to reduce them as much as possible by cutting from the back. The inscriptions being a mere repetition of the same formula I did not consider it necessary to preserve them, as they added to the weight. With the help of levers of wood, and by digging away the wall of sun-dried bricks from behind the slabs, I was enabled to turn them into the centre of the trench..." (Layard 1854: 140). Lo stesso frammento conservato a Vienna venne ritagliato lungo l'asse verticale per ricavare due lastre distinte, evidentemente più facili da trasportare (Bleibtreu 1977: 42).

renti. Nel caso del frammento viennese, l'ulteriore scomposizione (necessaria per rendere più agevole il trasporto) viene effettuata in verticale e non in orizzontale (come per gli esemplari italiani).

È possibile che questa scelta dipenda dalla volontà di preservare lo "strano" abbigliamento del soldato con elmetto, un gonnellino che lascia scoperte le gambe e che si contrappone alle lunghe tuniche indossate dai prigionieri e dai dignitari assiri.

I frammenti italiani condividono invece una diversa strategia. Il taglio orizzontale ha di fatto eliminato ciò che era considerato poco interessante. Ci si è concentrati non tanto sul contesto generale o sui gesti delle figure quanto piuttosto sui volti dei personaggi (espressività, resa dei capelli e delle barbe ecc.). Per quanto riguarda poi il rilievo di Genova, non è escluso che l'accostamento di un personaggio provvisto di barba a uno che ne è privo abbia fatto pensare alla raffigurazione di una coppia uomo-donna, piuttosto curioso perché inusuale, e dunque degno di essere selezionato²¹.

Questa disomogenea applicazione di criteri selettivi vale anche per le restanti 3 lastre provenienti dal Palazzo Nord-Ovest e oggi suddivise tra il Museo Barracco di Roma e i Musei Vaticani (*Palazzi assiri* 1995: nn. 1-3, figg. 27, 32-33).

Per lo smantellamento dei rilievi che decoravano i vani attorno al *bitanu*, viene messo a punto un secondo procedimento che tiene conto del particolare repertorio figurativo delle lastre ivi ubicate.

Per quanto riguarda il Vano I da dove con ogni verosimiglianza potrebbero provenire i rilievi italiani sulla base dei soggetti e dei moduli dimensionali, la reiterazione delle immagini speculari di geni androcefali e aquilocefali stanti o inginocchiati a lato delle palmette ha condizionato i processi di selezione, rendendo ardua la ricostruzione dell'aspetto originario della suddetta sala. Basti pensare che dalle 32 lastre che in origine costituivano la decorazione ortostatica del Vano I furono ricavati ben 120 frammenti (un rapporto dunque di 1: 4) confluiti nei musei d'Europa e del Nord America (Stearns 1961: 82).

A questo proposito, le indicazioni fornite da A.H. Layard sono piuttosto sommarie: egli ricorda solo che le lastre nn. 8-11 furono rinvenute a terra e spezzate in più punti (Layard 1854: 342; Paley, Sobolewski 1987: 3, 7).

In generale, e le lastre italiane lo dimostrano, nel processo di selezione dei rilievi vengono eliminate sia le iscrizioni che costituiscono la fascia centrale degli ortostati sia le palmette²², mentre dei geni speculari si conserva o l'intera figura o solo testa e parte del busto. In questo caso però il criterio dell'alleggerimento del peso delle lastre non c'entra: la selezione delle sole teste viene attuata anche se l'unità scenica è stata già scomposta in immagini più piccole.

Dunque, da una parte è chiaro che il soggetto principale (piccole unità iconografiche "chiuse" e complete, costituite da una palmetta centrale e 2 figure speculari) è più adatto a un processo generalizzato di sezionamento in parti più piccole rispetto ai rilievi di tipo narrativo dove la parcellizzazione rompe l'unità compositiva.

²¹ In una diversa occasione e sempre sulla base dell'assenza della barba, Layard ha identificato come esseri femminili una coppia di geni speculari ora al British Museum che formava la decorazione di un recesso nel muro nella parete nord del Vano I dello stesso palazzo (Layard 1854: 344).

²² Solo in rarissimi casi esse sono state recuperate come rilievi indipendenti (Stearns 1961: 47).

Dall'altra, però, non si può negare che la conservazione di figure intere, che non vengono cioè ulteriormente ritagliate, osta contro l'apparente necessità di rendere più agevole il trasporto delle lastre.

Lo schema che segue (tab. 1) mostra sostanzialmente come la selezione dei rilievi avvenga sulla base di due criteri²³:

- 1) le lastre vengono lasciate intere, preservando l'unità scenica;
- 2) le lastre appaiono scomposte, ritagliate in unità più piccole ma non tanto piccole da facilitarne il trasporto.

Nel primo caso, proprio l'intento di mantenere integro il contesto, le unità compositive comprendono anche le Iscrizioni Standard, come nel caso di I-17 (Paley, Sobolewski 1987: 17-18, tav. 1).

Nel caso in cui le unità maggiori vengono ridotte a scene più piccole (rispettando però la suddivisione in registri), i rilievi selezionati per la spedizione corrispondono quasi tutti al tipo FI+P+I (colonna in grigio della Tabella 1), con qualche precisazione però.

Innanzitutto l'Iscrizione Standard comprende quasi sempre solo 1-2 righe. La norma è che frammenti del testo scritto vengono associati al genio del registro inferiore: l'unità scenica preservata comprende perciò il registro più basso e le ultime righe dell'Iscrizione.

Per quanto riguarda le palmette, se si decide di scomporre l'unità generale e ritagliare singole immagini di geni, la parte centrale dell'albero viene lasciata in loco anche se perfettamente conservata.

Vengono invece selezionate le terminazioni laterali dell'albero e associate alle unità iconografiche costituite dai geni, di profilo verso destra o sinistra, anche quando le fronde esterne sono alle loro spalle. Questa scelta dipende probabilmente dalla volontà di ricostruire un contesto figurativo e dunque narrativo, una pur minima coerenza compositiva, poiché le sequenze dei rilievi sono formate dall'alternanza genio-albero e le figure semidivine sono in simbiosi con l'elemento vegetale nei cui confronti compiono azioni rituali.

Dunque, le lastre italiane rientrano pienamente in questo generale processo di scomposizione. Le figure non vengono mai parcellizzate (con l'isolamento delle teste ad esempio), tanto è vero che le lastre lesionate sono state lasciate *in situ* e non ulteriormente ritagliate.

Se si esamina lo stato attuale di queste lastre, e dunque di quelle che non sono state tolte dal supporto murario, sembra di poter supporre che laddove le lastre erano intere sono state staccate dal supporto e ritagliate come figure intere e spedite: si vedano infatti I-1 superiore sinistro e I-1 inferiore destro o I-3 inferiore destro e I-15 superiore e inferiore²⁴. Questo in via ipotetica potrebbe spiegare perché la

²³ Per quanto riguarda invece i rilievi lasciati *in situ* da Layard, essi presentavano vistose lesioni sparse che impedivano, dopo un eventuale distacco, di mantenere una qualche coerenza figurativa o compositiva (Paley, Sobolewski 1987: I-7, I-8, I-10).

²⁴ L'eccezione che però sembra confermare la regola è rappresentata da I-2 inferiore centrale dove del genio ora a Cambridge è stata selezionata solo la testa e una porzione del busto, probabilmente perché la lesione obliqua sul margine superiore delle due palmette "tagliava", per così dire, il genio almeno in due parti (Paley, Sobolewski 1987: 9, tav. 1).

Lastre	Unità Sceniche Complete (USC)		Unità Sceniche Incomplete				Immagini Singole Parziali (ISP)	
	USC (lastra intera)	USC (lastra sezionata)	FI	P	FI+P	FI+I	FI+P+I	ISP sezionata
I-1			1				1	1
I-2								3
I-3			1				2	
I-4							2	2
I-5								2
I-6	1							
I-7	1						1	1
I-8	1							
I-9	1							
I-10	1							
I-11	1							
I-12	1							
I-13	1							
I-14								2
I-15			1				1	1
I-16		2					2	
I-17							1	
I-18							2	3
I-19							1	2
I-20						1	1	
I-21							1	4
I-22							2	1
I-23			1				2	
I-24					1		3	2
I-25	1							
I-26				1			4	1
I-27							3	2
I-28							4	1
I-29							2	1
I-30	1							
I-31								1
I-32								3

Tab. 1

¹ Le sigle utilizzate sotto questa denominazione sono le seguenti: FI = Figura Intera; P = Palmetta; I = Iscrizione.

² Lasciate *in situ* all'epoca degli scavi di Layard. Alcuni frammenti sono stati infatti rimossi in tempi recenti.

³ I numeri in grassetto si riferiscono agli esemplari conservati in Italia.

serie da I- 8 a I-11 che Layard ritrovò spezzata in più punti non è stata prelevata. Lastre intere invece con immagini complete si sono anche preservate, ad esempio, in I-12 e I-13 finite a Berlino (*ibid.*: 14-15, tav. 1).

La lastra con l'immagine del genio a testa d'aquila ora ai Musei Vaticani ha subito un processo di riquadratura: ricavato da un ortostato alto ca. 3 metri del quale rappresenta la parte inferiore in prossimità dell'ingresso *a* verso il vano J. Il taglio è stato eseguito allo scopo di eliminare l'Iscrizione Standard che correva originariamente al di sopra dell'ortostato (forse meno interessante delle parti iconiche!) e la palmetta posta immediatamente sul lato sinistro del ns. esemplare, tuttora *in situ*²⁵.

Il sezionamento della lastra ha dunque prodotto almeno due immagini diverse (al di sopra e al di sotto dell'iscrizione), mentre in altri casi sono state isolate le coppie speculari a lato della palmetta.

È assai probabile che nel corso di questa stessa operazione siano state ricavate altre lastre, casualmente finite anch'esse in Italia, tra cui l'esemplare confluito poi nella raccolta Barracco. Esso costituiva in origine proprio la porzione superiore dell'ortostato che in basso portava l'immagine del genio dei Musei Vaticani. Ritagliato su tre lati (quello destro coincide di nuovo con la posizione della porta) esso doveva, nelle intenzioni di chi operò il taglio, essere "privato", su analogia con la porzione inferiore, della palmetta posta a sinistra, solo assai parzialmente conservata nel Museo di Bagdad²⁶. Anche l'altro rilievo dei Musei Vaticani che rappresenta un genio androcefalo inginocchiato a lato di un albero sacro fu probabilmente sezionato "in coppia" con una lastra simile (dove il genio è volto a destra) anch'esso destinato alla vendita e ora al Memorial Art Gallery di Rochester²⁷.

Appare evidente perciò come sia importante intanto conservare le immagini intere. In secondo luogo, nei processi selettivi prevale l'aspetto narrativo su quello estetico. Si decide cioè di conservare l'immagine intera per quanto sia possibile, "alludendo" agli elementi accessori (ad esempio le palmette) e scartando ciò che aveva un effetto disturbante per l'immagine generale. L'intento sembra essere disgiunto dalle qualità dell'oggetto. Anche se non si tratta di rilievi a carattere storico, si decide di conservare un insieme di dettagli visuali per storicizzare l'oggetto, ricreare una base realistica. In questo caso appare evidente un approccio più chiaramente storicistico, un fenomeno che tutto sommato è proprio degli ambienti intellettuali e scientifici anglosassoni (Bohrer 1998: 351).

Ninive: la scomposizione della narrazione (Fig. 7)

La tematica narrativa domina nelle composizioni dell'età di Sennacherib e di Assurbanipal. Nei palazzi niniviti, infatti, si dispiegano, con una sequenza che è in

²⁵ Sulla base della ricostruzione assai verosimile elaborata da S. Paley e R. Sobolewski (1987:10-11, tav. I.1, ossia lastra I-4 inferiore) e confermata dal testo dell'Iscrizione Standard (in parte a Dublino, in parte al British Museum) la cui ultima riga può essere letta in alto sulla palmetta ancora in posto a sinistra e sul genio del Vaticano (a destra).

²⁶ Per l'originaria posizione di questa lastra (I-4 superiore) si veda *ibid.*: 11, tav. I.1.

²⁷ *Ibid.*: 19, tav. I.1 (appartenenti alla porzione superiore di I-19). Anche in questo caso la palmetta interposta tra i due geni e ricostruita su analogia con scene simili era stata eliminata ed è ora scomparsa.

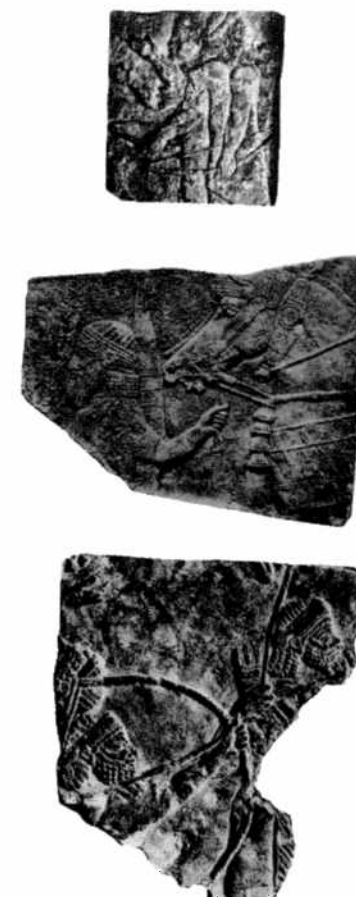


Fig. 7 – Tipo di scomposizione dei rilievi dalla Sala XXXIII del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib a Ninive: frammenti dai musei di Roma, Cracovia e Seattle (da Barnett, Bleibtreu, Falkner 1998: nn. 402, 410, 417).

parte ricostruibile solo grazie ai disegni delle lastre che vennero prodotti all'epoca degli scavi, centinaia di rilievi che illustrano le campagne militari condotte dai due sovrani. I materiali conservati in Italia sono in maniera disomogenea attribuibili a entrambi.

I principi di scomposizione ricalcano ovviamente quelli messi in atto a Nimrud. Vediamo qualche esempio.

Tre lastre dal Palazzo Sud-Ovest vennero scolpite probabilmente all'epoca di Assurbanipal e sono attualmente conservate presso il Museo Barracco, il Museo "P. Giovio" di Como, il Museo Egizio di Torino (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: nn. 402, 413-414). Scoperte probabilmente nella Sala XXXIII, esse fanno parte del ciclo relativo alla campagna elamita condotta da Assurbanipal e culminata con la grande battaglia vinta sul fiume Ulai dal sovrano assiro nel 653 a.C. contro il re Te-Umman.

All'interno di questo ambiente furono rinvenute solo 6 lastre in posto (non complete però), disposte sui due lati del passaggio *p* verso XXX, come racconta lo stesso Layard. Egli precisa solo che questi rilievi, danneggiati a causa dell'incendio

Dall'altra, però, non si può negare che la conservazione di figure intere, che non vengono cioè ulteriormente ritagliate, osta contro l'apparente necessità di rendere più agevole il trasporto delle lastre.

Lo schema che segue (tab. 1) mostra sostanzialmente come la selezione dei rilievi avvenga sulla base di due criteri²³:

- 1) le lastre vengono lasciate intere, preservando l'unità scenica;
- 2) le lastre appaiono scomposte, ritagliate in unità più piccole ma non tanto piccole da facilitarne il trasporto.

Nel primo caso, proprio l'intento di mantenere integro il contesto, le unità compositive comprendono anche le Iscrizioni Standard, come nel caso di I-17 (Paley, Sobolewski 1987: 17-18, tav. 1).

Nel caso in cui le unità maggiori vengono ridotte a scene più piccole (rispettando però la suddivisione in registri), i rilievi selezionati per la spedizione corrispondono quasi tutti al tipo FI+P+I (colonna in grigio della Tabella 1), con qualche precisazione però.

Innanzitutto l'iscrizione Standard comprende quasi sempre solo 1-2 righe. La norma è che frammenti del testo scritto vengono associati al genio del registro inferiore: l'unità scenica preservata comprende perciò il registro più basso e le ultime righe dell'iscrizione.

Per quanto riguarda le palmette, se si decide di scomporre l'unità generale e ritagliare singole immagini di geni, la parte centrale dell'albero viene lasciata in loco anche se perfettamente conservata.

Vengono invece selezionate le terminazioni laterali dell'albero e associate alle unità iconografiche costituite dai geni, di profilo verso destra o sinistra, anche quando le fronde esterne sono alle loro spalle. Questa scelta dipende probabilmente dalla volontà di ricostruire un contesto figurativo e dunque narrativo, una pur minima coerenza compositiva, poiché le sequenze dei rilievi sono formate dall'alternanza genio-albero e le figure semidivine sono in simbiosi con l'elemento vegetale nei cui confronti compiono azioni rituali.

Dunque, le lastre italiane rientrano pienamente in questo generale processo di scomposizione. Le figure non vengono mai parcellizzate (con l'isolamento delle teste ad esempio), tanto è vero che le lastre lesionate sono state lasciate *in situ* e non ulteriormente ritagliate.

Se si esamina lo stato attuale di queste lastre, e dunque di quelle che non sono state tolte dal supporto murario, sembra di poter supporre che laddove le lastre erano intere sono state staccate dal supporto e ritagliate come figure intere e spedite: si vedano infatti I-1 superiore sinistro e I-1 inferiore destro o I-3 inferiore destro e I-15 superiore e inferiore²⁴. Questo in via ipotetica potrebbe spiegare perché la

Lastre	Unità Sceniche Complete (USC)		Unità Sceniche Incomplete				Immagini Singole Parziali (ISP)	
	USC (lastra intera)	USC (lastra sezionata)	FI	P	FI+P	FI+I	FI+P+I	ISP sezionata
I-1			1				1	1
I-2								
I-3			1				2	3
I-4							2 ³	
I-5								2
I-6	1							2
I-7	1							
I-8	1						1	1
I-9	1							
I-10	1							
I-11	1							
I-12	1							
I-13	1							
I-14								
I-15			1				1	2
I-16		2						1
I-17							2	
I-18							1	3
I-19							I+I	2
I-20						1	1	
I-21							1	4
I-22							2	1
I-23			1				2	
I-24					1		3	2
I-25	1							
I-26				1			4	1
I-27							3	2
I-28							4	1
I-29							2	1
I-30	1							
I-31								1
I-32								3

Tab. 1

¹ Le sigle utilizzate sotto questa denominazione sono le seguenti: FI = Figura Intera; P = Palmetta; I = Iscrizione.

² Lasciate *in situ* all'epoca degli scavi di Layard. Alcuni frammenti sono stati infatti rimossi in tempi recenti.

³ I numeri in grassetto si riferiscono agli esemplari conservati in Italia.

²³ Per quanto riguarda invece i rilievi lasciati *in situ* da Layard, essi presentavano vistose lesioni sparse che impedivano, dopo un eventuale distacco, di mantenere una qualche coerenza figurativa o compositiva (Paley, Sobolewski 1987: I-7, I-8, I-10).

²⁴ L'eccezione che però sembra confermare la regola è rappresentata da I-2 inferiore centrale dove del genio ora a Cambridge è stata selezionata solo la testa e una porzione del busto, probabilmente perché la lesione obliqua sul margine superiore delle due palmette "tagliava", per così dire, il genio almeno in due parti (Paley, Sobolewski 1987: 9, tav. 1).

serie da I- 8 a I-11 che Layard ritrovò spezzata in più punti non è stata prelevata. Lastre intere invece con immagini complete si sono anche preservate, ad esempio, in I-12 e I-13 finite a Berlino (*ibid.*: 14-15, tav. 1).

La lastra con l'immagine del genio a testa d'aquila ora ai Musei Vaticani ha subito un processo di riquadratura: ricavato da un ortostato alto ca. 3 metri del quale rappresenta la parte inferiore in prossimità dell'ingresso *a* verso il vano J. Il taglio è stato eseguito allo scopo di eliminare l'Iscrizione Standard che correva originariamente al di sopra dell'ortostato (forse meno interessante delle parti iconiche!) e la palmetta posta immediatamente sul lato sinistro del ns. esemplare, tuttora *in situ*²⁵.

Il sezionamento della lastra ha dunque prodotto almeno due immagini diverse (al di sopra e al di sotto dell'iscrizione), mentre in altri casi sono state isolate le coppie speculari a lato della palmetta.

È assai probabile che nel corso di questa stessa operazione siano state ricavate altre lastre, casualmente finite anch'esse in Italia, tra cui l'esemplare confluito poi nella raccolta Barracco. Esso costituiva in origine proprio la porzione superiore dell'ortostato che in basso portava l'immagine del genio dei Musei Vaticani. Ritagliato su tre lati (quello destro coincide di nuovo con la posizione della porta) esso doveva, nelle intenzioni di chi operò il taglio, essere "privato", su analogia con la porzione inferiore, della palmetta posta a sinistra, solo assai parzialmente conservata nel Museo di Bagdad²⁶. Anche l'altro rilievo dei Musei Vaticani che rappresenta un genio androcefalo inginocchiato a lato di un albero sacro fu probabilmente sezionato "in coppia" con una lastra simile (dove il genio è volto a destra) anch'esso destinato alla vendita e ora al Memorial Art Gallery di Rochester²⁷.

Appare evidente perciò come sia importante intanto conservare le immagini intere. In secondo luogo, nei processi selettivi prevale l'aspetto narrativo su quello estetico. Si decide cioè di conservare l'immagine intera per quanto sia possibile, "alludendo" agli elementi accessori (ad esempio le palmette) e scartando ciò che aveva un effetto disturbante per l'immagine generale. L'intento sembra essere di sggiunto dalle qualità dell'oggetto. Anche se non si tratta di rilievi a carattere storico, si decide di conservare un insieme di dettagli visuali per storicizzare l'oggetto, ricreare una base realistica. In questo caso appare evidente un approccio più chiaramente storicistico, un fenomeno che tutto sommato è proprio degli ambienti intellettuali e scientifici anglosassoni (Bohrer 1998: 351).

Ninive: la scomposizione della narrazione (Fig. 7)

La tematica narrativa domina nelle composizioni dell'età di Sennacherib e di Assurbanipal. Nei palazzi niniviti, infatti, si dispiegano, con una sequenza che è in



Fig. 7 – Tipo di scomposizione dei rilievi dalla Sala XXXIII del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib a Ninive: frammenti dai musei di Roma, Cracovia e Seattle (da Barnett, Bleibtreu, Falkner 1998: nn. 402, 410, 417).

parte ricostruibile solo grazie ai disegni delle lastre che vennero prodotti all'epoca degli scavi, centinaia di rilievi che illustrano le campagne militari condotte dai due sovrani. I materiali conservati in Italia sono in maniera disomogenea attribuibili a entrambi.

I principi di scomposizione ricalcano ovviamente quelli messi in atto a Nimrud. Vediamo qualche esempio.

Tre lastre dal Palazzo Sud-Ovest vennero scolpite probabilmente all'epoca di Assurbanipal e sono attualmente conservate presso il Museo Barracco, il Museo "P. Giovio" di Como, il Museo Egizio di Torino (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: nn. 402, 413-414). Scoperte probabilmente nella Sala XXXIII, esse fanno parte del ciclo relativo alla campagna elamita condotta da Assurbanipal e culminata con la grande battaglia vinta sul fiume Ulai dal sovrano assiro nel 653 a.C. contro il re Te-Ummān.

All'interno di questo ambiente furono rinvenute solo 6 lastre in posto (non complete però), disposte sui due lati del passaggio *p* verso XXX, come racconta lo stesso Layard. Egli precisa solo che questi rilievi, danneggiati a causa dell'incendio

²⁵ Sulla base della ricostruzione assai verosimile elaborata da S. Paley e R. Sobolewski (1987:10-11, tav. I.1, ossia lastra I-4 inferiore) e confermata dal testo dell'Iscrizione Standard (in parte a Dublino, in parte al British Museum) la cui ultima riga può essere letta in alto sulla palmetta ancora in posto a sinistra e sul genio del Vaticano (a destra).

²⁶ Per l'originaria posizione di questa lastra (I-4 superiore) si veda *ibid.*: 11, tav. I.1.

²⁷ *Ibid.*: 19, tav. I.1 (appartenenti alla porzione superiore di I-19). Anche in questo caso la palmetta interposta tra i due geni e ricostruita su analogia con scene simili era stata eliminata ed è ora scomparsa.

sviluppatosi all'epoca del sacco della città, vennero inviati a Londra dove sono attualmente conservati (*ibid.*: 94, 97), compresa la metà dei frammenti (17 su 36) trovati tra le macerie (Layard 1853: 458-459).

La ricollocazione dei tre rilievi italiani nella Sala XXXIII si basa, oltre che sul soggetto figurativo, anche sull'uso di un particolare tipo di materiale, un calcare fossilifero venato che si ritrova solo in altre 2 sale dell'edificio (XXIX, XXX), prive però di rilievi (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: 94, 97).

Tra essi da notare è l'esemplare del Museo Barracco con la rappresentazione di due arcieri elamiti. Il frammento presenta una forma molto regolare (pressoché quadrata) dovuta a un processo di regolarizzazione su analogia con quanto osservabile su altri due frammenti sempre provenienti dalla Sala XXXIII e attualmente conservati a Cracovia e a Seattle (*ibid.*: nn. 410, 417).

Infatti, le misure si equivalgono (20×19; 21×18; 20×26) anche se i rilievi attualmente presentano delle lacune. Queste però non condizionano la possibilità di ricostruire l'estensione originaria dei pezzi selezionati. È possibile che la rottura si sia prodotta successivamente alla riquadratura o addirittura in conseguenza di essa: in questo specifico caso, è possibile che la riduzione a un peso accettabile per il trasporto abbia in qualche modo condizionato l'operazione.

Sappiamo per certo che almeno l'esemplare di Roma venne ceduto dallo stesso Layard e che dopo una serie di passaggi intermedi venne acquisito dal Barone Barracco (Weidner 1939: 44; *Palazzi assiri* 1995: 311). La riduzione a piccoli riquadri dei materiali non destinati al grande museo londinese e l'intervento di Layard nella prima cessione di questi monumenti fanno pensare alla strategia adottata anche a Nimrud: nei casi sopra citati la volontà di fissare dei tipi umani o delle specifiche azioni²⁸.

Processi di parcellizzazione dei temi narrativi si producono anche con l'esclusione di parte del soggetto figurativo, come nel caso della lastra ora al Barracco (*Palazzi assiri* 1995: n. 628), che originariamente faceva parte della decorazione della Sala LXVII, un piccolo ambiente di forma allungata che si trova sul versante nord-occidentale del palazzo di Sennacherib.

Qui Layard rinvenne solo sei lastre, poste non in sequenza continua sul lato opposto ai tre ingressi (Layard 1853: 586) ma solo il frammento romano è noto (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: n. 628b). Esso faceva parte del rilievo n. 3 (*ibid.*: n. 628a) che costituiva parte della scena di attacco a una cittadella turrita.

La lastra è tagliata sul lato destro, mentre a sinistra coincide con la partizione originale. La scena è stata dunque sezionata a destra eliminando la parte posteriore del cavallo, lasciando una immagine incompleta ma, per così dire, compatta, formata da due soldati e l'avantreno bardato dell'animale.

Rilievi apparentemente interi, sulla base dei disegni originali, sono stati rinvenuti nel Vano XLVIII, una piccola anticamera che dava accesso alla Galleria XLIX.

La serie dei rilievi era relativa alla conquista e all'uscita trionfale con il bottino da una città turrita (*ibid.*: tav. 411). La scena, suggestiva per la realistica descrizione del saccheggio di una città nemica era, già ai tempi di Layard, solo parzialmente visibile, poiché la parte alta dei rilievi era andata completamente perduta (Layard 1853: 103). La lastra centrale n. 12 fa parte della sequenza formata dai rilievi 11-13 ed è relativa alla rappresentazione di una cittadella pluri-turrita da cui l'esercito assiro si allontana in un paesaggio alberato e percorso da un fiume ricco di pesci. I rilievi sono andati perduti, ad eccezione di due frammenti che, nella lastra n. 12, erano contigui: il primo è conservato a Liverpool, l'altro al Vaticano (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: nn. 524b-c).

La scomposizione ha ridotto il secondo frammento a un riquadro abbastanza regolare: il procedimento ha ritagliato l'immagine del soldato assiro (con l'eliminazione delle gambe) e annullato del tutto l'elemento paesaggistico (gli alberi e il fiume), conservando la sola immagine del trasporto delle suppellettili.

La sequenza dei rilievi sui quattro lati della Corte VI ha inizio a partire dal lato est per poi proseguire verso sud, ovest e nord. In particolare, sulle pareti nord e nord-est si dispiegano le scene dedicate al trasporto degli enormi tori androcefali.

Layard dice poco sullo stato di conservazione delle lastre in quest'area della corte, limitandosi a ricordare che i rilievi sul lato nord apparivano interi, anche se lesionati e calcinati per via del fuoco (Layard 1853: 103). Il gruppo collocato tra gli ingressi *e* e *d* era *in situ* (tranne la sommità andata perduta), comprese le due lastre messe di taglio in corrispondenza dei recessi ai lati degli ingressi (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: tavv. 100, 136 a-b). Della n. 47 si conservano due frammenti contigui confluiti poi a Istanbul e al Vaticano.

Il secondo è stato ritagliato seguendo una serie di linee oblique, rappresentate dalle corde, dalla massicciata e dal listello della partizione a registri sul lato superiore. Si è voluto perciò ottenere l'isolamento dalla scena con la perdita di ogni riferimento spazio-temporale rispetto al contesto figurativo generale.

Casi analoghi si registrano anche nella scomposizione dei rilievi del Palazzo Nord, pur considerando l'incompletezza dei dati disponibili sulla decorazione parietale. Nella sala F, un piccolo vano nel settore nord-occidentale dell'edificio, sono illustrate le campagne elamite di Assurbanipal. In particolare, la Lastra 14 è relativa alla deportazione dei prigionieri in un ambiente acquatico dove alcuni fuggiaschi cercano di sottrarsi alla cattura nascondendosi in un canneto. Mettendo a confronto una foto originale di questo rilievo risalente al 1854 circa, un disegno dello stesso eseguito all'epoca da W. Boutcher e i tre frammenti sopravvissuti e conservati a San Pietroburgo, a Parigi e presso la Città del Vaticano (Barnett 1976: tav. 20), si può facilmente capire la strategia adottata nella partizione del soggetto.

Anche se sbiadita, la fotografia rivela intanto che la lastra n. 14 era intatta all'epoca degli scavi. Era però, attraversata dall'alto verso il basso e con andamento obliquo, da almeno due lesioni importanti (A e B) che hanno costituito i limiti sinistro e destro entro cui è stato selezionato il frammento principale (ora al Louvre). La più grande delle scene recuperate si dispone al centro della composizione. Essa coincide in parte con entrambe le lesioni (verso l'alto) ed è questa la ragione

²⁸ Analoga sorte sembrano aver avuto i rilievi conservati a Como e a Firenze (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: nn. 541-542) e provenienti dalla Galleria XLIX del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib. Essa, insieme alla Corte VI, era caratterizzata da scene corali relative al trasporto dei materiali per le grandi opere di Sennacherib. Solo otto rilievi furono rinvenuti *in situ* nella Galleria XLIX e disegnati: sono però sopravvissuti solo pochi frammenti, tra cui i due esemplari italiani. Il rilievo comasco fece parte della collezione privata di Layard fino al 1864 (Weidner 1939: figg. 55, 56; Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: 121, n. 541), l'altro arrivò a Firenze solo qualche anno dopo, nel 1872, come dono privato di Alessandro Castellani (*Palazzi assiri* 1995: 304).

per cui della barca di destra conservano solo due personaggi. È possibile ma non certo che in origine questo frammento includesse interamente le due figure nel canneto, poiché in quel punto la pietra appare oggi spezzata.

I frammenti più piccoli sono lontani dalle fratture ma sono stati ugualmente ritagliati: il primo a sinistra facendo coincidere il limite della pietra con il limite della scena e sopprimendo l'elemento paesaggistico circostante.

Complessivamente, Ninive presenta soluzioni molto simili a quelle adottate a Nimrud, con la regolarizzazione di quadretti a soggetto umano privati dello sfondo storico nel quale erano inseriti.

Conclusioni (Fig. 8)

Si può parlare di approccio storicistico nella generale strategia di selezione dei rilievi? L'evidenza mostra una sostanziale dicotomia tra temi narrativi e gli altri. Nei primi si procede all'enucleazione di singole figure, spesso parziali, dove il dato storico appare assente o ridotto a elemento realistico, evidente nella conservazione di gesti, attitudini, azioni ecc. I dettagli antiquari (armi, elmi, abiti, tiare) costituiscono un insieme di informazioni che, collocate in un contesto storico ben preciso, possono essere valide a titolo comparativo (per esempio in rapporto ad analoghe informazioni desumibili dalla scultura greca o egiziana). Non si coglie invece il dinamismo degli eventi, il movimento, lo scenario complessivo degli episodi raffigurati, tantomeno il loro rapporto con il contesto architettonico. D'altra parte la lettura storica degli avvenimenti e la ricostruzione del contesto spaziale dei rilievi assiri è una conquista degli studi dell'ultimo cinquantennio.

Si preferiscono invece le *scene di genere* cui appartengono ad esempio anche alcuni frammenti di rilievi non più ricollocabili all'interno del Palazzo Sud-Ovest. Concepiuti proprio come tipologie fisse che vengono scomposte a serie per essere piazzate sul mercato, il gruppo costituito da coppie di arcieri, in piedi o inginocchiate, rappresenta la selezione di un tipo di immagine fortemente evocativo, probabilmente delle esperienze figurative classiche (Barnett, Bleibtreu, Turner 1998: nn. 721-727).

Non è da sottovalutare anche un certo interesse per i dati fisiognomici o etnici che diventano forse motivo ma anche pretesto per esprimere giudizi culturali sui popoli Altri.

L'aspetto qualitativo, estetico, delle opere è più sentito dai francesi. Anche quando si ha a che fare con scene ripetute all'interno di una stessa sala o in più sale dello stesso palazzo, la selezione da parte degli inglesi e dei francesi procede su binari quasi opposti. I temi magico-simbolici del palazzo di Assurnasirpal II e le teorie dei tributari di Khorsabad sono trattati in maniera differente. I primi vengono scomposti rispettando l'unità iconografica costituita dal soggetto principale e dagli accessori figurativi; l'albero viene trattato invece come elemento *esterno*, troppo banale. Sulla completa conservazione delle figure dei geni alati agisce forse un'idea opposta al realismo, ossia la potenza evocatrice di un Oriente favoloso, originale, bizzarro.

D'altra parte, a Khorsabad la scomposizione delle lunghe sfilate dei prospetti esterni è sempre concepita come *destrutturazione* dell'immagine, non solo in senso



Fig. 8 – Serie di arcieri selezionata per la vendita da una o più sale del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib a Ninive (da Barnett, Bleibtreu, Falkner 1998: nn. 724-727).

pratico. I rilievi come sculture anche se appiattite sullo sfondo sono visti come frammenti di un'arte la cui dimensione è universale perché è costantemente alla ricerca di un canone immutabile di bellezza.

Silvana Di Paolo
ICEVO – CNR
Via Giano della Bella, 18
I – 00162 Roma

BIBLIOGRAFIA

- Abdi K. 2008, From Pan-Arabism to Saddam Hussein's Cult of Personality, *Journal of Social Archaeology* 8/1, 3-36.
- Albenda P. 1986, *The Palace of Sargon, King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings Made at the Time of Their Discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin*, Paris.
- Bahrani Z. 1998, Conjuring Mesopotamia. Imaginative Geography and a World Past, in L. Meskell (ed.), *Archaeology Under Fire. Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*, London-New York, 159-174.
- Bahrani Z. 2000, The Extraterrestrial Orient: Colonizing Mesopotamia in Space and Time, in L. Milano et alii (edd.), *Landscapes, Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East. Papers Presented to the XLIV Rencontre Assyriologique Internationale, Venezia, 7-11 July 1997*, Padua, 5-10.
- Barnett R.D. 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.)*, London.
- Barnett, R.D., Bleibtreu E., G. Turner 1998, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, London.
- Bleibtreu, E. 1977, Ein neuassyrisches Relief in Wien, *WZKM* 69, 41-43.
- Bohrer F.N. 1994, The Times and Spaces of History: Representation, Assyria, and the British Museum, in D.J. Sherman, I. Rogoff (edd.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, 197-222.
- Bohrer F.N. 1998, Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France, *The Art Bulletin* 80/2, 336-356.
- Bohrer F.N. 2001, Layard and Botta. Archaeology, Imperialism, and Aesthetics, in T. Abusch et alii (edd.), *Historiography in the Cuneiform World. Proceedings of the XLVe Rencontre Assyriologique Internationale, Part I, Bethesda*, 55-63.
- Bohrer F. N. 2003, *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge.
- Botta P.E., Flandin E. 1849, *Monuments de Niniveh I*, Paris.
- Di Paolo S. 2009, Archeologia e territorio nella letteratura di viaggio sul Vicino Oriente (XVII-XIX secolo): la scoperta e lo stereotipo, in J.M. Córdoba, F. Escribano, M Mañé (edd.), *Further Approaches to Travellers and Scholars in the Rediscovering of the Ancient Near East (ISIMU 9)*, Madrid, 21-36.
- Di Paolo S., in preparazione, Strategie di esposizione e forme di acculturazione in chiave semiotica: le gallerie assire del British Museum.
- Fontan E., 1994, Adrien de Longpérier et la création du musée assyrien du Louvre, in *Khorsabad*, 226-237.
- Gadd C.J. 1934, *The Assyrian Sculpture*, London.
- Irwin R. 2008, *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Firenze.

- Jenkins I. 1992, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, London.
- Khorsabad 1994 = E. Fontan (ed.), *De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens*, Paris.
- Larsen M.T. 1996, *The Conquest of Assyria. Excavations in an Antique Land*, New York.
- Layard A.H. 1853, *Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon*, London.
- Layard A.H. 1854, *Niniveh and Its Remains*, vol. I, London.
- Loud G. 1936, *Khorsabad I. Excavations in the Palace and at the City Gate (OIP 38)*, Chicago.
- MacKenzie J. 1995, *Orientalism: History, Theory, and the Arts*, Manchester.
- Meuszynski J. 1975, The Throne-Room of Aššur-nasir-apli II (Room B in the North-West Palace at Nimrud), *Iraq* 64, 51-73.
- Meuszynski J. 1981, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und Ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalhu (Nimrud) (BaF 2)*, Mainz a.R.
- Newhouse V. 2005, The Complexities of Context. How Place Affects Perception, in *Art and the Power of Placement*, New York, 42-107.
- Noordegraaf J. 2004, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth-and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam.
- Palazzi assiri 1995 = R. Dolce, M. Nota Santi (a cura di), *Dai palazzi assiri. Immagini di potere da Assurnasirpal II ad Assurbanipal (IX-VII sec. a.C.)*, Roma 1995.
- Paley S.M., Sobolewski R.P. 1987, *The Reconstruction of the Relief Representations and Their Positions in the Northwest-Palace at Kalhu (Nimrud) II*, Mainz a.R.
- Parapetti R., 2004, La sensazione di una riapertura, in P. Bianco (a cura di), *Iraq prima e dopo la guerra. I siti archeologici*, Roma, 114-118.
- Pearce S.M. 1992, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester-London.
- Pearce S.M. 1995, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London-New York.
- Pearce S.M. et alii 2002, Austen Henry Layard excavates Niniveh and Babylon, in Ead. *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*, vol. 3. *Imperial Voices*, Aldershot, 117-125.
- Pillet M. 1962, *Un pionnier de l'Assyriologie: Victor Place (Cahiers de la Société Asiatique 16)*, Paris.
- Reade J.E. 1972, The Neo-Assyrian Court and Army: Evidence from the Sculptures, *Iraq* 34, 87-112.
- Reade J.E. 1981, Neo-Assyrian Monuments in Their Historical Context, in F.M. Fales et alii (ed.), *Assyrian Royal Inscriptions. New Horizons*, Rome, 143-167.
- Said E.W. 1978, *Orientalism*, London.
- Said E.W. 1993, *Culture and Imperialism*, New York.
- Stearns, J.B. 1961, *Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II (AfO, Beiheft 15)*, Graz.
- Thomason A.K. 2005, *Luxury and Legitimation. Royal Collecting in Ancient Mesopotamia*, Aldershot.
- Weidner, E.F. 1939, *Die Reliefs der assyrischen Könige. Erster Teil. Die Reliefs in England, in der Vatikan-Stadt und in Italien (AfO, Beiheft 4)*, Berlin.