IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Una coppia di tori androcefali alati da Nimrud

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/141023 since 2016-01-11T12:57:00Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

UNA COPPIA DI TORI ANDROCEFALI ALATI DA NIMRUD

La recente ricollocazione al Museo di Baghdad[1] della coppia di tori androcefali alati provenienti dal Palazzo Nord-Ovest di Nimrud ha permesso di prenderne alcune misurazioni e pertanto di avanzare alcune osservazioni in merito alle proporzioni e al loro schema compositivo.

Nimrud è l'ambientazione ideale per ricordare Paolo Fiorina, che qui ha diretto campagne di scavo e survey con risultati scientifici di notevole rilievo.

Fino al 2012 i due colossi erano esposti nella cosiddetta "Great Assyrian Gallery", verso il suo fondo e poco visibili, affrontati e addirittura addossati alla parete della sala: nulla a che vedere, insomma, con quella che un tempo era la loro reale collocazione. L'allestimento della nuova "Middle Assyrian Gallery" del museo[2], nella quale verranno esposti numerosi materiali da Nimrud, ha fin dall'inizio previsto una collocazione dei due colossi che tenesse maggior conto della loro disposizione originaria (Fig. 1, 2).

Il loro scopritore, A.H. Layard, riporta il ritrovamento delle sculture: *"The first sculpture, still standing in its original position, which was uncovered after fol-*

[1] I lavori di riallestimento della cosiddetta "Middle Assyrian Gallery", seguono quelli realizzati a partire dal 2007 nelle gallerie islamiche e nella "Great Assyrian Gallery" e sono stati sponsorizzati dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. I lavori sono stati condotti e coordinati dal Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino in collaborazione con l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro e con l'Ambasciata d'Italia a Baghdad.

[2] La parola "allestimento" può essere fuorviante. Per ragioni logistiche e approccio metodologico, gli interventi finora effettuati all'Iraq Museum dal Centro Scavi di Torino non sono mai stati reali "riallestimenti", ma piuttosto interventi volutamente limitati e parziali, sempre concordati e discussi con le autorità preposte e i colleghi Iraqeni, volti essenzialmente a ripristinare la funzionalità di quelle sale e rendere meglio leggibili i reperti conservati. E' ovvio che un allestimento di questo importantissimo e grande museo non può prescindere da una generale riconsiderazione e da nuova pianificazione di tutti i suoi spazi e dei reperti esposti, due fra i tanti aspetti che le attuali condizioni di sicurezza non permettono ancora di valutare nel dettaglio.

lowing this wall, was a winged human-headed bull of yellow limestone. On the previous day the deteached head, now in the British Museum, had been found. The bull, to which it belonged, had fallen against the opposite sculpture, and had been broken by the fall into several pieces. I lifted the body with difficulty; and, to my surprise, discovered under it sixteen copper lions, admirably designed, and forming a regular series, diminishing in size from the largest, which was above one foot in lenght, to the smallest, which scarcely exceeded an inch. ... Beyond the winged bull the slabs were still entire, and occupied their original positions. On the first was sculptured a winged human figure, carrying a branch with five flowers in the raised right hand, and the usual square vessel in the left. Around his temples was a fillet adorned with three rosettes…"[3].

La descrizione di Layard si riferisce in particolare al colosso B-b-1[4]: un toro alato androcefalo rivolto a destra, la cui testa – come già ricordava lo scavatore – è oggi al British Museum (BM 11894, Fig. 3)[5], mentre il corpo, fratturato in almeno due grandi pezzi, è a Baghdad (IM 26472). La scoperta di Layard risale al 1846 quando – con il primo cargo di sculture dagli scavi – fu inviata anche la testa del nostro colosso, approdato a Londra solo nel 1847 dopo un avventuroso periplo che fece prima scalo a Bombay[6]. Dopo essere stato parte della collezione Canning, il pezzo venne infine ceduto al British Museum.

Bisogna rilevare che il calco della testa oggi montato sul corpo all'Iraq Museum è verosimilmente stato ricavato non dalla testa originale, ma da quella del colosso gemello: in effetti, la testa del British conserva ancora il naso, che invece è mancante nel calco del museo iraqeno.

L'altro colosso, B-b-2, è rivolto a sinistra ed è integro (IM 26473, Fig. 4, è il colosso riprodotto in LAYARD 1849a, pl. 3), seppure siano presenti sul corpo diverse fratture e abrasioni.

Le due sculture (l. 245/240, h. 256/259 cm circa), esclusa la suddetta testa, rimasero nella loro originaria posizione a Nimrud fino al 1927, poi furono portate al Museo[7]. La pietra che li contraddistingue è piuttosto porosa, tenera e di colore giallastro, verosimilmente un calcare locale come già riportava Layard[8].

[3] LAYARD 1849, I, 119-120.

[4] MEUSZYŃSKI 1981, 25, taf. I; PALEY-SOBOLEWSKI 1992, 28-29, pl. 5.

[5] Per una riproduzione fotografica della testa si veda GADD 1936, pl. 2; SCHÄFER-ANDRAE 1925, pl. XXX.

[6] Si ricordi che il Canale di Suez verrà inaugurato solo alla fine del 1869. GADD 1936, 127 e 228-229.

[7] DANREY 2004, 311.

[8] LAYARD 1849, II, 315: "*This yellow limestone must have been brought from some distance, probably from the Kurdish hills; but I am unable to determine the locality of the quarries…*".

Fig. 1 - Collocazione dei lamassu IM 26472 e IM 26473 nell'Iraq Museum di Baghdad, prima del recente riallestimento.

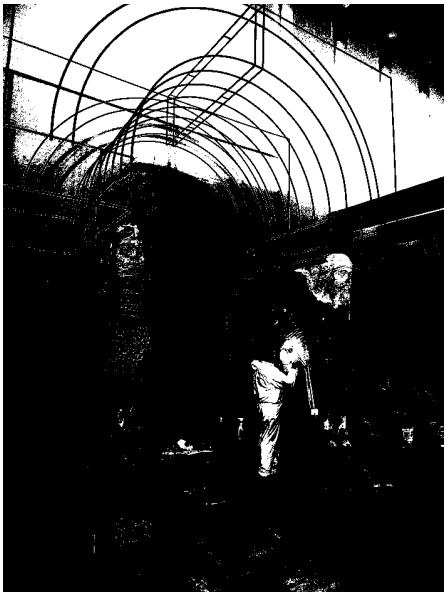

Fig. 2 - Nuova collocazione dei due lamassu nella "Middle Assyrian Gallery" (febbraio 2013).

Fig. 3 - Baghdad, Iraq Museum: IM 26472.

Fig. 4 - Baghdad, Iraq Museum: IM 26473.

Una fotografia di W. Andrae, datata al 1906, dovrebbe corrispondere al colosso B-b-2 ancora quasi interamente interrato nella sua originaria collocazione (Fig. 5) che è nota con certezza: la coppia di sculture si ergeva a guardia del passaggio b, tra la sala del trono B e la sala F[9]. Nella fotografia si vedono ancora in posizione due ortostati: quello sulla fronte che costituiva la linea del muro interno della sala, e quello sul fondo che bordava la parete del passaggio alle spalle delle sculture, leggermente arretrata.

Fig. 5 - Nimrud: il lamassu IM 26473 in situ nel 1906 (foto W. Andrae).

La porta B-b (Fig. 6) ha la particolarità di essere un passaggio interno del palazzo (ovvero non affacciato su una corte); esiste solo un altro passaggio interno protetto da colossi, quello B-a, anch'esso affacciato sulla sala del trono e quinta architettonica di contrappunto alla postazione del trono, attraverso il quale si passava al vano scalare monumentale[10].

[9] PALEY-SOBOLEWSKI 1996, 26-31.

[10] *Ibidem*, 29 dove si ipotizza che, in asse con l'entrata B-b e sul muro meridionale della stanza F (lastra 7) ci potesse essere una rappresentazione altamente simbolica della regalità (forse analoga al cosiddetto "doppio re"), che sarebbe stata inquadrata dai due lamassu della porta e in parte ne avrebbe

Questo apparente "internal imbalance"[11], costituito dalle due coppie di lamassu rivolte verso la sala ovvero verso la postazione reale, rendeva ancora più stretto il legame fisico e visuale di queste figure con il sovrano.

Al di là di questioni architettoniche e scenografiche, la presenza di due colossi a lato del passaggio interno B-b verso la sala F è pienamente comprensibile anche dal punto di vista simbolico e cerimoniale: il passaggio dà accesso non solo alla corte Y con gli annessi quartieri di rappresentanza, ma soprattutto a quell'importante settore cultuale-cerimoniale costituito dalla suite orientale (stanze G-M).

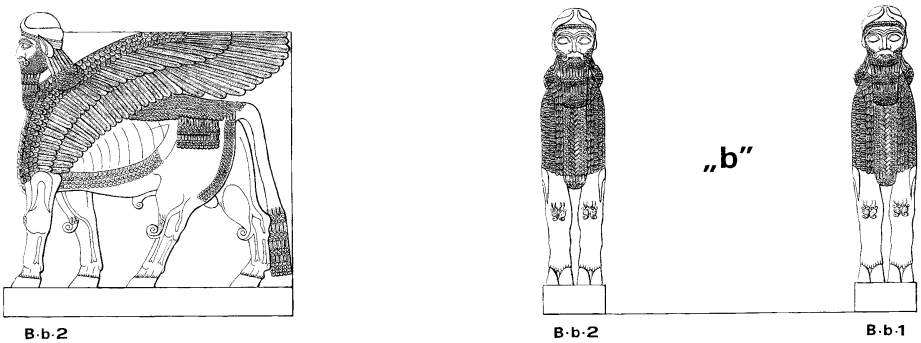

Fig. 6 - Il passaggio B-b del Palazzo di Assurnasirpal II a Nimrud
(da PALEY, SOBOLEWSKI 1992, tav. 5:2).

Per quanto riguarda poi i caratteri esteriori e stilistici dei due colossi, occorre ricordare che essi sono quelli meno monumentali dell'intera schiera di esseri ibridi dispiegata da Assurnasirpal II nella sua reggia. Le loro dimensioni generali sono inferiori rispetto ai lamassu presenti ad esempio sulla facciata della sala del trono, e le loro tiare presentano una sola coppia di corna, laddove invece gli altri colossi del palazzo sono dotati di tiare maggiormente composite.

Lo stretto legame tra scrittura e raffigurazione, sempre latente nell'arte assira, si esplicita anche in questi colossi, nella presenza di parti dell'Iscrizione Standard sul retro del blocco e tra le zampe dei tori[12]. E non importa che il testo sia troncato (in un caso anche a metà di un toponimo): in questo specifico caso, il potere evocativo e simbolico di queste iscrizioni non risiedeva tanto nel loro contenuto quanto piuttosto nel solo fatto di esistere[13].

giustificato la presenza, come del resto accadeva per un'altra rappresentazione della figura del re sulla parete opposta al trono.

[11] *Ibidem,* 29.

[12] *Ibidem*, 30-31

[13] RUSSELL 1999, 45-47, 247.

L'origine iconografica di questi affascinanti ibridi è difficile da ricostruire nel dettaglio e persino la terminologia loro riferita rimane a tutt'oggi dibattuta[14]. I termini *lamassu* (*lamassatu*), *šēdu* (e in minor misura *apsasû* e *aladla(m)mû* delle più tarde iscrizioni palaziali neoassire), sono convenzionalmente utilizzati per indicare i diversi esseri compositi a guardia dei passaggi, ma le differenti sfumature di significato che sembrano implicare e una diretta connessione tra fonti letterarie e iconografiche ancora sfuggono. Per comodità qui si riportano, in senso generico, i termini lamassu e "colosso".

Non è certo questa la sede per un'analisi delle origini e diffusione del motivo iconografico del lamassu. Basti qui semplicemente ricordare che esso, discendente di un'antichissima tradizione iconografica di esseri ibridi, appare nella sua forma definita – quella che conosciamo dai palazzi neoassiri – già nella glittica e su placche di terracotta di età medioassira[15]. Anche l'ispirazione degli animali a guardia di un portale è di antica tradizione, non solo nel mondo mesopotamico, ma anche nel mondo nord-siriano e anatolico[16]. Per monumentalità, maggiore complessità e armonia le realizzazioni neoassire si discostano dall'aspetto più aggressivo ed essenziale delle realizzazioni del mondo siro-anatolico, riflettendo quel rinnovato gusto per le forme composite tipico della prima metà del I millennio.

Guardiani e custodi degli ingressi di templi, palazzi e porte urbiche – già Barnett rimarcava l'importanza nel mondo orientale del custode di una porta[17] –, questi esseri semi-divini sono descritti nei testi come amichevoli, protettivi e apotropaici per il sovrano e le sue imprese. In epoca neoassira, essi assurgono presto ad elemento caratteristico e distintivo del palazzo assiro[18]: se, in effetti, non si hanno attestazioni che nell'arte assira essi ricorrano per raffigurazioni di facciate o

[14] Un recente inventario e studio iconografico, con accenni anche al problema dell'origine dei termini collegabili a questi esseri ibridi, è quello - già citato - di DANREY 2004. Si veda anche BARNETT 1974, DANREY 2004a. Per la terminologia si vedano, tra gli altri: CAD 9, L, 1973, 60-66 (voce "*lamassu*"); CAD 17, Š, II, 1992, 256-259 (voce "*šēdu*"); *RlA* 6, 1980-83, 446-459 (*Lamma/Lamassu*); *RlA* 12, 3/4, 2009, 311-314 ("Schutzgott A");VON SODEN 1964, LIEBERMAN 1977; WISEMAN 1960; GREEN 1994.

[15] Escludendo il motivo del toro androcefalo, diffuso almeno fin dal III millennio nell'alluvio mesopotamico, il più antico e diretto antecedente finora conosciuto del toro androcefalo alato può essere considerata la figura ibrida rappresentata sulla stele di Ishtar da Ebla.

[16] L'analisi della funzione "urbanistica" e architettonica della grande scultura in pietra nei centri siriani e anatolici, in termini di percezione visiva, definizione dei percorsi e degli spazi ufficiali e cerimoniali, "performances" cerimoniali, è un aspetto che anche negli ultimi anni ha ricevuto particolare attenzione: per una bibliografia completa e aggiornata si veda GILIBERT 2011.

[17] BARNETT 1974, 444.

[18] Dall'ala nord-ovest del "Palazzo Vecchio" di Assur provengono alcuni frammenti in pietra gessosa di teste e altre parti di lamassu di incerta datazione, forse reimpiegati nei rifacimenti dell'epoca di Sennacherib (e forse, almeno alcuni di essi, attribuibili a questo sovrano o al successore Esarhaddon). La loro datazione al periodo di Tiglath-pileser I (v. DANREY 2004, 310 che, sulla scia delle prime interpretazioni tedesche e di Andrae, li considera l'esempio noto più antico di questo tipo di scultura) non sembra pienamente condivisibile. Che poi queste sculture (o alcune di esse) siano da

porte di palazzi "stranieri", si può invece citare il caso di due fasce bronzee dal tempio di Mamu a Balawat (periodo di Assurnasirpal II) sulle quali una coppia di lamassu fiancheggia la porta urbica di due città assire, rappresentate alle estremità della composizione[19]. Del resto, non sono molte le loro attestazioni iconografiche su rilievi o pitture palatine. Un caso eccezionale, in quanto parte originariamente di un ortostato e non di una scultura colossale, è il noto frammento che riproduce la testa di profilo di un lamassu: esso proviene da Nimrud ed è generalmente datato al regno di Tiglath-pileser III (BM 188879). È verosimile che il rilievo fosse collocato in prossimità di un ingresso, come avveniva anche per la pittura di Til Barsip (datata tra i regni di Adad-nirari III e Tiglath-pileser III) che fornisca un'insolita versione a colori dell'aspetto di questi esseri[20]. Con Sargon e Sennacherib, i lamassu non sono rappresentati sui rilievi nella loro canonica posizione di guardia presso gli ingressi, ma comunque all'interno di un contesto che rimanda alle imprese costruttive del sovrano, e in particolare alla erezione del palazzo. Se la scena marittima del trasporto dei tronchi di Sargon II vede questi ibridi rappresentati sui flutti, a protezione dell'impresa, il celebre "ciclo del lamassu" di Sennacherib racconta nei dettagli la fattura di uno (o più?) di queste sculture; le sue iscrizioni poi, oltre a menzionare colossi di pietra, citano anche monumentali statue in metallo.

L'ultimo ritrovamento di simili sculture, a protezione di un ingresso, è quello avvenuto pochi anni fa nel settore a nord-est del palazzo di Assurnasirpal II a Nimrud[21]: gli archeologi iraqeni hanno rinvenuto una coppia di piccoli lamassu, probabilmente pertinenti al complesso templare di Ishtar Kidmuri (?), ad una distanza considerevole uno dall'altro[22]. Non sono a conoscenza di altre analoghe sculture di così ridotta dimensione[23]; purtroppo esse rimangono sostanzialmente inedite ed il loro puntuale contesto di rinvenimento è ancora poco chiaro. Si tratta di due lamassu di circa 1,2 m in altezza e di squisita fattura, i cui caratteri stilistici

riferire al regno di Assurnasirpal II (dallo stesso settore provengono anche rilievi iscritti con il nome del sovrano), resta una ulteriore interpretazione da verificare: caratteri antiquari di alcuni di questi frammenti, come le tiare a corna di foggia diversa rispetto a quelle di Nimrud e l'assenza della "quinta" zampa su almeno un esemplare, sembrerebbero indicare una loro datazione più tarda: PEDDE 2008, 41-42, figg. 62-66). A Tiglath-pileser I potrebbero invece risalire i frammenti di altri colossi ("Löwen und Stieren") in pietra basaltica, da un settore poco a nord-ovest del palazzo: PREUSSER 1955, 18, 27, taff. 12-13, 23b-c.

[19] CURTIS, TALLIS 2008, figg. 68 e 84 (bande L6 e R6 rispettivamente).

[20] THUREAU-DANGIN, DUNAND 1936.

[21] Le notizie sugli scavi condotti da Muzahin M. Hussein sono esigue e discordanti. Il ritrovamento dovrebbe essere avvenuto nel 2000-2001. Oggi i due piccoli lamassu sono esposti nella "Middle Assyrian Gallery" di fronte ai due più grandi colossi dal Palazzo Nord-Ovest di Nimrud. Alcune foto del loro ritrovamento sono state riprodotte sui pannelli esplicativi della sala riallestita.

[22] A giudicare dalle foto di scavo che ho potuto osservare all'Iraq Museum e facendo un calcolo approssimativo in base alle loro dimensioni note, le due sculture dovrebbero trovarsi a più di 3-3,5 metri una dall'altra.

[23] I lamassu rinvenuti da Layard ad Arban/Shadikhanni, pur se inferiori rispetto a quelli delle grandi capitali assire, misurano pur sempre circa 165 cm in altezza.

differiscono da quelli dei colossi del vicino Palazzo Nord-Ovest di Nimrud: le tiare a corna, ad esempio, sono alte e cilindriche ben diverse da quelle a calotta dei tempi di Assurnasirpal. È dunque verosimile che queste sculture siano da attribuire ad uno dei suoi successori, impegnato nel rifacimento del tempio sull'acropoli.

Resta poi ancora da spiegare perché l'ultimo grande sovrano assiro, Assurbanipal, non fece uso di questi colossi a protezione del suo palazzo, rompendo con una tradizione secolare: una scelta forse obbligata e legata a sopravvenuti problemi di reperimento della pietra adatta, oppure collegata ad un cambiamento di mentalità nel simbolismo religioso o, ancora, la combinazione di entrambi.

Nella cultura mesopotamica la forma del *lamassu* è stata concepita come una combinazione morfologica di parti provenienti da differenti esseri. Se tale rappresentazione di figure ibride non è certo un fenomeno isolato nella storia dell'arte vicino orientale, quella dei tori androcefali alati neoassiri è forse l'immagine di maggiore valore simbolico, quella più evocativa e capace di fondere armonicamente e in un'unica apparizione elementi rappresentativi di forza, intelligenza, agilità e sovrumanità; aspetti legati ai rispettivi esseri che la compongono ma anche a differenti sfere del cosmo.

L'ideazione stilistica del lamassu obbediva sicuramente a un'iconografia ben definita, soggetta a convenzioni formali, gerarchico-sociali, religiose, funzionali, simboliche ed espressive; ma anche, se consideriamo il puro atto creativo, a dimensioni come la fantasia e l'immaginazione. La fusione di cose diverse in una sola entità è un processo tipico della *fantasia*[24], ovvero di quella facoltà libera e associativa del pensiero che, coadiuvata dall'*immaginazione,* può vedere e generare "… qualunque cosa, anche la più assurda, incredibile, impossibile"[25]. "Il prodotto della fantasia, come quello della creatività e della invenzione, nasce da relazioni che il pensiero fa con ciò che conosce…"[26] mettendo assieme dati apparentemente inconciliabili e privi di affinità, elaborando pertanto soluzioni inaspettate e spesso ignorate dal pensiero ordinario. Nel caso specifico del lamassu, le relazioni prodotte dall'incontro delle differenti parti producono un *insieme* nuovo, un essere ultraterreno dotato delle qualità migliori dei suoi componenti, nonché un essere fantastico connotato da un aspetto surreale e maestoso. Queste osservazioni e altre analisi, che qui abbozzeremo in modo sperimentale e ipotetico, hanno lo scopo di offrire spunti di riflessione sulle concezioni generali che possono aver ispirato gli scultori neoassiri nella realizzazione di queste affascinanti figure ibride.

La Fig. 7, riportata di seguito, mostra lo sviluppo formale del lamassu. Nella prima fase (Fig. 7, in alto), sono stati individuati e posizionati separatamente i soggetti prescelti per la composizione della scultura: l'uomo, il toro e l'aquila (uccello). Vedere i corpi separati in questo modo, ci permette di stabilire che i soggetti

[24] "Tutto ciò che prima non c'era anche se irrealizzabile": MUNARI 1977, 9.
[25] *Ibidem*, 21.
[26] *Ibidem*, 29.

non rispettano una scala naturale. Nonostante il corpo taurino appaia molto imponente rispetto ai restanti elementi, dalle ricostruzioni della Fig. 7 comprendiamo invece che è l'uomo ad essere proporzionalmente il più grande. Questo fatto potrebbe essere interpretato da un lato, come la volontà di sancire una superiorità intellettuale e gerarchica della componente umana e, dall'altro, come un'esigenza estetico-funzionale atta a conciliare visivamente le forme.[27] Se la prima interpretazione fosse dimostrata, potrebbe sostenere l'ipotesi che avanzeremo sull'uso della testa come modulo proporzionale.

Nel secondo passaggio sono stati sovrapposti i tre corpi (Fig. 7, al centro), affinché l'intersezione delle figure mostri come sono state raccordate le diverse membra per ottenere la forma generale del colosso. La configurazione dell'essere risulta ben coordinata e articolata (Fig. 7, in basso), tale da sfruttare strutture e dinamiche che stanno alla base della genetica delle forme primarie.

Il disegno ci aiuta meglio a capire quali particolari gli Assiri traessero da ogni entità per rappresentare il lamassu. Dall'uomo essi prendevano la testa, dal toro il corpo, le corna e le orecchie, dall'aquila le ali. Come già anticipato in precedenza, ogni porzione potrebbe aver fornito all'essere mitico qualità e poteri sovrannaturali, riferibili a dimensioni cosmogoniche: la testa simbolo di intelligenza e regalità (mondo umano e mondo divino, quest'ultimo per la tiara a corna), il corpo del toro manifestazione di forza e di fertilità (terra) mentre le ali del rapace le connotazioni del volo e della rapidità (cielo).

Soffermandoci sull'analisi della testa, osserviamo come la barba e l'acconciatura dei lamassu, finemente lavorate, ricordino i tratti dei volti regali e dei geni alati (Fig. 8, 9). Già Place notava come i tori androcefali a Khorsabad avessero fattezze dei volti che li avvicinavano al ritratto di Sargon sui rilievi. Anche per Nimrud si è giustamente osservato come le figure dei geni semi-divini e dei colossi ricordino – per fattezze, posa, accessori – la persona del re rappresentato sugli stessi rilievi. Non si tratta, in effetti, di una vicinanza esclusivamente mimetica, ma anche semiotica. Le statue e i rilievi che rappresentano il re, ne rappresentano la persona non tanto con interesse alla riproduzione delle reali fattezze fisiognomiche, come noi Occidentali potremmo aspettarci, quanto piuttosto alla riproduzione del suo *status* e del suo ufficio: nei testi regali *ṣalam-šarrūtia* indica, in effetti, non un'immagine privata e individuale del re quanto piuttosto l'immagine ufficiale della regalità e l'espletamento delle funzioni regali[28]. Non immagine/ritratto del tale re, ma di *un* re la cui storicità ed individualità vengono semmai conferite dall'iscrizione apposta su di essa.

[27] Diversamente da altri casi, sia in Oriente sia altrove (come in Egitto o in Grecia), dove divinità o esseri mitologici hanno parti o teste di animale (si pensi ad esempio al *Minotauro*) che fanno sì che la parte ferina sia quella dominante, in questo specifico contesto dell'arte assira è la testa dell'uomo a coordinare la creatura, mitigandone l'aspetto e umanizzandone i tratti, comunicando forse che sono le qualità e le capacità umane a sovrintendere e prevalere.

[28] WINTER 1997.

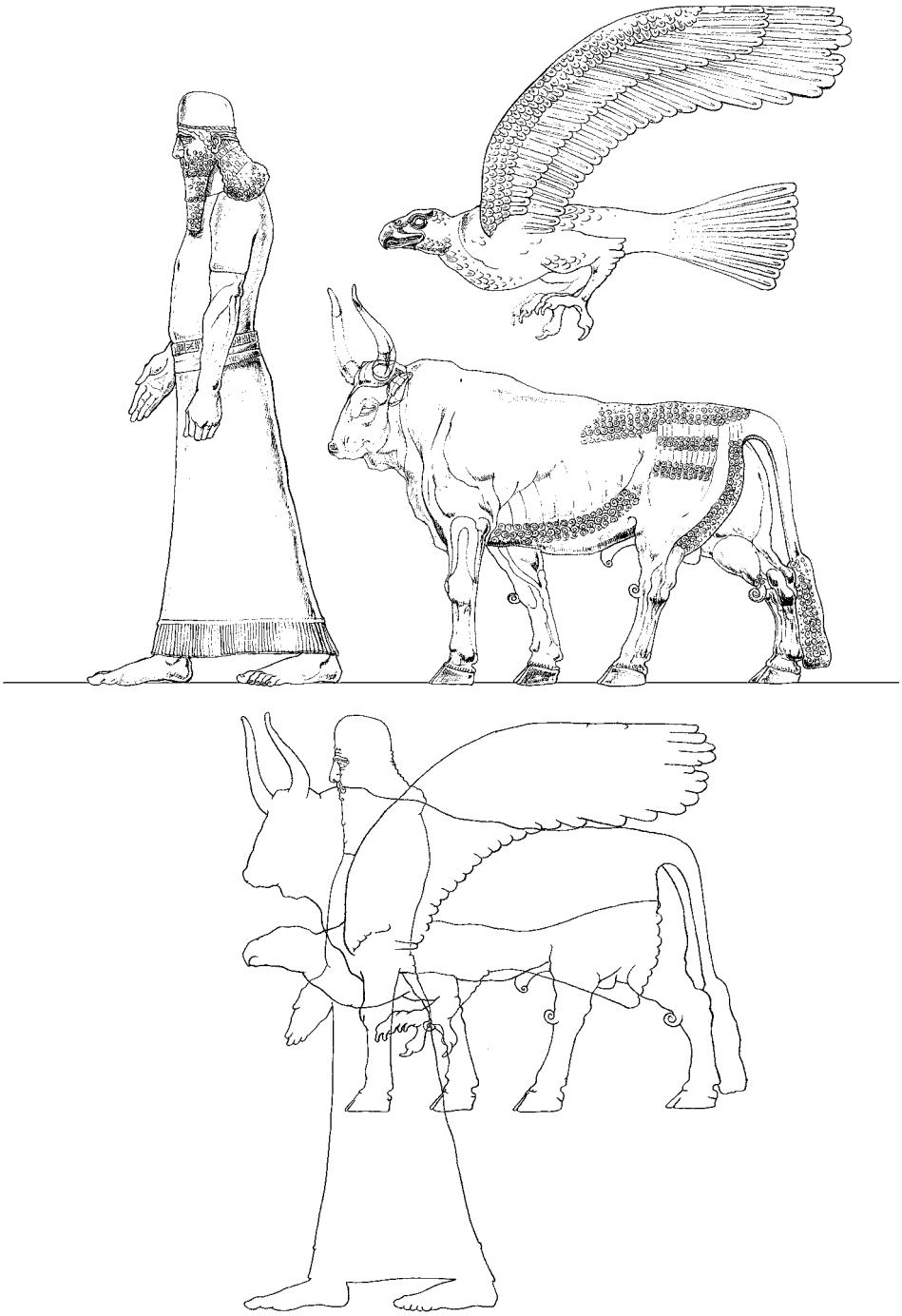

Fig. 7 - Studio dello sviluppo formale del toro alato androcefalo (disegno M. Benetti).

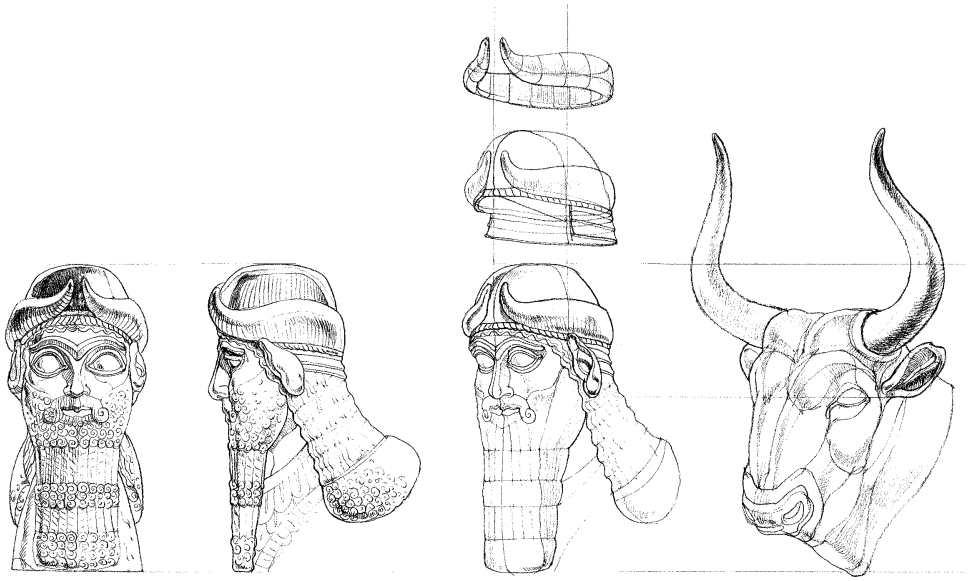

Fig. 8 - Rappresentazione della testa del lamassu (disegno M. Benetti).

Fig. 9 - Genio alato (disegno M. Benetti).

L'evidenza testuale assira avvicina e compara in diversi casi l'aspetto del re e quello della divinità: il sovrano è riprodotto "ad immagine e somiglianza" del dio, perché così il dio lo ha creato. L'immagine del re rievoca, dunque, per tratti fisici e attributi, quella della divinità e rende manifesto che il re possiede quelle caratteristiche che lo rendono "la perfetta sembianza/ritratto del dio": e non si tratta solo delle sembianze esteriori, ma anche di quelle qualità interiori che sono essenziali per regnare[29].

Sebbene non siano pervenute testimonianze che possano accertare l'utilizzo da parte dei popoli mesopotamici di canoni proporzionali per la rappresentazione delle figure come nell'arte egizia e greca, considerata la grandezza dei tori androcefali e la loro disposizione simmetrica abbiamo qui ipotizzato una costruzione generale che consentisse agli esecutori di mantenere tra le due sculture collocate agli stipiti dell'entrata una certa somiglianza e proporzione. Avvalendoci di una misurazione dettagliata, effettuata su di uno dei colossi (Fig. 10) con una stazione totale[30], sono stati eseguiti vari tentativi confrontando le quote per individuare le relazioni matematiche più plausibili.

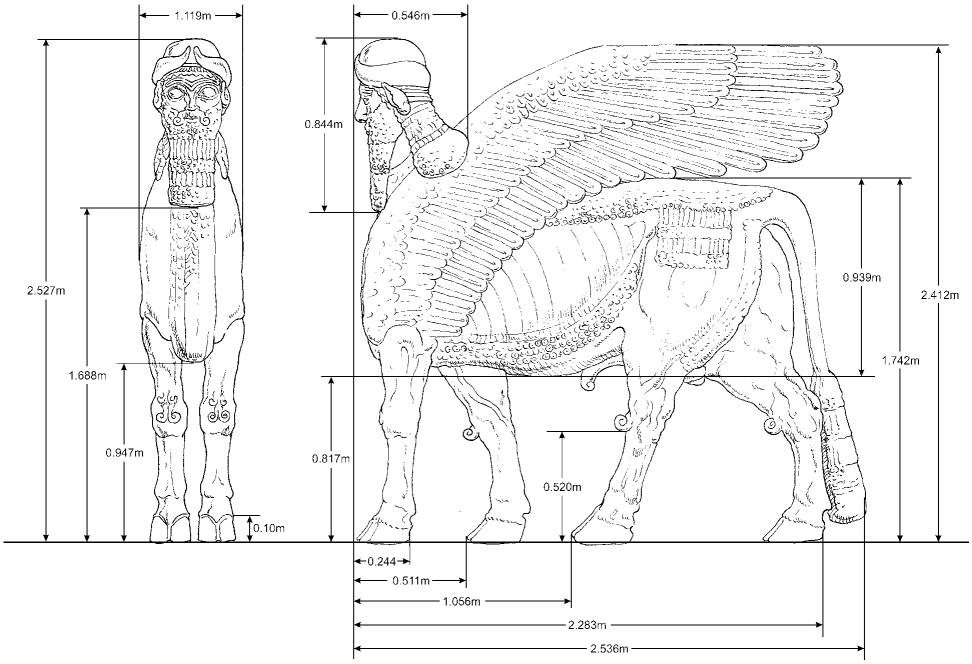

Fig. 10 - Misurazioni su uno dei due tori androcefali (disegno M. Benetti).

[29] Sull'immagine del sovrano e sulla semiotica di tale rappresentazione (con particolare riferimento alla questione del "ritratto" e della riproduzione della "*image of my kingship*") si vedano WINTER 1997, WINTER 2009.

[30] Le misurazioni sono state effettuate, per la verità, sul colosso IM 26472, quello la cui testa è un calco dell'originale al British Museum, in quanto attorno al secondo lamassu – al momento della survey – si era già predisposto lo scheletro ligneo e la "imbragatura" che lo avrebbero poi protetto durante il trasporto. In ogni caso, per la sola testa del lamassu in questione, le eventuali minime variazioni

Dalle indagini effettuate, emerge che la struttura modulare del lamassu potrebbe aver avuto come modulo-base l'altezza della testa (misura dalla sommità della tiara alla base della barba). Risulta infatti che essa corrisponde, con variazioni nell'ordine di qualche centimetro, tanto per l'altezza quanto per la sua larghezza, a tre moduli traslati. L'intera figura verrebbe così ad inscriversi in un "quadrato ideale" con un'altezza pari a 2,52 m ed una larghezza di 2,53 m (diverso dalla forma rettangolare del piano di appoggio del toro; Fig. 11). Il quadrato è considerato una forma geometrica primaria, caratterizzato da una forte staticità e pesantezza, simbolo della materia e del legame alla terra, perfetto quindi per esprimere le proprietà espressive e simboliche dei tori.

Considerando inoltre il sistema numerico sessagesimale adottato dal popolo assiro-babilonese, il sei e il sottomultiplo tre della struttura modulare, potrebbero spiegare in parte l'uso di questo schema compositivo.

Ricordiamo che in passato la testa venne preferita come modello canonico prevalentemente nell'arte greca e rinascimentale italiana mentre non è possibile, per la produzione mesopotamica, estendere questa regola a tutta l'arte visiva e nemmeno a tutti i lamassu. Nelle figure dei rilievi, pur mantenendo una costanza nelle proporzioni generali, i personaggi variano considerevolmente le misure dei particolari.

Dalla suddivisione modulare ottenuta nel lamassu di Nimrud (Fig. 11), notiamo come alcune linee si distribuiscano in precise zone e punti. La testa divide l'altezza in corrispondenza del limite inferiore della barba, del ventre e della base degli zoccoli. Queste tre fasce, che definiscono l'altezza degli arti, della testa e del volume del tronco, con il primo modulo che delimita i due arti anteriori costituirebbero già delle tracce valide per permettere ad uno scultore di abbozzare la statua rispettando le proporzioni generali.

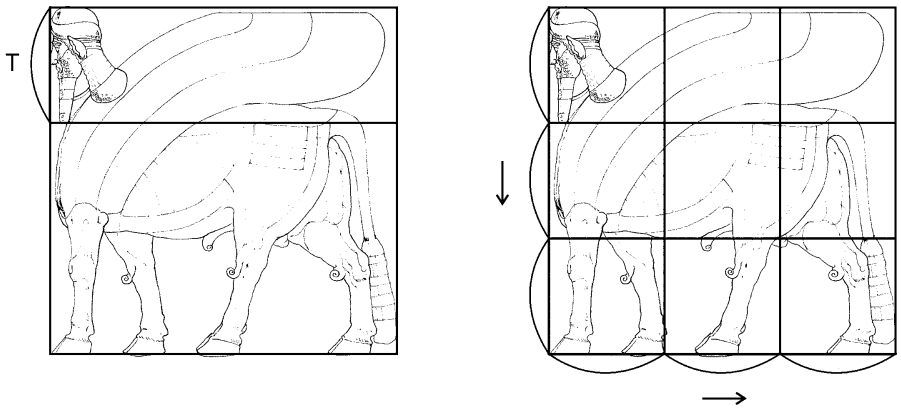

Fig. 11 - Costruzione del canone proporzionale del corpo partendo dal modulo-testa (disegno M. Benetti).

dimensionali (tra calco e originale) non possono condizionare in alcun modo le considerazioni qui riportate.

Se poi intensifichiamo la suddivisione modulare del quadrato e uniamo alcuni punti, si possono individuare ulteriori traiettorie appartenenti alla struttura portante e proiettiva della figura geometrica iniziale. Le linee si sovrappongono alle direttrici della scultura marcando direzioni e linee di forza specifiche del lamassu (Fig. 12). La diagonale del quadrato e le linee inclinate degli arti conferiscono alla composizione dinamismo, accentuando lo scorrere del corpo verso la sala del trono. La presenza nelle opere di queste strutture coordinate indica che gli artisti Assiri erano ben a conoscenza degli aspetti qualitativi delle forme geometriche e dei principi che regolano la grammatica del linguaggio visivo. Essi erano in grado di padroneggiarli efficacemente in modo estetico e funzionale.

Nella figura la circonferenza inscritta nel quadrato di partenza, delimita nel quarto superiore l'arco dell'ala. Il margine superiore dell'ala corona la parte alta del quadrato e della forma, mentre le linee prodotte dalle diverse grandezze delle penne creano una serie di curve che sono contrapposte inferiormente dalle linee del torace e dal margine inferiore del tronco che prosegue sul profilo della coscia (Fig. 13).

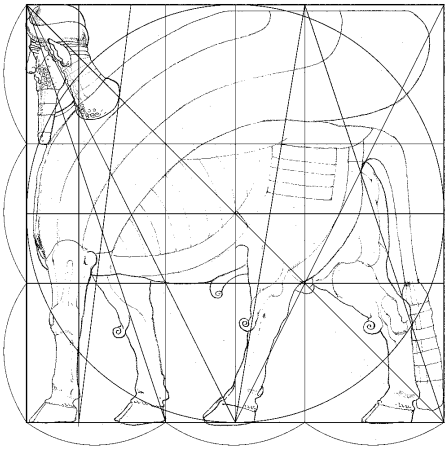

Fig. 12 - Ricostruzione ideale di un canone proporzionale del lamassu (disegno M. Benetti).

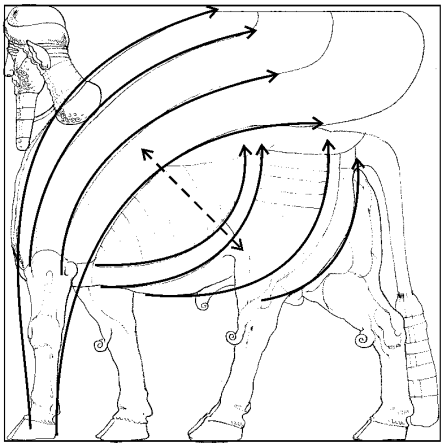

Fig. 13 - Bilanciamento delle linee curve (disegno M. Benetti).

A partire dal quadrato costruito sull'altezza della testa è anche possibile applicare le proprietà del cosiddetto Teorema di Pitagora, noto alla civiltà mesopotamica (Fig. 14). Anche se non abbiamo prove dirette che gli artisti utilizzassero il teorema in questo contesto, la disposizione delle figure ci conferma che la configurazione del colosso possiede delle specifiche relazioni matematico-geometriche. Nell'illustrazione il cateto minore del triangolo è pari al modulo testa, mentre l'ipotenusa, seguendo l'inclinazione dell'arto arretrato, ne delimita il margine posteriore dello zoccolo.

Dal punto di vista delle convenzioni rappresentative, il lamassu riprende alcuni

codici tipici dell'arte antica come la *regola della massima evidenza* e la rotazione dei piani. La scultura è il risultato dell'unione di due prospetti distinti. Sulla faccia anteriore del blocco, è riportata la visione di un prospetto frontale mentre sulla larghezza è collocato un prospetto laterale. La disposizione affiancata dei due piani è tale da produrre come "inconveniente" la compresenza di cinque arti. La particolarità si evidenzia prevalentemente guardando il colosso di 3/4, vista non particolarmente ricercata e funzionale nell'arte antica.

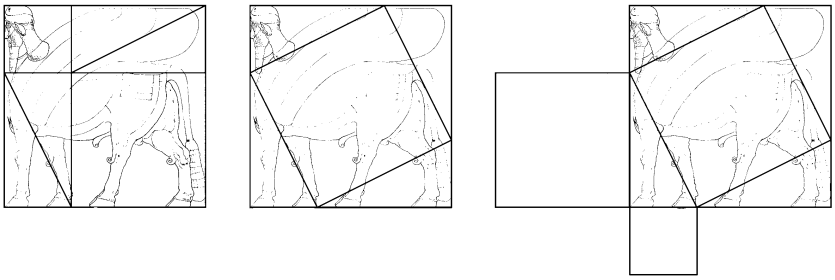

Fig. 14 - Applicazione del Teorema di Pitagora alla costruzione del lamassu (disegno M. Benetti).

Il corpo del lamassu è stato quindi concepito per essere rappresentato dai due lati più importanti (fronte e profilo). A produrre l'incongruenza numerica degli arti, è il prospetto laterale, che per convenzione doveva mostrare tutte le zampe. La Fig. 15 illustra il procedimento che sottostava all'applicazione della regola.

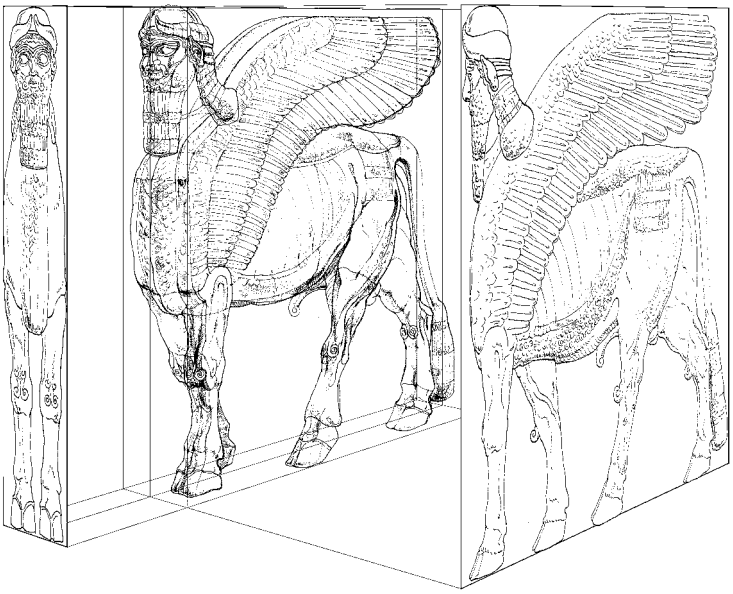

Fig. 15 - La regola della massima evidenza (disegno M. Benetti).

Per ottenere il lamassu, gli artisti combinavano assieme le due viste più identificative del soggetto, utilizzando come collegamento il margine esterno-laterale dell'arto anteriore. Se si analizza l'intera superficie esterna del toro androcefalo, il risultato è simile ad una *visione periferica*, tecnica utilizzata ai giorni nostri per eseguire delle foto-scansioni continue del soggetto a 360° (Fig. 16).

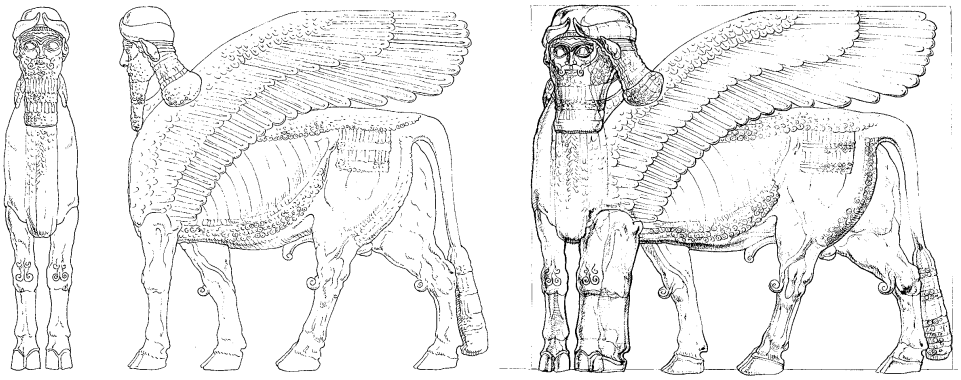

Fig. 16 - Prospetti e visione periferica (disegno M. Benetti).

A confermare in parte i principi della *regola della massima evidenza* e dell'unione dei piani diversi, sono i riccioli disposti sulle articolazioni degli arti. Nella faccia frontale appaiono paralleli al piano di proiezione; sul profilo, dove dovrebbero essere parzialmente nascosti, sono stati ribaltati in modo da essere disposti parallelamente al piano per esibire la spirale del ricciolo (Fig. 17). La soluzione adottata, suggerisce come per gli Assiri fosse importante il mantenimento della regola e della descrizione dell'opera, pur trattandosi di un particolare minuto, anche se questo poteva significare andare contro la percezione "visivo-naturale" della forma. L'effetto dei cinque arti (non più riportati nelle realizzazioni di Sennacherib e Esarhaddon) sarebbe forse stato facilmente aggirato rappresentando l'arto anteriore esterno inclinato all'indietro, lasciando quindi scorgere quello in profondità (Fig 18). La posizione del toro sarebbe stata così più naturale, ma la scultura avrebbe perso la sua funzione portante e ieratica sulla fronte, dando un senso di sbilanciamento.

In corrispondenza dei prospetti appena trattati, è utile notare che nella figura coesistono anche due tecniche scultoree differenti. La fronte è scolpita per la maggior parte a tuttotondo e, in quanto tale, non presenta apparenti modifiche, mentre sul fianco il toro è modellato in altorilievo con le convenzioni sopra descritte. Il passaggio dall'altorilievo al tuttotondo genera un'evoluzione progressiva della materia e una graduale materializzazione della creatura, come se il lamassu uscisse dal piano della scrittura (effettivamente presente sulla lastra tra le zampe e sul retro) per comparire nella sua totalità nella fronte, con la faccia rivolta verso la sala (Fig. 19).

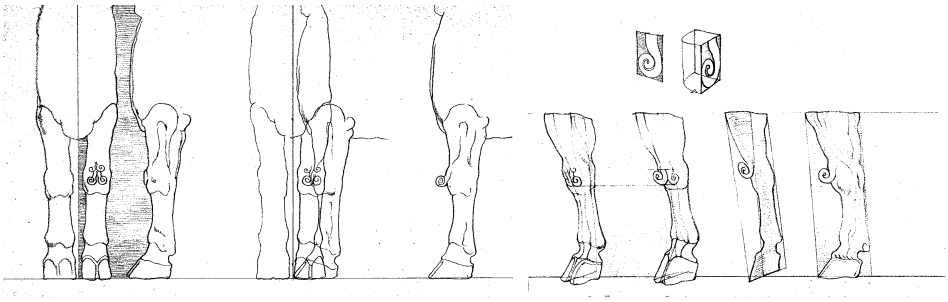

Fig. 17 - Codici rappresentativi degli arti (regola della massima evidenza: disegno M. Benetti).

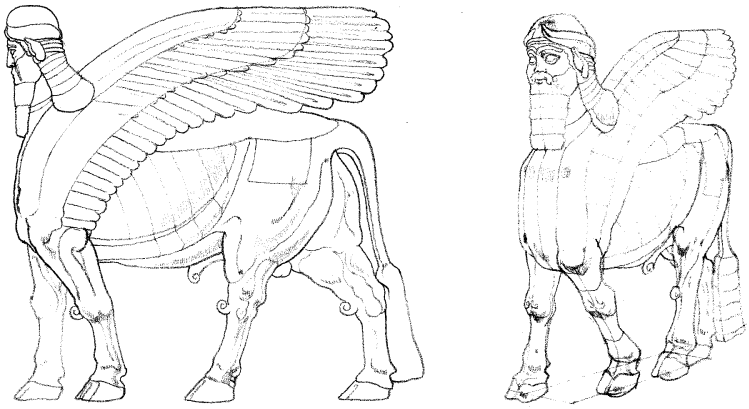

Fig. 18 - Ipotesi ricostruttiva con postura invertita degli arti anteriori (disegno M. Benetti).

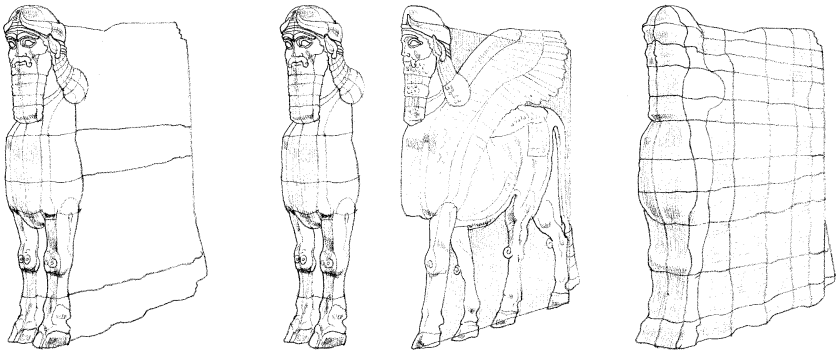

Fig. 19 - Tecniche scultoree: dall'altorilievo al tuttotondo (disegno M. Benetti).

Evidentemente, la coppia di lamassu è stata studiata per essere inserita in modo coerente e funzionale nella struttura architettonica dello spazio circostante del palaz-

zo. Al corridoio più stretto, con poca visuale, corrisponde il prospetto meno aggettante e più dinamico che conduce verso l'entrata, come se il lamassu fosse incaricato di accompagnare i passanti. All'interno della sala, si protende invece la parte a tuttotondo, più statica e ieratica. Trovandoci nella stanza regale, il gruppo di lamassu doveva garantire una presenza fissa, a guardia-compagnia del sovrano e degli astanti.

Analizzando il corpo del lamassu e il suo incedere, constatiamo che gli spostamenti degli arti, soprattutto nel prospetto laterale, avvengono parallelamente e per coppie opposte. La coppia esterna oscilla in avanti mentre gli arti in secondo piano si inclinano indietro.

Questo tipo di rappresentazione innaturale, è abbastanza costante nell'arte fino alla fine dell'800, finché le *cronofotografie* di Marey e di Muybridge non dimostrarono realmente a pittori e scienziati le corrette e diverse fasi deambulatorie dei cavalli o dell'uomo. Tuttavia, è chiaro che i tori assiri non sono stati effigiati intenzionalmente nell'atto di un movimento realistico, ma secondo un codice rappresentativo e colti in uno scivolamento degli arti sul piano sagittale per garantire la visibilità oggettiva di tutte le zampe (Fig. 20)[31].

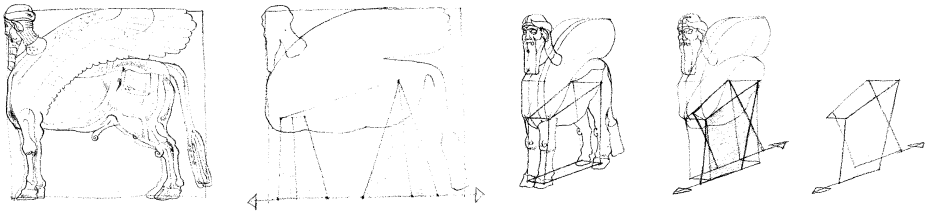

Fig. 20 - Traslazione degli arti sul piano sagittale (disegno M. Benetti).

Rimanendo nel contesto del movimento, sottolineiamo come l'arto anteriore arretrato nel prospetto laterale del toro, possa essere inteso come lo stesso a tuttotondo del prospetto frontale, quasi si trattasse dell'immagine residua dell'arto oscillante (più sottile) che da dietro compie il passo in avanti (Fig. 21). In questa rappresentazione, se si considerano le due vedute laterale e frontale, avremmo forse una rappresentazione di due momenti distinti ma conseguenti di una stessa azione ovvero il movimento e l'arresto del lamassu. Quello della rappresentazione di momenti distinti e consecutivi di una stessa azione, narrata nel suo svolgimento grazie alla giustapposizione o sequenza di "fotogrammi", è una convenzione diffusa nel rilievo assiro che qui forse trova un'ulteriore applicazione, condensata in un'unica forma.

Carlo LIPPOLIS e Marco BENETTI

[31] Potremmo addirittura scorgere nella figura un'anticipazione del movimento definito stroboscopico, sviluppato nel '900 dal Futurismo italiano e dal cinema in genere.

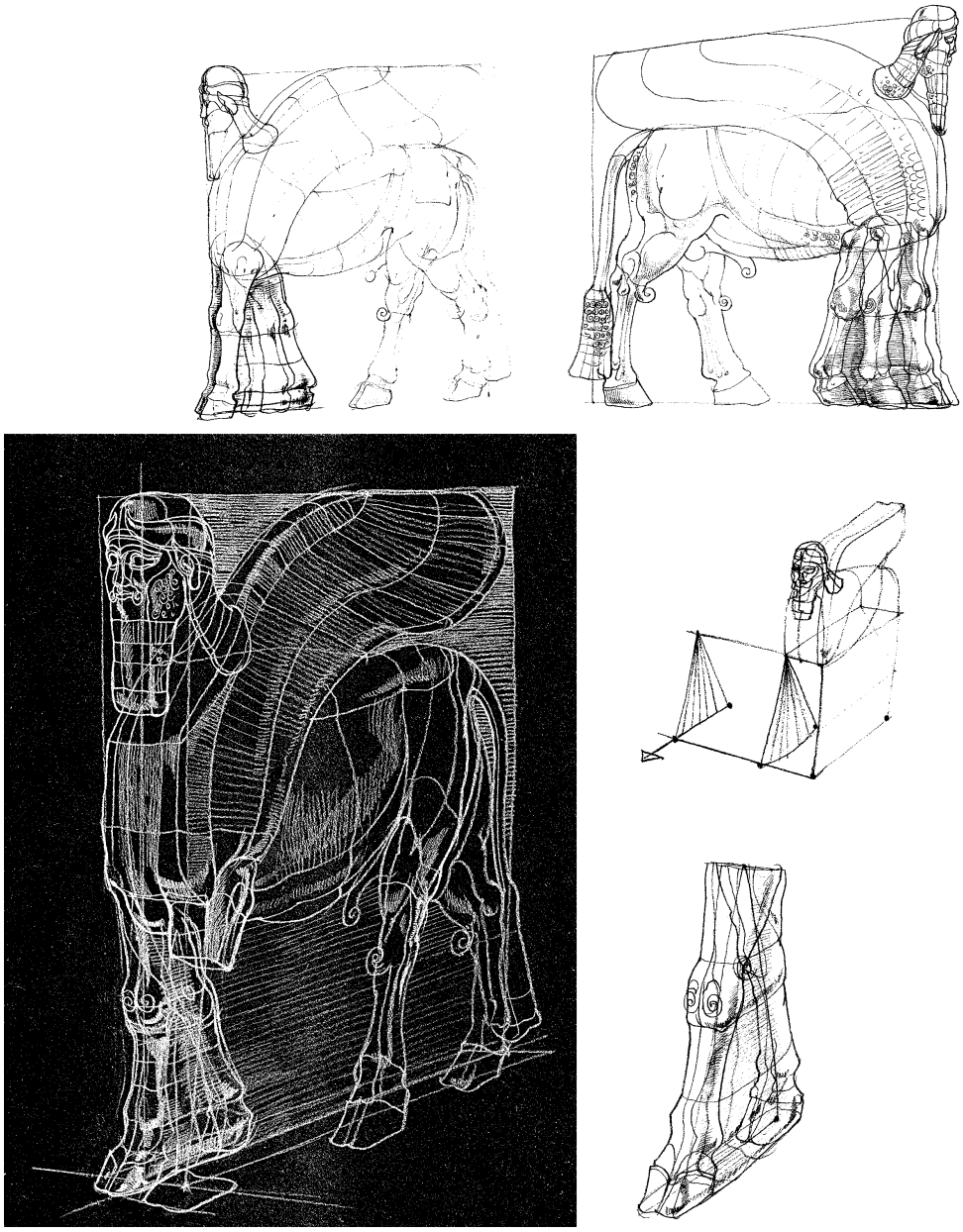

Fig. 21 - Studio sul movimento: arto anteriore oscillante (disegno M. Benetti).

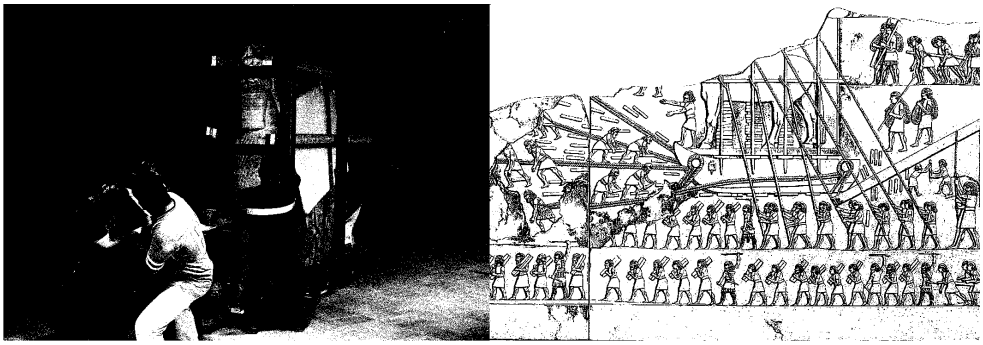

Fig. 22 - Il trasporto del lamassu, ieri e oggi.

BIBLIOGRAFIA

BARNETT, R.D.
1974 - "Lions and Bulls in Assyrian Palaces", in P. GARELLI (Ed.), *Le palais et la royauté*, Paris, 441-446.

CURTIS, J.E. - MCCALL, H. - COLLON, D.-AL-GAILANI WERR, L.
2008 - *New Light on Nimrud*, London.

CURTIS, J.E. - TALLIS, N.
2008 - *The Balawat Gates of Ashurnasirpal II*, London.

DANREY, V.
2004 - "Le taureau ailé androcéphale dans la sculpture monumentale néo-assyrienne", *Studia Aegeo-Anatolica* (TMO, 39), Lyon, 309-350.
2004a - "Winged Human-Headed Bulls of Nineveh. Genesis of an iconographic motif", *Iraq*, LXVI, 133-139.

GILIBERT, A.
2011 - *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance. The Stone Reliefs at Carchemish and Zincirli in the Earlier First Millennium BCE* (TOPOI - Berlin Studies of the Ancient World, 2), Berlin.

GREEN, A.
1994 - "Mischwesen. B. Human-headed bull and lion", *Reallexikon der Assyriologie*, Bd. 8:3/4, 255.

LAYARD, A.H.
1849 - *Ninive and its Remains,* I-II, London.
1849a - *The Monuments of Nineveh from Drawings made on the Spot*, London.

LIEBERMAN, S.
1977 - "The Sumerian Loanwords in Old-Babylonian Akkadian. I", *Harvard Semitic Studies*, 22, 372-373.

MALLOWAN, M.E.L.
1966 - *Nimrud and its Remains,* I-II, London.

MEUSZYŃSKI, J.
1981 - *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordung im Nordwest-palast von Kalhu (Nimrud),* I (Baghdader Forschungen, 2), Mainz am Rhein.

MUNARI, B.
1977 - *Fantasia,* Roma.

OATES, J. - OATES, D.
2001 - *Nimrud. An Assyrian Imperial City Revealed*, London.

PALEY, S.M. - SOBOLEWSKI, R.P.
1992 - *The Reconstruction of the Relief Representations and their Positions in the Nothwest-Palace at Kalhu (Nimrud)*, II-III (Baghdader Forschungen, 10-14), Mainz am Rhein.

PEDDE, F.
2008 - *Der Alte Palast in Assu* (WVDOG, 120), Wiesbaden.

PREUSSER, C.
1955 - *Die Paläste in Assur*, (WVDOG, 66), Berlin.

RUSSELL, J. M.
1999 - *The Writing on the Wall*, Winona Lake.

SCHÄFER, H. - ANDRAE, W.
1925 - *Die Kunst des Alten Orients*, Berlin.

THUREAU DANGIN, F. - DUNAND, M.
1936 - *Til Barsip*, Paris.

VON SODEN, W.
1964 - "Die Schutzgenien Lamassu und Schedu in der Babylonisch-Assyrischen Literatur", *Baghdader Mitteilungen*, 3, 148-156.

WINTER, I. J.
1997 - "Art in Empire. The Royal Image and the Visual Dimensions of Assyrian Ideology", in S. PARPOLA, R.M. WHITING (Eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Annyversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project (Helsinki, sept. 7.11, 1995)*, Helsinki, 00-00.
2009 - "What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 153:3 (September), 254-270.

WISEMAN, D.J.
1960 - "The Goddess Lama at Ur", *Iraq*, XXII, 166-171.