LA CAMPAGNA DI ASSURBANIPAL CONTRO GLI ARABI: PROPOSTA DI LETTURA DELLE DINAMICHE DI UNA BATTAGLIA IN CAMPO APERTO

di Davide Nadali

Introduzione

La raffigurazione della campagna di Assurbanipal contro le tribù arabe costituisce un *unicum* non solo per le scelte stilistiche dei rilievi che prevedono la tripartizione del comparto figurativo dopo la cesura degli esperimenti degli scultori di Sennacherib con raffigurazioni che sfruttano e coprono l'intera superficie delle lastre, ma anche per il soggetto in sé: gli studi condotti sul ciclo scultoreo della Sala L si soffermano da una parte sull'aspetto etnografico della raffigurazione tentando di individuare i costumi delle tribù arabe rappresentate[1] e le loro caratteristiche fisiche registrate dagli artisti assiri[2], e dall'altra sull'analisi iconografica dello scontro degli Assiri con tali popolazioni, riportato anche nelle redazioni degli annali del sovrano assiro[3], che divengono una preziosa fonte per tentare di ricostruire i contatti degli Assiri con queste tribù in una regione desertica ed al confine dell'impero[4]. Lo studio delle differenti edizioni del racconto della campagna di Assurbanipal contro le tribù arabe[5] permette da una parte di ricostruire lo sviluppo storico di tale avvenimento, e dall'altra di tentare di individuare alcuni passaggi ed alcune descrizione dei testi nelle sculture della Sala L.

La scelta di ri-prendere in esame le lastre della Sala L si fonda principalmente sull'esclusività delle tecniche belliche impiegate nella battaglia dall'esercito assiro; prendendo in considerazione le generali disposizioni tattiche e le più comuni scelte strategiche degli eserciti di Assiria di VII sec. a.C., si può a buon diritto affermare che le lastre della Sala L costituiscono un'eccezione preziosa dal momento che raffigurano al contempo l'impiego e gli effetti strategici delle tre unità dell'esercito assiro: fanteria, cavalleria e reparto carrista. Unici altri esempi, ascrivibili ancora una volta all'età di Assurbanipal, sono i rilievi della Battaglia sul fiume Ulai dalla Sala XXXIII

---

[1] Meissner 1927: 391-396.

[2] Wäfler 1975: 144-157.

[3] Opitz 1931-32: 7-13; Weidner 1932-33: 191-203.

[4] Le ricostruzioni filologiche del contatto degli Arabi con gli Assiri è stato ampiamente affrontato in numerosi studi che hanno considerato il momento del contatto, il suo sviluppo nel tempo e le conseguenze che ne sono derivate (Weippert 1973-74; Eph'al 1982; Fales 1989; Gerardi 1992). I dati registrati dalle iscrizioni assire non sono solamente uno strumento per comprendere l'atteggiamento assiro verso queste popolazioni, ma anche, pur considerando il valore propagandistico ed ideologico dei documenti ufficiali della corte assira, un modo per conoscere gli usi e la storia delle antiche popolazioni arabe con cui gli Assiri sono entrati in contatto (Eph'al 1982; Fales 1989).

[5] Si veda in particolare la ricostruzione di Gerardi 1992.

SMEA 46/1 (2004) p. 59-78.

del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib[6], e dalla Sala I del Palazzo Nord dello stesso Assurbanipal[7]. In realtà la strategia bellica di VII sec. a.C. riduce notevolmente l'impiego diretto in battaglia di cavalli e di carri, che pur rimangono come unità presenti nelle file dell'esercito, documentate dalle lastre nelle scene di cortei di trionfo e di parate dopo la vittoria, e dai testi degli annali e delle lettere[8]. Sia il cavallo che il carro vengono sfruttati in guerra come espedienti per particolari situazioni, ma in particolare divengono mezzi di trasporti di uomini armati che possono così raggiungere velocemente il teatro di guerra. La loro esigua diffusione è inoltre dovuta all'esclusività degli uomini che cavalcano o che procedono su carro: essi sono infatti esclusivamente assiri caratterizzati dal tipico elmo a punta[9], dalla corazza a scaglie, e dagli stivali ai piedi[10]. Molto spesso, inoltre, soldati a cavallo, o soldati appiedati che tengono il cavallo per le briglie[11], e soldati su carro seguono il re durante i cortei di trionfo dopo le battaglie, potendo così essere considerati come membri delle «truppe vicine al re»[12] o come ufficiali dell'esercito assiro[13]. L'inseguimento della cavalleria e del reparto carrista assiri contro gli arabi in fuga permette di analizzare l'intervento coordinato e simultaneo di ogni componente dell'esercito durante l'azione di guerra definendo con una certa precisione i ruoli di ciascuna divisione, e percependo finalmente la cooperazione e l'apporto conclusivo di ogni unità all'efficace azione di attacco.

Gli scultori, prediligendo solitamente il punto finale degli scontri[14], si limitano a riprodurre le azioni della fanteria nello scontro corpo a corpo o negli assalti contro le roccaforti nemiche facendo salire velocemente e vertiginosamente i fanti su scale o rampe artificiali, quando il grosso delle truppe ha già raggiunto, a piedi a cavallo e su carro, il teatro di guerra. Infatti le rappresentazioni scultoree di battaglie descrivono principalmente le azioni dell'esercito assiro durante gli assalti e gli assedi a roccaforti avversarie. Gli assedi diventano il punto di forza dell'attacco assiro capace di destabilizzare e far capitolare una città avversaria anche se difesa da poderosa mura: l'impiego di scale, rampe artificiali e macchine come arieti e torri speronate costituisce un chiaro ed illuminante esempio dell'ingegneria bellica dell'esercito[15]. L'assedio è

---

[6] Barnett – Bleibtreu – Turner 1998: pls. 289, 293, 297.

[7] Barnett 1976: pl. XXV.

[8] Luckenbill 1924; Frahm 1997; Borger 1996; Malbran-Labat 1982.

[9] Hrouda 1965: taf. 23,1-3.

[10] Reade 1972: 103-104; Postgate 2000: 104-105; 2001: 382-383.

[11] Porada 1944: 153-154.

[12] Weidner 1939: 29, abb. 28; Barnett 1976: 47, pl. XXXVI.

[13] Yadin 1965: 458; Reade 1972: 93-94; Postgate 2000: 105; Mattila 2000: 153.

[14] La tematica della guerra si svolge presentando, secondo uno schema abbastanza fisso e codificato, gli stessi avvenimenti: l'esercito assiro si avvicina al campo di battaglia (a), si scontra in campo aperto o, preferibilmente, in assedi contro il nemico (b), esce infine sempre vittorioso dal conflitto (Winter 1985: 13) portando i segni del trionfo e scortando i prigionieri di fronte alla maestà del sovrano assiro (c) (Dolce 1995: 25-26, 30). Spesso lo scultore tralascia tuttavia i particolari della fase (a), concentrando in un unico ciclo scultoreo luoghi e momenti che racchiudono in un medesimo spazio ed arco di tempo lo scontro dell'esercito assiro con le truppe avversarie, *akmé* della raffigurazione (b), e i simboli della vittoria (c). L'artista al servizio del re assiro seleziona abilmente, mantenendo fede allo scopo propagandistico ed ideologico da trasmettere, le fasi salienti dello scontro ripercorrendo ed adattando lo spazio ed il tempo dell'azione reale allo spazio fisico ed alla scansione temporale in sequenze delle lastre.

[15] Eph'al 1997: 50.

un mezzo estremamente efficace perché se da una parte sconfigge ed assoggetta una popolazione ribelle dall'altra permette l'acquisizione di ricchi bottini.

La Sala L assume pertanto un importante secondo valore rappresentando un raro esempio di combattimento in campo aperto in cui le differenti forze dell'esercito assiro sono puntualmente impiegate: solitamente infatti i rilievi parietali neo-assiri riproducono gli assalti alle città con il suggestivo effetto ottico di convergenza di più linee in un solo punto, la presa delle mura. Gli assalti infatti seguono uno schema quasi sempre fisso con la disposizione delle truppe su linee orizzontali durante l'avvicinamento alla battaglia, poi verticali e diagonali durante l'assalto, ed infine ancora orizzontali durante le processioni di prigionieri con una scansione ritmica ed ordinata della narrazione; gli scontri in campo aperto, al contrario, rompono questo singolare andamento dovendo le schiere non tanto salire verso l'alto quanto lanciarsi in avanti all'attacco seguendo unicamente direzioni orizzontali che corrono parallelamente allo spettatore.

Le raffigurazioni di scontri in campo aperto si riducono a pochi esempi che risalgono principalmente all'epoca di Assurbanipal: data l'innovativa introduzione degli artisti di Sennacherib dello spazio scenografico[16], pare del tutto anomala la mancanza di grandi rappresentazioni di battaglie che sfruttino in particolar modo l'ampiezza degli spazi per celebrare le manovre non solo della fanteria ma anche della cavalleria e del reparto carrista.

Al contrario, sono proprio le sculture di Sennacherib ad indicare significativamente il ridimensionamento dell'impiego di cavalli e carri nelle azioni di guerra: cambia la maniera di riprodurre la guerra sulle lastre privilegiando il ruolo della fanteria ed i momenti finali di maggior pathos che siglano da una parte la sconfitta dei nemici e dall'altra la supremazia dell'esercito assiro. Le unità di cavalleria e del reparto carrista vengono relegate ai margini dello scontro: questa posizione indica più un ruolo rappresentativo che riguarda infatti esclusivamente componenti assiri dell'esercito, ed una presenza comunque necessaria all'interno della macchina bellica assira a prescindere da un effettivo impiego nella strategia delle battaglie. Questo nuovo impiego della cavalleria e dei carri nelle strategie militari potrebbe essere indice di un cambiamento del modo di condurre la guerra preferendo le mosse di assedio e di assalto che impediscono al nemico di potersi schierare con tutte le sue forze in campo aperto[17].

I rilievi di Assurbanipal offrono invece esempi di combattimenti in campo aperto che chiariscono la posizione e il ruolo di cavalli e carri che compaiono di nuovo co-

[16] Si prediligono ampi scorci in cui le figure si muovono a tutto tondo e non si adagiano semplicemente contro uno sfondo indistinto (Matthiae 1994: 114; 1996: 165-166).

[17] Nel caso di Sennacherib, si ottiene una certa analogia tra le sculture ed i testi degli annali (Winter 1985: 12-13), che focalizzano l'attenzione sugli eventi decisivi e finali: spesso di una campagna militare non è tanto ricordato il movimento delle truppe da una regione all'altra, quanto la presa, la cattura e la distruzione delle città depredandole di ogni bene e deportandone gli abitanti, che spesso confluiscono nelle file dell'esercito assiro come soldati ausiliari. In un climax ascendente il testo descrive l'assedio («I besieged»), l'assalto con macchine, la costruzione di rampe ("levelling with battering-rams and by bringing up siege-engine, by attacking and storming on foot") e il definitivo tracollo della roccaforte con la cattura dei nemici e la depredazione del bottino ("I took [...] I brought away from them and counted as spoil") in un percorso decisamente parallelo alla riproduzione scultorea dove alle parole si sostituiscono i gesti, le linee ed i ritmi della narrazione visuale (Winter 1981: 21; trad. inglese di D. D. Luckenbill 1924).

me supporto fondamentale della fanteria: non è un caso che una delle battaglie in campo aperto sia stata scolpita dagli artisti di Assurbanipal nella Sala XXXIII del «Palazzo Senza Rivali» del nonno in parte mantenendo l'impianto scenico delle lastre di Sennacherib (*Der Frühe Assurbanaplu-Stil*)[18] ed in parte già preludendo alla reintroduzione della partizione in registri che distingue gli ortostati scolpiti del Palazzo Nord. Le sculture del ciclo della Battaglia sul fiume Ulai definiscono un punto di sintesi dell'intero programma figurativo del Palazzo Sud-Ovest dove l'innovativa concezione spaziale viene efficacemente applicata ad una battaglia in campo aperto; al contempo determinano la fine della corrente innovativa dell'epoca di Sennacherib anticipando *in nuce* i modelli ed i principi rappresentativi che saranno propri delle botteghe artistiche che decoreranno il Palazzo Nord.

Tra gli esempi più significativi rientra sicuramente il ciclo scultoreo della Sala L: le unità di cavalleria e del reparto carrista dell'esercito assiro sono ampiamente impiegate, e la loro azione può essere letta, come si vedrà, come una strategia altamente funzionale al tipo di combattimento in atto che prevede un inseguimento del nemico in fuga. Cavalli e carri non solo sono nuovamente parte integrante dello schieramento tattico dell'esercito assiro, ma, proprio nello specifico caso della battaglia contro le tribù arabe, costituiscono il punto di forza dell'attacco assiro a cui la fanteria è di supporto.

Gli assiri e gli arabi nelle redazioni degli annali[19]

Il contatto con le tribù arabe ha interessato i sovrani assiri fin dall'epoca di Salmanassar III e della battaglia di Qarqar (853 a.C.), di Tiglat-Pileser III e Sargon II[20] ed infine appunto dei sovrani di VII sec. a.C. Sennacherib, Esarhaddon e Assurbanipal[21].

L'incontro con gli arabi avviene lungo la frontiera meridionale che separa la «fertile mezzaluna» dal deserto della penisola arabica proprio durante le espansioni e le campagne militari verso il Levante e verso sud nella Babilonia[22]. Le fonti scritte assire ricordano, negli annali dei sovrani, le spedizioni lungo i limiti del territorio dell'impero per arginare le incursioni delle tribù arabe che, almeno nell'VIII sec. a.C. durante il regno di Sargon II[23], rappresentano delle grosse entità presenti nel territorio di Babilonia.

Per quanto riguarda Assurbanipal, gli annali, in varie edizioni[24], e la «Lettera al

[18] Nagel 1967: 27-30.

[19] Eph'al 1982; Fales 1989: 119-134; Borger 1996: 243-249.

[20] Eph'al 1982: 82-111.

[21] Eph'al 1982: 112-169.

[22] Liverani 1995: 847.

[23] Due lettere, ABL 88 e ABL 547, menzionano, proprio per questo periodo, la presenza degli arabi e alcune incursioni, l'una verso Sippar, l'altra nei territori di Sukhi e Kindānu sul Medio Eufrate (Eph'al 1982: 115-116).

[24] Tutte le redazioni di Assurbanipal che ricordano la campagna contro gli arabi sono state ampliamente commentate e confrontate in un recente studio da P. Gerardi (1992: 67-103), che evidenzia appunto di volta in volta le affinità e le integrazioni delle differenti edizioni. Le edizioni più antiche (B, D, K e C) documentano la prima spedizione di Assurbanipal con la sconfitta di Yauta', che riesce però a fuggire verso Nabayyate (episodi *b-g*), l'accettazione di Assurbanipal del patto (*adê*, Fales 2001: 241) di sottomissione di Abiyate' (episodio *h*), la sconfitta di Ammuladdin da parte di Kamas-

dio Assur» costituiscono le fonti a nostra disposizione che descrivono le due imprese del sovrano contro gli arabi: in realtà ripetono quasi sempre gli stessi episodi completandosi a vicenda ed evidenziando, solo nelle ultime redazioni («Lettera al dio Assur» e la definitiva e finale Edizione A)[25], un legame tra la spedizione in Babilonia contro il fratello Shamash-shum-ukin e la sconfitta delle tribù arabe.

Le rappresentazioni della Sala L documentano lo scontro tra le unità di fanteria, cavalleria e reparto carrista dell'esercito assiro contro gli arabi che combattono a dorso di dromedari, e la finale distruzione del loro campo con l'incendio delle tende e l'uccisione di uomini e donne. Grazie alla dettagliata ricostruzione iconografica degli avvenimenti dello scontro tra le tribù arabe e l'esercito assiro, è possibile riconoscere in alcune scene, che verranno di seguito prese in esame, precisi episodi delle edizioni della cancelleria assira.

I rilievi della Sala L, probabilmente, celebrano la prima campagna di Assurbanipal contro le tribù arabe combattuta contro Yauta', re della tribù di Qedar che viene sconfitto e sottomesso al giogo assiro, ma non catturato[26]: le sculture illustrerebbero più precisamente gli episodi *b-g* delle Edizioni B, D, C, ricordati anche nelle redazioni più tarde della «Lettera al dio Assur» e dell'Edizione A, e sono databili quindi intorno al 652 a.C., prima pertanto della rivolta babilonese capeggiata dal fratello di Assurbanipal. Questi fatti vengono infatti messi in relazione solo nelle ultime Edizioni quando probabilmente erano già state portate a termine le spedizioni nella regione babilonese[27].

Tuttavia la particolare posizione della Sala L adiacente alla Sala del trono M, dove è scolpita la vittoria di Assurbanipal su Shamash-shum-ukin (lastre 12-13)[28], potrebbe indurre ad ipotizzare un volontario nesso tra i due eventi (ribellione babilonese e campagne contro gli arabi) prodotto dagli artisti, scultori ed architetti, del Palazzo Nord. Nella scultura e nell'architettura si fondono i racconti tramandati nelle ultime edizioni degli annali di Assurbanipal, dove realmente si fa esplicita menzione dell'appoggio delle tribù arabe al fratello nemico[29]: per chi entra nella Sala L dalla Sala del trono M (Fig. 1) la narrazione delle lastre della metà occidentale

halta, re di Moab (episodio *j*) ed infine ancora la sottomissione di Natnu, re di Nabayyate (episodi *l-n*) (Gerardi 1992: 78, tab. 2). Le edizioni K e C ricordano anche la cattura della regina Adiya (episodio *k*), (Gerardi 1992: 79; Borger 1996: 244-245; Eph'al 1982: 151-153; Weidner 1932-33: 201). Le edizioni più recenti (Edizione A e «Lettera al dio Assur») introducono due nuovi elementi, la connessione con la spedizione in Babilonia contro Shamash-shum-ukin, a cui Yauta' invia delle truppe di supporto (episodio I), e la seconda campagna che vede la sconfitta di Uaite' nei pressi di Damasco (episodi *p-r*) (Gerardi 1992: 84, tab. 5; Borger 1996: 245-249; Weippert 1973-74).

[25] Weippert 1973-74: 40-48, 81-85; Gerardi 1992: 80-96; Borger 1996: 245-249.

[26] Rispetto alle altre regine ed altri re delle tribù arabe, Yauta' non viene catturato e condotto a Ninive al cospetto del re assiro, come è al contrario narrato per Abiyate' nell'episodio *h* dell'Edizione B: "Abiyate'son of Te'ri came to Nineveh and kissed my feet. I made an oath-bound treaty with him to serve me, I put him in place of Yauta' as king. Gold, "eye"-stones, *pappardillu*-stone, antimony, camels, and donkeys for the *bīt-rēdūti* as annual tribute, I laid upon him" (Gerardi 1992: 73). Solitamente le regine ed i re delle tribù arabe vengono condotti a Ninive, "assirizzati", vale a dire educati alle maniere cittadine dei popoli sedentari e secondo le leggi assire, e riabilitati in seguito come re delle loro tribù a servizio del re di Assiria a cui versano annualmente un tributo (Livingstone 1997: 168).

[27] Weippert 1973-74: 70; Gerardi 1992: 69.

[28] Barnett 1976: pl. XXXV.

[29] Weippert 1973-74: VII, 99-100, VIII, 32-34; Borger 1996: 245.

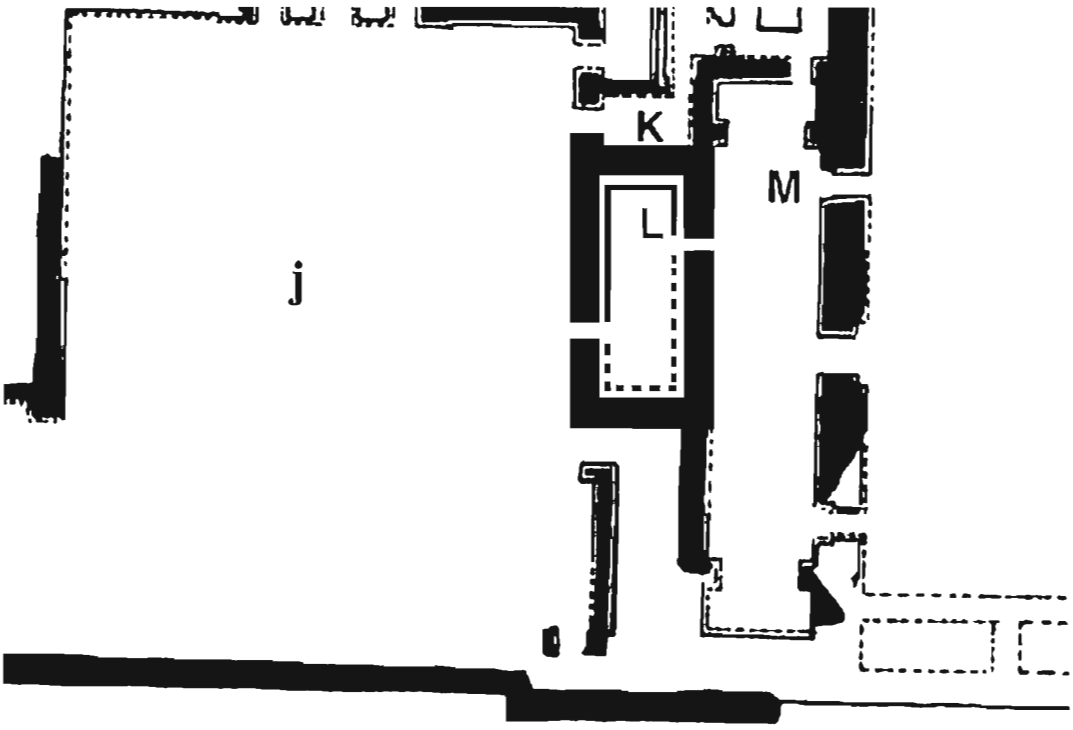


Fig. 1 – Particolare della pianta architettonica del Palazzo Nord di Assurbanipal, con in primo piano la Sala del trono M e la Sala L. All'interno della Sala L, sulle pareti, sono evidenziate le lastre la cui narrazione procede da destra verso sinistra (linea continua) e quelle con andamento da sinistra verso destra (linea tratteggiata) (da P. Matthiae, *L'arte degli Assiri*, op. cit., fig. 1.21).

procede da destra verso sinistra, mentre nella parte orientale il racconto si sviluppa inversamente da sinistra verso destra[30] convergendo da ambedue le parti verso il passaggio che immette nella Corte interna J (*bitānu*). La visita della *Arab Room* segue un percorso «guidato» che non casualmente ha inizio dalla porta di passaggio con l'adiacente *Babylonian Room*[31] sottolineando in certo qual modo il collegamento tra gli eventi, ricordato anche nei testi, senza però un puntuale riferimento nelle sculture[32]: i due temi vengono sviluppati separatamente in due distinte sale solo architettonicamente legate tra loro da una comunicazione diretta; cronologicamente infatti gli eventi raccontati e scolpiti nella Sala L precedono quelli babilonesi della Sala del trono M.

[30] Reade 1964: 8.

[31] La Sala del trono M, come regola costante della planimetria delle residenze reali assire, si viene a trovare al centro di un percorso obbligato, essendo la meta per chi entra dalla grande corte del *babānu* e rappresentando il nucleo, contenente un insieme delle campagne militari condotte dal sovrano (Reade 1980: 82), da cui inizia il percorso di visita delle sale interne con le altre rappresentazioni delle imprese e delle conquiste del re.

[32] Matthiae 1996: 186.

Lo sviluppo della battaglia

Le lastre raffiguranti la campagna contro gli arabi sono suddivise in tre registri sovrapposti riprendendo lo stesso schema compositivo delle cacce minori della Sala S' del Palazzo Nord[33]. Alquanto significativa, anche se probabilmente ciò è dovuto alla precarietà dello stato di conservazione delle sculture, note in buona parte grazie ai disegni di fine ottocento, è l'assenza del re: un effettivo riscontro può essere trovato nei testi, precisamente nell'episodio *j* dell'Edizione B, dove il racconto è fatto in terza persona menzionando come protagonista della vittoriosa campagna contro Amuladdin, re di Qedar, il re di Moab Kamas-halta[34].

La narrazione dell'Edizione B offre ancora dettagli interessanti che trovano riscontro nella decorazione scultorea:

– Si parla chiaramente di battaglia campale ("pitched battle"): questa precisa annotazione riconduce alla già ricordata esclusività delle lastre della Sala L, che infatti documentano la tipologia degli scontri in campo aperto;

– strettamente connesso è l'impiego delle unità veloci di cavalleria e la ripresa del carro lanciato all'attacco, indispensabili per l'inseguimento del nemico e la sua inevitabile cattura;

– infine la presenza del re è documentata solamente dall'invocazione del suo nome, assieme a quello di tutti gli dei assiri, che, come una sorta di peana, dà il via all'azione di guerra e garantisce la riuscita dell'operazione, legittimandola. L'assenza fisica del sovrano nella fase di attacco vera e propria è sostituita da una presenza «spirituale», causa necessaria per un effetto positivo e vincente dell'azione intrapresa dall'esercito: da questo esempio si evince molto bene il ruolo ricoperto dai sovrani nel VII sec. a.C. nelle campagne militari, non più militanti[35], ma semplici osservatori[36]. Si assiste quasi ad un'assimilazione re-divinità: come gli dei sono rappresentati al di fuori del campo di battaglia in stendardi[37] attaccati al carro reale durante le ras-

[33] Matthiae 1996: 186-187.

[34] Eph'al 1982: 151; Borger 1996: 244; Gerardi 1992: 73, "Ammuladdi(n) king of Qedar – who like him wa[s hostile], who repeatedly plundered Amurru – by the invoking of my name (and the names) of Aššur, Sin, [Šamaš, Bel], Nabû, Ištar of Niniveh, Ištar of Arba'i[l, Ninurta, Nergal, (and) Girra], Kamas-halta king of [Moab], a servant subject to me, accomplished his defeat in a pitched battle. Ammula[ddin] (and) the rest of his people who had escaped be[fore the carnage] he capt[ured with (his own) hands]. Hand and foot [he bound (them)] with ir[on] fetters and [had them brought] to Nineveh into [my] presence".

[35] Nel IX sec. a.C., al contrario, Assurnasirpal II si distingueva come eroe attivo nella «guerra santa» assira sotto il costante sguardo benevolo e protettore degli dei di Assiria (Winter 1981: 18; 1983: 19-20; Garelli 1981: 3-4, 8; Matthiae 1995: 132).

[36] Il re si presenta sul carro al termine della battaglia oppure osserva seduto sul suo trono gli avvenimenti compiuti dal suo esercito: particolarmente significativa è la raffigurazione di Sennacherib sul trono sulla collina di fronte alla città di Lachish (lastra 12, Sala XXXVI del Palazzo Sud-Ovest, Barnett – Bleibtreu – Turner 1998: pl. 343) sotto l'assedio delle truppe assire dove non solo riceve i prigionieri ed il bottino, ma da dove, molto verosimilmente, ha assistito alle operazioni di attacco e di assedio.

[37] I carri ritratti sugli ortostati di Assurnasirpal II (Pongratz-Leisten – Deller – Bleibtreu 1992: taf. 51-53), sui rilievi bronzei di Salmanassar III (Id.: taf. 56-57) e sugli ortostati di Sargon II (Id.: taf. 63a) recano gli stendardi divini e sono *soggetti agenti ed attivi* dell'azione di guerra. Sulle sculture di Sennacherib e di Assurbanipal il carro, pur recando i simboli divini sul giogo dei cavalli, sul timone o lungo la parete del corpo del carro stesso, non è più un mezzo lanciato all'attacco da cui il re combatte a fianco delle sue truppe, ma diviene un emblema esclusivamente distintivo della sua pre-

segne che seguono alla vittoria, così il re si erge a spettatore come «protagonista» indiretto di una guerra condotta e vinta in suo nome. L'invocazione del nome del re e la sua immagine scolpita compaiono come due monumenti che sigillano l'azione.

La lastra 1 conservata in parte sul disegno Or.Dr.VII 28 mostra, in alto, tre combattenti arabi armati di pugnali ed arco accanto ai rispettivi dromedari accovacciati, probabilmente prima dell'inizio della battaglia, la cui narrazione comincia nel registro inferiore della medesima lastra con le truppe dell'esercito assiro lanciate all'inseguimento del nemico[38].

La sequenza della fuga degli arabi sui dromedari incalzati dai soldati dell'esercito assiro a cavallo e su carro prosegue, da sinistra verso destra, sulle lastre 3-7, visibili sui disegni di William Boutcher (Fig. 2a-b): la scena si conclude sulla lastra 7 dove sono ritratti soldati dell'esercito assiro nell'atto di abbattere palme cariche di frutti[39]. Le palme, alla fine della sequenza narrativa, arrestano non solo l'avanzata incalzante dell'esercito assiro e la fuga degli arabi, ma chiudono, poco prima dell'accesso che immette nella Corte interna J, la narrazione della battaglia, così come sulle lastre 8(?)-10, esattamente sul lato opposto, prima dell'interruzione del passaggio, l'inseguimento si conclude nel campo allestito dalla tribù araba.

La narrazione della battaglia si sviluppa dall'ingresso della parete nord in direzioni opposte da destra verso sinistra e da sinistra verso destra per concludersi e ricongiungersi sulla parete sud in prossimità del passaggio che immette nella corte interna del palazzo: le due aperture, quella d'entrata dalla Sala del trono M e quella di uscita verso la Corte J, tagliano fisicamente la sequenza della giustapposizione delle lastre ma non interrompono il percorso narrativo perfettamente integro e leggibile.

Il ritmo è principalmente segnato dalle zampe anteriori dei cavalli e dei dromedari levate parallelamente in aria in uno slancio proteso continuamente ed ininterrottamente in avanti[40], facendo della cavalleria e del reparto carrista, solitamente unità di supporto della fanteria, i veri protagonisti dell'attacco dell'esercito assiro.

La partizione in registri regolarizza la rappresentazione formando tre distinti canali in cui scorre la narrazione: se da una parte questo effetto sviluppa al loro interno una lettura sincronica degli eventi, dall'altra introduce un nuovo tipo di lettura, diacronica, che attraversa le lastre verticalmente concatenando le situazioni delle tre bande separate da uno spesso listello[41].

La progressione del movimento non avviene solo lungo una linea orizzontale unidirezionale, ma si fraziona in più segmenti che spezzano l'unitarietà del racconto:

---

senza sempre al di fuori del «territorio di guerra» nei momenti di pausa e di sospensione dell'attacco, dove re e dei diventano *i mandanti ed i soggetti passivi* dell'azione.

[38] Barnett 1976: pl. XXXII; Gadd 1937: *Appendix*, p. 11.

[39] L'azione distruttrice dell'abbattimento delle palme, già altre volte utilizzata come metodo sistematico dell'azione bellica dell'esercito assiro per fiaccare la resistenza dei nemici in particolare durante i lunghi assedi (Cole 1997: 34), è probabilmente da mettere in relazione con il racconto dell'Edizione B quando riporta: "Famine broke out among them, and to still their hunger they ate the flesh of their sons", (Gerardi 1992: 73). Le palme sono probabilmente associate alle tende del campo arabo che doveva, quasi sicuramente, sorgere in un'oasi che fornisse cibo ed acqua necessari per il sostentamento. Per un'analisi degli ambienti (oasi, piste) delle tribù nomadi arabe e delle relazioni con la Mesopotamia e la regione siro-palestinese, si veda Eph'al 1982: 12-17.

[40] Czichon 1992: 33-34.

[41] Winter 1981: 26.

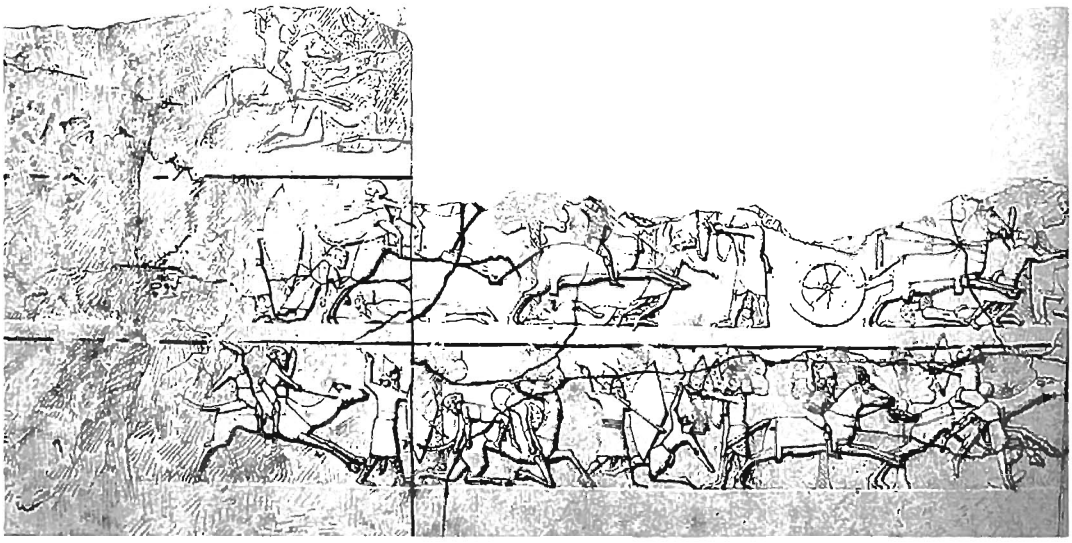


Fig. 2a – Palazzo Nord: disegno delle lastre 4 e 5 della Sala L, Or.Dr.VII, 29 (da R. D. Barnett, *Sculptures*, op. cit., pl. XXXII).

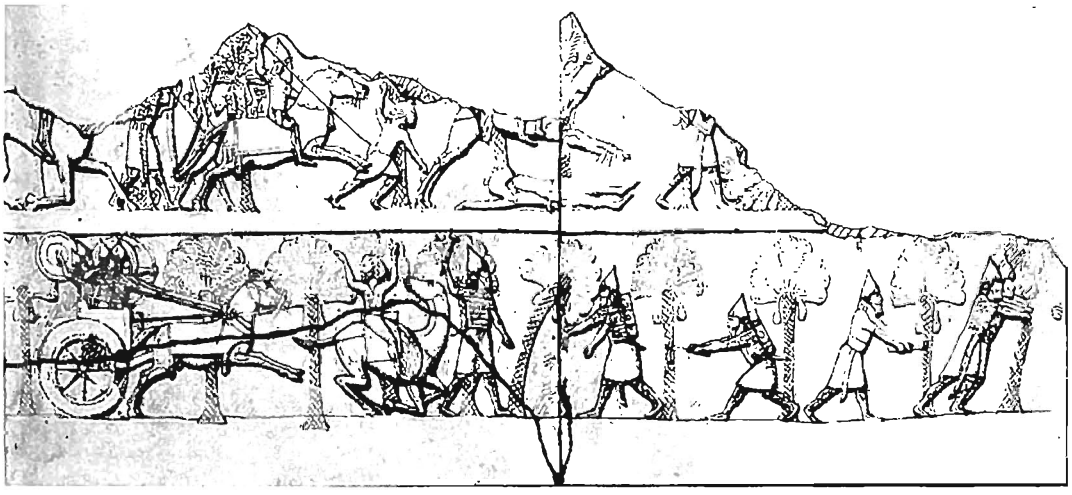


Fig. 2b – Palazzo Nord: disegno delle lastre 6 e 7 della Sala L, Or.Dr.VII, 29 (da R. D. Barnett, *Sculptures*, op. cit., pl. XXXIII).

l'altezza delle lastre è percorsa da diagonali che dall'alto verso il basso uniscono frammenti della narrazione completandone il senso ed il percorso.

Osservando le lastre 4, 5 e 6 (Fig. 2a-b) si può vedere un lanciere assiro a cavallo che rappresentato dapprima nel registro superiore a sinistra (lastra 4), si sposta nel registro centrale (lastra 5) e si trova alla fine al centro dell'azione nel registro inferiore (lastra 5), in un movimento quindi da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso (Schema 1): la nuova lettura verticale consente di superare i limiti imposti dai listelli che segnano la partizione del comparto figurativo in un continuo moto ascendente e discendente; lo stesso cavaliere armato di lancia ricompare infatti nel registro centrale lanciato in avanti di fronte ad un carro in un moto questa volta dal basso verso l'alto.

Sulla lastra 12 (Fig. 3) una diagonale, dall'alto a destra verso sinistra in basso, descrive il movimento di una coppia di arabi[42] sul dorso di un dromedario (Schema 2)[43]: dapprima nel registro superiore il conducente percuote con un bastone il collo dell'animale sul lato destro, poi al centro lo percuote sul lato sinistro esprimendo realmente il repentino cambio di direzione indotto dalla turbinosa velocità dell'inseguimento; nel registro inferiore il «cavaliere» con la bacchetta protesa in avanti e di nuovo con l'arco nella mano sinistra, come nel registro superiore, lancia il dromedario al galoppo travolgendo addirittura un compagno che sospeso a mezz'aria si sta accasciando lentamente a terra. L'altro arabo sul dorso del dromedario per tutta la sequenza narrativa (registro centrale ed inferiore) è voltato all'indietro nel tentativo[44] di scoccare frecce per rallentare l'inseguimento dei cavalieri assiri.

I soldati dei tre registri si spostano al contempo lungo linee orizzontali parallele e lungo traiettorie diagonali che attraversano lo spazio ed il tempo dell'azione descritta. All'interno dello stesso registro, anche se il campo è notevolmente ridotto e la mancata applicazione degli accorgimenti scenografici delle sculture dell'età di Sennacherib limitano la libertà di movimento di ogni singola figura, si possono riconoscere andamenti zigzaganti: mentre i soldati assiri procedono ben eretti a piedi sollevando gli enormi scudi o a cavallo vibrando nell'aria le lance e gli archi, gli arabi vengono trafitti dalle lance e dalle frecce dei soldati assiri e precipitano rovinosamente a terra dai dromedari che si accasciano al suolo piegando le zampe sotto il peso dei corpi.

L'effetto dell'inseguimento è particolarmente enfatizzato dalla progressione unidirezionale dei soldati dell'esercito assiro, mentre gli arabi, intenti a scappare, provano inutilmente a voltarsi per contrattaccare e per arrestare la violenta valanga assira che si abbatte su di loro; le unità dell'esercito assiro sono spesso raffigurate in primo piano quasi ad indicare non solo l'inseguimento ma anche una manovra di accerchiamento, tipica azione dell'unità di cavalleria che si muove lungo i fianchi delle schiere per bloccare ogni possibile via di fuga all'avversario[45].

I pochi fanti ritratti combattono soprattutto in coppia per esigenze di tipo pret-

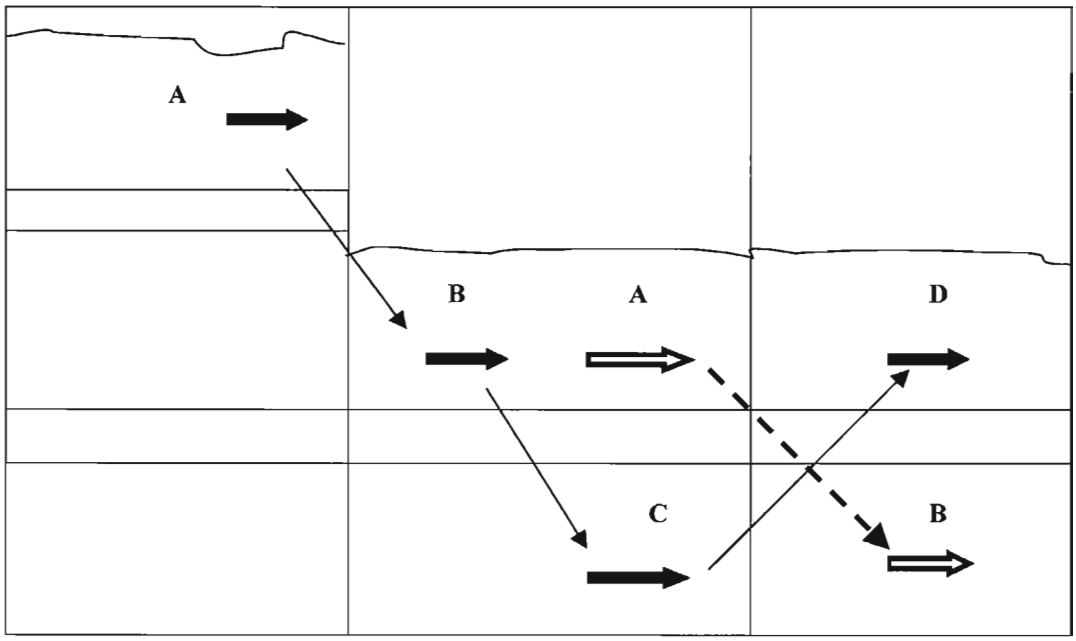
---

[42] Meissner 1926: 392.

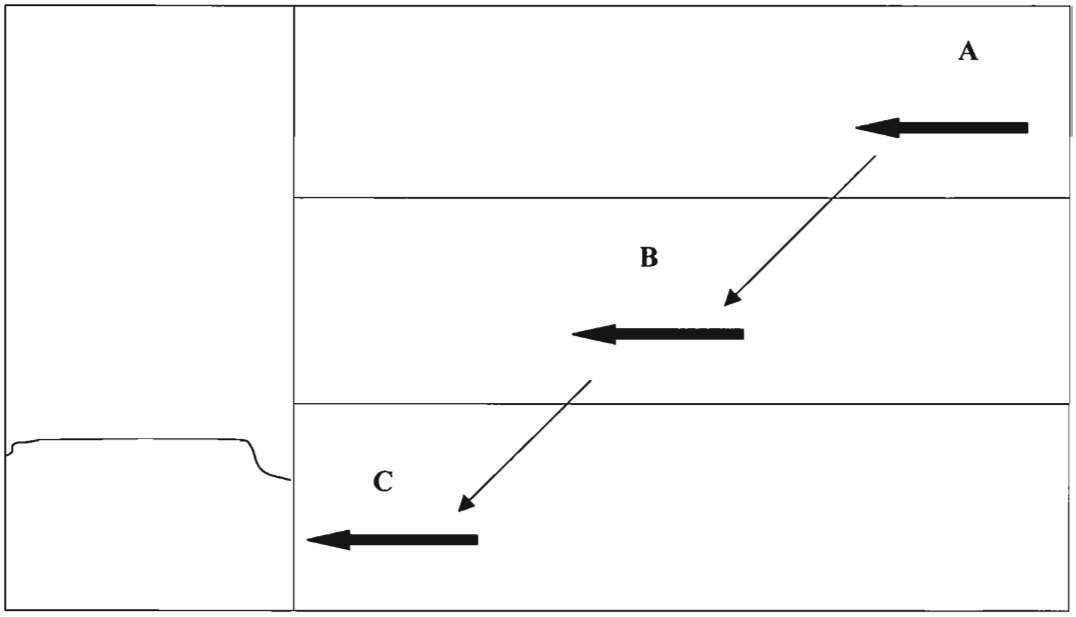
[43] Albenda 1998: 10, figs. 7-8, ill. 9, "The optical effect of forms moving is made explicit when one isolates the paired Arabs on their respective animals, represented numerous times among the three registers, and rearranges the groups to produce a succession of postures slightly changed". La lettura data da Albenda, pur sottolineando la continuità della narrazione, ne interrompe, a nostro avviso, il ritmo e la logicità volendo legare tra loro tutti i movimenti e le posizioni delle coppie scolpite e spezzando l'originale movimento diacronico di un singolo gruppo di figure secondo una linea diagonale discendente.

[44] Pare più giusto parlare di tentativo, efficacemente riprodotto dagli scultori di Assurbanipal: mentre infatti la corda degli archi assiri è ben tesa all'indietro, con una robusta torsione del busto, nell'atto di essere rilasciata per il colpo, quella degli archi avversari è allentata o leggermente tirata quasi ad esprimere fisicamente l'impossibilità per gli arabi di rispondere all'attacco essendo impegnati solamente in una fuga affannosa.

[45] Hunger 1911: 7-9; Hrouda 1965: 150. Una tale disposizione tattica può inoltre essere evinta dall'osservazione delle due rappresentazioni dell'esercito assiro in marcia, entrambe dal Palazzo Sud-Ovest: la prima dalla Sala XXXVIII (Barnett – Bleibtreu – Turner 1998: pl. 353), la seconda dalla Sala XLVIII (Id.: pl. 404). La cavalleria solitamente segue il carro reale cercando al contempo, però, di allargarsi lungo le ali in modo da racchiudere il re all'interno di un fitto cordone di sicurezza: essa protegge le retrovie della colonna, può muoversi velocemente lungo i fianchi, controllare rapidamente tanto la testa dell'avanzata militare quanto la coda ed ancora effettuare incursioni in avanti per la perlustrazione del territorio.



Schema 1 – Schema della lastre 4, 5 e 6 della Sala L con la rappresentazione del movimento verticale del lanciere assiro a cavallo (A-D), e del gruppo di soldati su carro (A-B).



Schema 2 – Schema della lastra 12 della Sala L con la rappresentazione del movimento verticale dall'alto verso il basso della coppia di arabi su dromedario (A-C).

tamente strategico: gli arcieri in particolar modo trovano riparo dietro gli scudi dei lancieri, mentre i lancieri stessi, come ben si vede nei due ausiliari con elmo crestato e scudo a torre sulla lastra 12, formano un corpo compatto da cui sporgono solamente le punte metalliche delle due lance (Fig. 4).

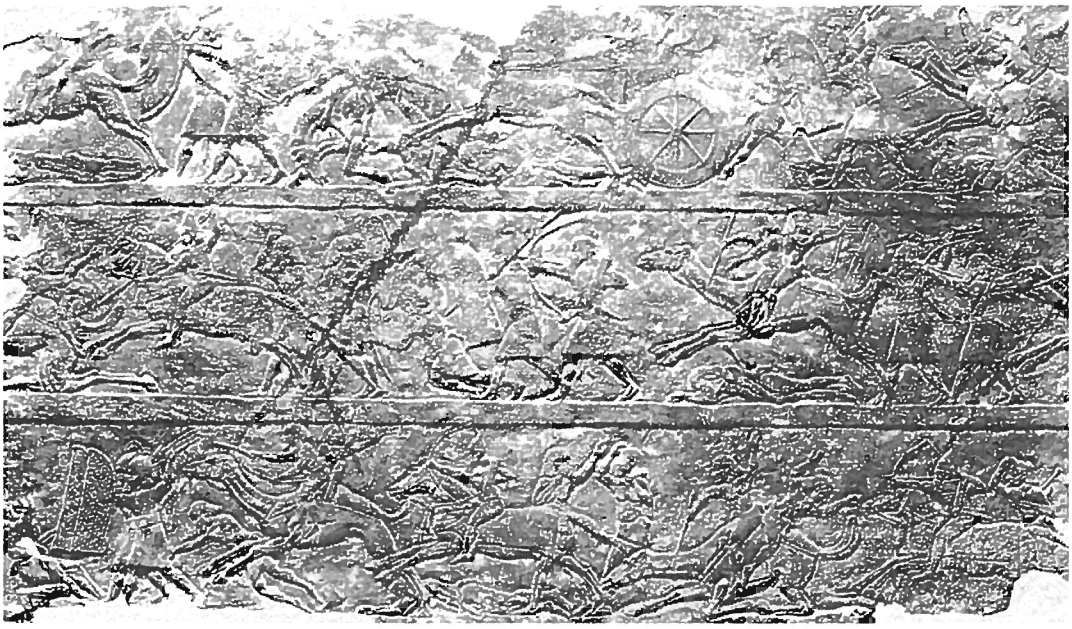


Fig. 3 – Palazzo Nord: lastra 12 della Sala L, London, The British Museum, WA124926 (da P. Matthiae, *L'arte degli Assiri*, op. cit., fig. 9.6).

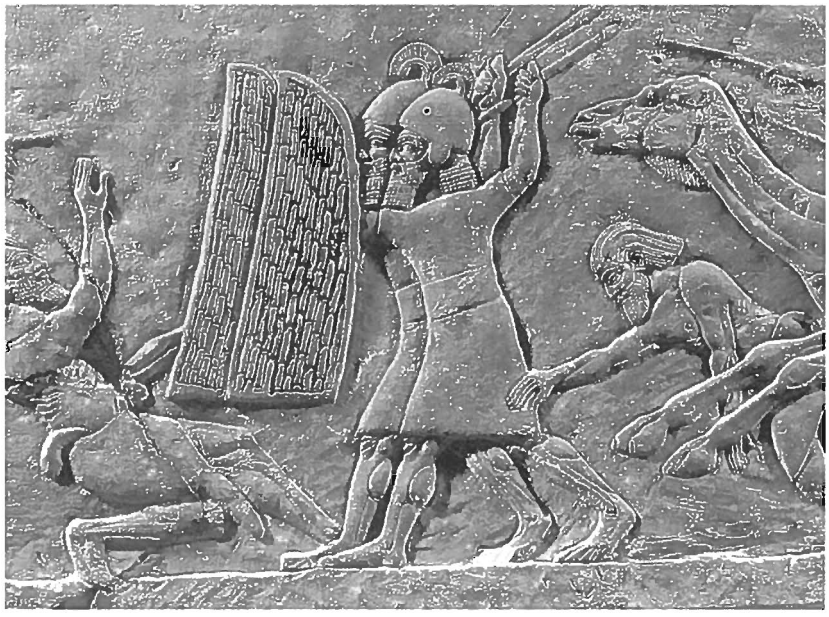


Fig. 4 – Palazzo Nord: particolare della lastra 12 della Sala L, London, The British Museum, WA124926 (da P. Matthiae, *Ninive*, op. cit., fig. a pagina 166).

La novità più significativa delle lastre della Sala L è la ripresa del carro come macchina bellica attiva, ossia lanciata all'attacco e all'inseguimento: qui compare nella nuova forma tipica soprattutto di Assurbanipal, ma già presente al tempo di Sennacherib, con una grossa ruota ad otto raggi ed un equipaggio costituito da quat-

tro uomini, il conducente, un arciere e due portatori di scudi rotondi[46]. Il carro in questo modo risulta una macchina indipendente e completa capace di sferrare un attacco efficace ed al contempo di difendersi senza necessitare di alcun supporto ausiliare esterno. L'ingombrante stazza se da una parte rallenta i movimenti e l'agilità delle manovre, dall'altra consente ad una squadra di quattro uomini di farsi largo tra la mischia, di raggiungere agevolmente il punto cruciale dello scontro ed eventualmente di spostarsi e ritirarsi in caso di pericolo: l'ingrandimento della struttura risponde pertanto anche ad esigenze militari strategiche[47].

Al contrario dei carri delle lastre della Sala L, fatto che ne sottolinea ulteriormente l'unicità, le altre rappresentazioni dal Palazzo Nord non documentano l'uso del carro lanciato all'attacco, ma testimoniano la nuova funzione dei carri pesanti di VII sec. a.C.: essi divengono dei veri e propri «carri armati» utili per il trasporto di una squadra composta costantemente da quattro soldati assiri che possono sferrare l'attacco da una posizione elevata, protetta e privilegiata.

Gli esempi dalle lastre 1-2 e 15 della Sala F[48] e dalle lastra A della Sala T'[49] illustrano chiarissimamente la formazione dell'equipaggio[50], il ruolo del carro nella battaglia e la sua posizione. Significativamente il carro si trova alle spalle della cavalleria e della fanteria in una posizione stante ben riconoscibile dalle zampe dei cavalli saldamente appoggiate al terreno, quasi in un'azione di copertura e di controllo delle azioni di attacco: questi esempi offrono l'occasione di proporre una possibile e verosimile disposizione delle schiere in campo con i carri nella retroguardia, la cavalleria in coda o lungo i fianchi, ed infine la fanteria, schierata a partire dal fondo con frombolieri, arcieri nel mezzo e lancieri in prima fila[51].

L'impiego dei carri lanciati all'attacco nella battaglia contro gli arabi e non sem-

---

[46] Un frammento dalla Sala XXXIII del Palazzo Sud-Ovest ritrae nella mischia del campo di battaglia un carro assiro con a bordo quattro soldati (auriga, arciere e due portatori di scudi) lanciato all'attacco contro un carro elamita (Barnett – Bleibtreu – Turner 1998: pl. 314:388). Altri due carri compaiono sulla lastra 4 della stessa sala (Id.: pl. 301) mentre sfilano verso destra in corteo dopo lo scontro sul fiume Ulai: si vede solo l'auriga, talvolta accompagnato dall'arciere, mentre i due portatori di scudo seguono a piedi levando in alto sulla testa i due scudi rotondi. È significativo che durante i cortei e le rassegne, al di fuori quindi del campo di battaglia, i due portatori di scudo seguono semplicemente a piedi. L'ingrandimento della struttura del carro è pertanto funzionale al trasporto di una squadra equilibrata di quattro uomini nelle fasi di attacco: finito il combattimento il gruppo si scioglie ed i due soldati assiri con scudo procedono a piedi non essendo ormai più indispensabile il loro ruolo difensivo.

[47] *Contra* Noble 1990: 67, "The reasons why Sennacherib and Assurbanipal increased the size of their chariots were not military, but prestige and sporting".

[48] Lastre 1-2: Londra, British Museum, WA124929-124930, Barnett 1976: pl. XVI; lastra 15: Or.Dr.VII, 6, Barnett 1976: pl. XXI.

[49] Lastra A della Sala T', Paris, Musée du Louvre, AO.19909, Matthiae 1996: fig. 9.21.

[50] L'auriga tiene saldamente le redini, l'arciere imbraccia l'arco e a protezione dell'intero gruppo vengono sollevati i due scudi rotondi dai due soldati assiri.

[51] La particolare organizzazione delle sculture all'interno della Sala F (Matthiae 1998: 161-162) riproduce la disposizione tattica delle schiere dell'esercito due volte, confermando l'ipotesi avanzata: nel registro superiore della lastra 1, da sinistra verso destra, si susseguono un carro stante, un arciere assiro a cavallo, un fromboliere, tre arcieri ausiliari e una coppia assira arciere-portatore di scudo; nel registro inferiore della lastra 15, da destra verso sinistra, ricompare ancora una volta, nello stesso schema compositivo, un carro stante, due lancieri assiri a cavallo, un fromboliere, due arcieri ausiliari, una coppia assira arciere-portatore di scudo, mentre i lancieri della prima fila già si sono lanciati all'assalto delle mura avversarie sulla scala.

plicemente stanti, come è invece documentato da altri esempi dal Palazzo Nord, potrebbe essere spiegato da un fatto narrato da Erodoto nel libro I delle sue Storie[52]:

> «(2) Qui Ciro, come vide i Lidi schierati a battaglia, temendo la cavalleria, per consiglio di Arpago, un medo, fece così: radunò tutti i cammelli, quanti seguivano il suo esercito come portatori di viveri e di equipaggiamenti; tolse loro il carico e li fece montare da uomini vestiti con l'abito dei cavalieri; dopo averli equipaggiati, ordinò che precedessero il resto dell'esercito contro la cavalleria di Creso, e dette ordine che ai cammelli succedesse la fanteria; dietro la fanteria schierò l'intera cavalleria. [...] (4) Dette questi ordini e per questo motivo schierò i cammelli contro i cavalli: il cavallo teme il cammello e non sopporta né di vederne la figura né di sentirne l'odore. Dunque, appunto per ciò era stato concepito lo stratagemma, perché Creso non potesse servirsi della cavalleria[...]. (5) Infatti, come si venne a battaglia, appena i cavalli sentirono l'odore dei cammelli e li videro, si trassero indietro, e fu distrutta la speranza di Creso».

Si potrebbe ipotizzare che, per ovviare a questo inconveniente e rischiare di perdere l'uso importante e fondamentale della cavalleria, gli strateghi dell'esercito assiro abbiano preferito utilizzare i carri: i cavalli, essendo infatti aggiogati al timone del carro, difficilmente possono ribellarsi agli incalzanti ordini inferti dall'auriga. Inoltre, mentre il cavaliere deve contemporaneamente guidare il cavallo ed attaccare con lancia o arco, l'auriga si occupa solamente di condurre il carro poiché la parte dell'attacco e della difesa è affidata rispettivamente agli altri componenti, l'arciere ed i due portatori di scudo. Il carro, macchina pesante equipaggiata con quattro soldati, produce sicuramente un effetto più dirompente e devastante di un singolo cavallo ed un solo cavaliere: una volta creato lo scompiglio e messi in fuga i dromedari, i cavalieri si possono tranquillamente lanciare all'inseguimento senza più temere le reazioni dei cavalli di fronte ai cammelli ormai nel panico.

La vicenda della campagna contro gli arabi si conclude con la distruzione del campo della tribù da parte dei soldati dell'esercito assiro e con l'uccisione degli uomini e delle donne all'interno delle loro tende: la lastra 10 (Fig. 5), conservata par-

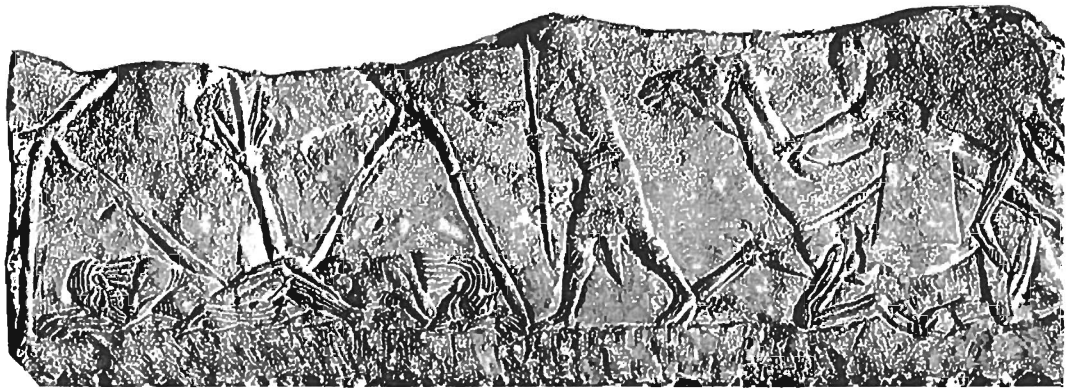


Fig. 5 – Palazzo Nord: frammento della lastra 10 della Sala L, Vaticano, Musei Vaticani, AVO14997 (da R. D. Barnett, *Sculptures*, op. cit., pl. XXXIII).

[52] Erodoto, *Le storie*, l. I:80 (trad. italiana di V. Antelami, Fondazione Lorenzo Valle, Milano, 1989). Lo stesso episodio è ripreso da Senofonte nella sua *Ciropedia*, l. VII:I, 27.

zialmente solo nella parte inferiore, mostra la conclusione dell'inseguimento di un cavaliere assiro e la caduta di un arabo dal dromedario, mentre già sulla sinistra è raffigurata una tenda in fiamme con due uomini arabi distesi a terra senza vita[53].

La lastra 9 (Fig. 6a)[54], anch'essa parzialmente conservata, riproduce l'assalto della fanteria assira al campo in una lettura da destra verso sinistra e dall'alto verso il basso: in uno spazio vuoto e neutro, quasi assente, simile al suggestivo spazio astratto delle cacce del re, dove la narrazione sembra galleggiare nell'aria, si compie il dramma.

Soldati assiri ed ausiliari penetrano nel campo (registro superiore), scovano gli uomini e le donne[55] all'interno dei loro alloggi, li uccidono brutalmente (registro centrale) ed infine appiccano il fuoco alle tende ormai divelte dal terreno (registro inferiore)[56]. L'assalto dei soldati dell'esercito assiro avviene in coppia disponendosi uno per lato per accerchiare la tenda e bloccare ogni possibile passaggio: i due soldati assiri delimitano con il loro corpo l'immagine istantanea del massacro delle donne e degli uomini arabi, focalizzando l'attenzione sulla porzione di spazio interno, grazie alla caratteristica rappresentazione in trasparenza degli alloggi della tribù[57]. Osservando il registro centrale della lastra 9 (Fig. 6b), si potrebbe riconoscere nelle due fi-

[53] Opitz 1931-32: 8, taf. I, 3; Dolce – Nota Santi 1995: 196 n° 36.

[54] Opitz 1931-32: 8-9, taf. I, 1.

[55] Questo accanimento feroce contro le donne costituisce un *unicum* della rappresentazione di uccisioni e deportazioni di nemici (Albenda 1987: 20; Reade 1979: 104). Potrebbe essere messo in relazioni con la frequente menzione negli annali assiri di regine delle tribù arabe che non vengono pertanto trattate alla medesima stregua delle donne prigioniere di altre città e popolazioni, ma possono essere uccise, più spesso catturate, portate in Assiria e in seguito ricollocate come regine alleate dell'impero assiro sulle tribù arabe: una lastra dal Palazzo Centrale di Tiglat-Pileser III mostra una figura femminile con una situla nella mano destra identificabile probabilmente con la regina araba Shamshi (Matthiae 1996: 80, fig. 4.6). Tra le prime Edizioni degli annali è significativo l'aggiuntivo episodio *k* delle Edizioni K e C che ricordano, nella prima campagna di Assurbanipal contro gli arabi, la sconfitta e la cattura della regina Adiya dopo la cattura di Ammuladdin da parte di Kamashalta (episodio *j*): "Adiya, queen of Arabia, I defeated and burned her tents. I captured her alive and brought her to Assyria with the booty of Arabia" (Gerardi 1992: 78-79). L'episodio è anche ricordato nella successiva «Lettera al dio Assur», (Weippert 1973-74: 83, Episodio 5:45-49: „Atija, Königin von Arabien – [ihr] richtete ich ein [ge]waltiges Gemetzel an. [Ihre] Zelte stecke ich [i]n Brand. Sie fing ich leb[end]ig [mit Hä]nden. [M]it der Beute aus [ihrem] L[and brachte ich si]e nach Assyrien"). In tutte le Edizioni si fa esplicito riferimento alla distruzione ed all'incendio del campo trovando un preciso riscontro nella rappresentazione scultorea (Opitz 1931-32: 12), anche se non si può con certezza affermare che gli episodi scolpiti sulle lastre (8)-9-10 della Sala L raffigurino la cattura della regina Adiya visto che le donne ritratte sembrano essere tutte brutalmente assassinate dai soldati dell'esercito assiro ed è difficile capire, data la purtroppo frammentaria conservazione delle sculture, se si possa trattare al contrario di una cattura. Differentemente sembrerebbe plausibile riconsiderare la Sala L come la rappresentazione della prima campagna contro Yauta' rileggendo il racconto dell'Edizione B che recita: "The tents, their dwellings, [they se]t on [fire], alloted (them) to the flames", (Gerardi 1992: 73).

[56] La progressione dell'azione distruttrice dell'esercito assiro è particolarmente marcata dalla riproduzione della struttura delle tende, ben erette ed ancorate al terreno nei registri superiore e centrale, quasi piegate su se stesse e in balia delle fiamme che divorano la copertura ed i sostegni lignei nel registro inferiore.

[57] Lo stesso accorgimento visivo è impiegato dagli artisti assiri per raffigurare le tende dei soldati assiri negli accampamenti: lo scultore dapprima ci immette nell'accampamento riprendendo l'intera scena dall'alto, in seguito ci introduce in ciascuna tenda con il mirabile effetto di riprodurre gli alloggi in trasparenza, come in una radiografia, combinando al contempo due scorci prospettici, lontano dall'alto e ravvicinato frontale (Czichon 1992: 155).

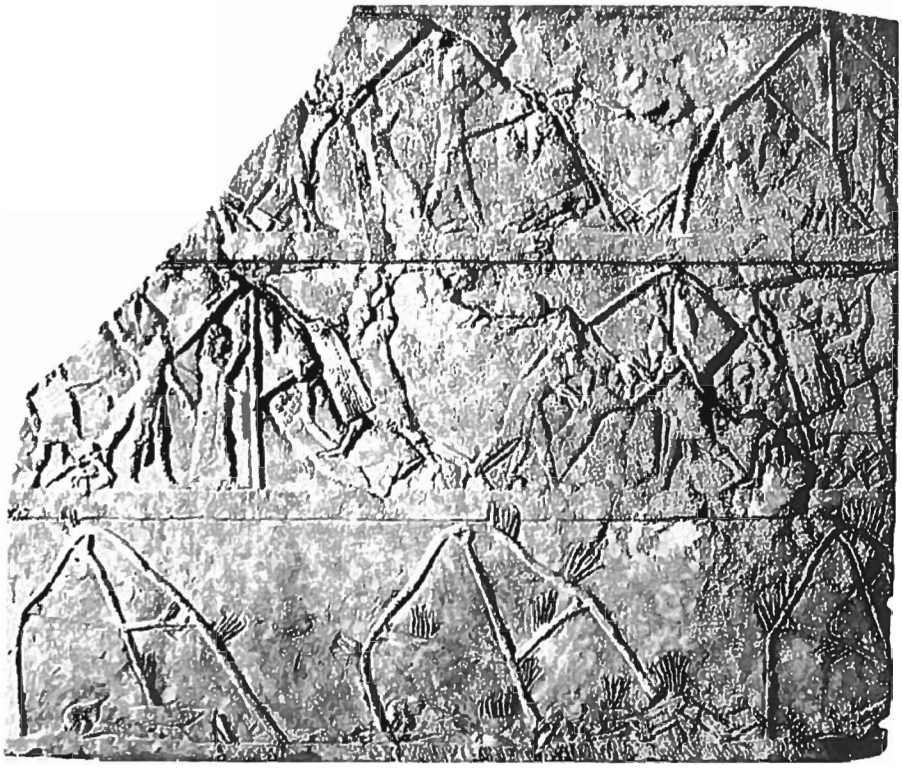


Fig. 6a – Palazzo Nord: frammento della lastra 9 della Sala L, London, The British Museum, WA124927 (da R. D. Barnett, *Sculptures*, op. cit., pl. XXXIII).

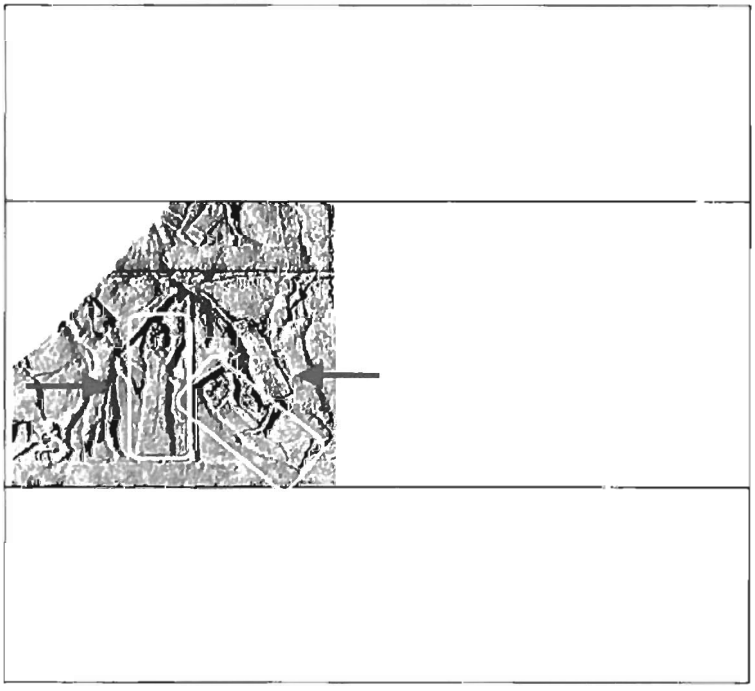


Fig. 6b – Schema della lastra 9, registro centrale. Esempio di azione continua con la donna dapprima sospinta all'esterno e poi brutalmente uccisa dai soldati dell'esercito assiro.

gure femminili della tenda a sinistra la rappresentazione della medesima donna nello sviluppo di un modulo narrativo continuo: costretta prima ad uscire dal soldato assiro alle sue spalle, viene subito dopo assalita e calpestata da un lanciere ausiliare; nella tenda di destra due soldati assiri si piegano uno di fronte all'altro, seguendo suggestivamente le linee disegnate dal profilo della tenda e convergendo unicamente verso il centro, dove la donna araba si sta accasciando su se stessa.

La vacuità dello spazio scenografico, in particolar modo del registro inferiore, caratterizza sia l'annientamento dell'ambiente dell'oasi con l'abbattimento delle palme (lastre 6-7) sia l'inesorabile disfatta degli arabi che giacciono a terra morti (lastra 9), riallacciando la sequenza narrativa interrotta proprio in questo punto dal passaggio verso la corte interna del *bitānu* J.

Conclusione

Lo studio della rappresentazione di questa singola sala del Palazzo Nord di Assurbanipal ha permesso di definire un preciso schema e sistema di attacco dell'esercito assiro, sfruttando ogni sua componente: si è potuto così da una parte definire la peculiarità strategica del ruolo ricoperto da ciascuna unità, e dall'altra osservare nell'insieme la cooperazione dei singoli reparti in un'azione di attacco. Particolare attenzione è stata riservata soprattutto all'uso speciale dei carri: le lastre della Sala L testimoniano, ancora nel VII sec. a.C., un impiego prettamente militare del carro non solo come mezzo di trasporto di uomini armati, ma anche come macchina bellica particolarmente efficace nell'inseguimento dei nemici in fuga.

L'ausilio dei testi che ricordano e raccontano la spedizione del sovrano contro le tribù arabe ha inoltre contribuito a tentare una ricostruzione dei fatti storici avvenuti, ed a sviscerare analiticamente le vicende scelte dagli artisti per la decorazione parietale, affiancando precisi passi degli annali alle accurate rappresentazioni figurative: i rilievi si riferirebbero pertanto alla prima spedizione di Assurbanipal contro queste popolazioni riscontrando, come suggerito nella nostra ricostruzione, elementi contenuti nel racconto dell'Edizione B.

I rilievi della Sala L testimoniano la capacità degli scultori niniviti di rendere la dinamicità della narrazione pur ritornando allo schema classico della partizione delle lastre in registri ed abbandonando le innovative percezioni spaziali dell'età di Sennacherib: in realtà, questa riaffermazione della suddivisione del comparto figurativo è stata sapientemente sfruttata nella progressione del racconto applicando al contempo due livelli di lettura, uno sincronico lungo le direttrici orizzontali dei registri, e l'altro diacronico con il superamento dello spazio fisico di ciascuna fascia scolpita seguendo linee diagonali.

Questo risultato finale è maggiormente enfatizzato dalla disposizione delle lastre nello spazio fisico della sala che, con un percorso «guidato» su ambedue i lati, accompagna e conduce il visitatore dal corpo centrale del Palazzo, la Sala del Trono, allo spazio interno della Corte J, e successivamente alle altre sale. La disposizione non assiale dei due portali della Sala L sembra infatti enfatizzare questo tragitto (Fig. 1)[58]: passando nella Sala L dalla Sala del Trono il visitatore non accede diretta-

[58] Lo stesso schema architettonico è riconoscibile anche negli altri edifici di età neo-assira: le sale parallele alla principale Sala del Trono, rispettivamente la Sala F nel Palazzo Nord-Ovest di Assur-

mente alla corte interna J, ma deve attraversare l'intera sala scandita dalla progressione narrativa dei rilievi: la direzione convergente della narrazione su entrambi i lati verso il passaggio con la Corte J da una parte completa il racconto scolpito, e dall'altra introduce i visitatori ammessi agli altri ambienti del palazzo.

Davide Nadali
Missione Archeologica Italiana in Siria
Via Palestro 63
I-00185 Roma

BIBLIOGRAFIA

Albenda, P. 1987, Woman, Child, and Family: Their Imagery in Assyrian Art, in J.-M. Durand (ed.), *La femme dans le Proche-Orient Antique. Compte rendu de la XXXIIIe RAI, (Paris, 7-10 juillet 1986)*, Paris: 17-21.

Albenda, P. 1998, *Monumental Art of the Assyrian Empire: Dynamics of Composition Styles* (= *Monographs on the Ancient Near East* 3/1), Malibu.

Barnett, R. D. 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh*, London.

Barnett, R. D. – Bleibtreu, E. – Turner, G. 1998, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, London.

Borger, R. 1996, *Beiträge zum Inschriftenwerk Assurbanipals. Die Prismenklassen A, B, C=K, D, E, F, G, H, J und T sowie andere Inschriften*, Wiesbaden.

Cole, S. W. 1997, The Destruction of Orchards in Assyrian Warfare, in S. Parpola – R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceeding of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project*, Helsinki: 29-40.

Czichon, R. M. 1992, *Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwicklung vom 9. zum 7. Jahrhundert v. Chr.*, München-Wien.

Deller, K. 1999, The Assyrian Eunuchs and Their Predecessors, in K. Watanabe (ed.), *Priests and Officials in the Ancient Near East*, Heidelberg: 303-311.

Dolce, R. 1995, Concezioni e rappresentazioni del potere; la Maestà, il Dominio, il Prestigio, in 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: 25-43.

Dolce, R. 1997, Dualità e realtà virtuale nel Palazzo Nord-Ovest di Assurnasirpal II a Nimrud, in P. Matthiae (a cura di), *Studi in memoria di Henri Frankfort (1897-1954) presentati dalla scuola romana di Archeologia Orientale* (= *CMAO* VII), Roma: 141-162.

nasirpal II a Nimrud (Heinrich 1984: abb. 55), la Sala 27 nel Palazzo Reale di Sargon II a Khorsabad (Id.: abb. 88) e la Sala V nel Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib a Ninive (Id.: abb. 109), presentano due accessi non assiali l'uno comunicante con il dispositivo di rappresentanza e l'altro con la retrostante Corte interna (Margueron 1995a: 105-107). È interessante inoltre osservare come nel palazzo di Sargon II a Khorsabad e nella residenza di Sennacherib a Ninive questa posizione disassata degli accessi nelle sale 27 e V contrasti visibilmente con l'innovativo impiego di portali assiali che si affacciano invece sulle corti interne del *bitānu* VI a Khorsabad e XIX a Ninive (Margueron 1995b: 187-188, 193-194; Matthiae 1996: 19, 144-148; Dolce 1997: 146-147). Queste differenti scelte sembrano sottolineare l'esistenza di un'organizzazione gerarchica degli spazi, per cui la fruizione degli ambienti interni del palazzo non solo non è diretta mancando passaggi diretti ed assiali, ma è anche probabilmente riservata a un pubblico più ristretto e selezionato.

Dolce, R. – Nota Santi, M. (a cura di) 1995, *Dai palazzi assiri. Immagini di potere da Assurnasirpal II ad Assurbanipal (IX-VII sec. a.C.)*, Roma.

Eph'al, I. 1982, *The Ancient Arabs. Nomads on the Borders of the Fertile Crescent 9th-5th Centuries B.C.*, Leiden.

Eph'al, I. 1997, Ways and Means to Conquer a City, Based on Assyrian Queries to the Sungod, in S. Parpola – R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceeding of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project*, Helsinki: 49-53.

Fales, F. M. 1989, Pastorizia e politica: nuovi dati sugli Arabi nelle fonti di età neo-assira, in A. Avanzini (a cura di), *Problemi di onomastica semitica meridionale (= Seminario di Orientalistica* 1), Pisa: 119-134.

Fales, F. M. 2001, *L'impero assiro*, Roma-Bari.

Frahm, E. 1997, *Einleitung in die Sanherib-Inschriften* (= *AfO* Beiheft 26), Wien.

Gadd, C.J. 1936, *The Stones of Assyria*, London.

Garelli, P. 1981, La conception de la royauté en Assyrie, in F. M. Fales (ed.), *Assyrian Royal Inscriptions: New Horizons in literary, ideological, and historical Analysis. Papers of a Symposium held in Cetona (Siena), June 26-28 1980*, Roma: 1-11.

Gerardi, P. 1992, The Arab Campaign of Ashshurbanipal: Scribal Reconstruction of the Past, *SAAB* VI/2: 67-103.

Heinrich, E. 1984, *Die Paläste im alten Mesopotamien* (= *Denkmäler Antiker Architektur* 15), Berlin.

Hrouda, B. 1965, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, Bonn.

Hunger, J. 1911, Heerwesen und Kriegführung der Assyrer auf der Höhe ihrer Macht, *Der Alte Orient* XII: 1-40.

Liverani, M. 1995, *Antico Oriente. Storia società economia*, Roma-Bari.

Livingstone, A. 1997, New Dimensions in the Study of Assyrian Religion, in S. Parpola – R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceeding of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project*, Helsinki: 165-177.

Luckenbill, D. D. 1924, *The Annals of Sennacherib* (= *OIP* II), Chicago.

Malbran-Labat, F. 1982, *L'armée et l'organisation militaire de l'Assyrie*, Genève-Paris.

Margueron, J.-Cl. 1995a, Quelques directions de recherche pour mieux comprendre le palais néo-assyrien, in A. Vivante (a cura di), *Assiri. L'arte, la guerra, il potere*, Milano: 93-116.

Margueron, J.-Cl. 1995b, Le palais de Sargon: réflexions préliminaires à une étude architecturale, in A. Caubet (ed.), *Khorsabad, le palais de Sargon II, roi d'Assyrie. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 21 et 22 janvier 1994*, Paris: 181-212.

Matthiae, P. 1994, *Il sovrano e l'opera*, Roma-Bari.

Matthiae, P. 1995, Il sovrano nei programmi figurativi e negli spazi architettonici dei palazzi assiri, in A. Vivante (a cura di), *Assiri. L'arte, la guerra, il potere*, Milano: 117-145.

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

Matthiae, P. 1998, *Ninive*, Milano.

Mattila, R. 2000, *The King's Magnates. A Study of the Highest Officials of the Neo-Assyrian Empire* (= *SAAS* XI), Helsinki.

Meissner, B. 1926, Zwei Reliefs Assurbanipals mit Darstellungen von Arabern, *Islamica* 2: 391-397.

Nagel, W. 1967, *Die assyrischen Reliefstile unter Sanherib und Assurbanaplu*, Berlin.

Noble, D. 1990, Assyrian Chariotry and Cavalry, *SAAB* IV/1: 61-68.

Opitz, D. 1931-32, Die Darstellungen der Araberkämpfe Assurbanipals aus dem Palaste zu Ninive, *AfO* 7: 7-13.

Pongratz-Leisten, B. – Deller, K. – Bleibtreu, E. 1992, Götterstreitwagen und Götterstandarten: Götter auf dem Feldzug und ihr Kult im Feldlager, *BaM* 23: 291-356.

Porada, E. 1944, Reliefs from the Palace of Sennacherib, *BMMA* 3: 152-160.

Postgate, J. N. 2000, The Assyrian Army in Zamua, *Iraq* LXII: 89-108.

Postgate, J. N. 2001, Assyrian Uniforms, in H. W. Soldt *et al.* (eds.), *Veenhof Anniversary Volume: Studies presented to Klaas R. Veenhof on the Occasion of His Sixty-Fifth Birthday*, Instituut voor het Nabije Oosten, Leiden: 373-388.

Reade, J. E. 1964, More Drawings of Ashurbanipal Sculptures, *Iraq* XXVI: 1-13.

Reade, J. E. 1972, The Neo-Assyrian Court and Army: Evidence from the Sculptures, *Iraq* XXXIV: 87-112.

Reade, J. E. 1979, Narrative Composition in Assyrian Sculpture, *BaM* 10: 52-110.

Reade, J. E. 1980, The Architectural Context of Assyrian Sculpture, *BaM* 11: 75-87.

Wäfler, M. 1975, *Nicht-Assyrer neuassyrischer Darstellungen* (= *AOAT* 26), Neukirchen-Vluyn.

Weidner, E. F. G. 1932-33, Assyrische Beschreibungen der Krieg-Reliefs Assurbanaplis, *AfO* 8: 175-203.

Weidner, E. F. G. 1939, *Die Reliefs der assyrischen Könige I* (=*AfO* Beiheft 4), Berlin.

Weippert, M. 1973-74, Die Kämpfe des assyrischen Königs Assurbanipal gegen die Araber: Redaktionskritische Untersuchung des Berichts in Prisma A, *WO* 7: 39-85.

Winter, I. J. 1981, Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs, *Studies in Visual Communication* 7/2: 2-38.

Winter, I. J. 1983, The Program of the Throneroom of Assurnasirpal II, in P. O. Harper – H. Pittman (eds.), *Essays on Near Eastern Art and Archaeology in honor of Charles Kyrle Wilkinson*, New York: 15-31.

Winter, I. J. 1985, After the Battle Is Over: The Stele of Vultures and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East, in H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (= *Studies in History of Art* 16), Washington: 11-32.

Yadin, Y. 1965, *The Art of Warfare in Ancient Near East*, London.