

IL TEMA DEI PERSONAGGI A GAMBE INCROCIANTI NELLA GLITTICA DELLA
SIRIA E I DODICI DÈI DI YAZILIKAYA

Enzo BELLOTTI - Roma

La valutazione della cultura hittita ha messo in luce in essa componenti anatoliche ed extra-anatoliche: tra queste, la componente hurrita è senz'altro una delle più importanti e sostanziali, almeno quanto quella originaria anatolica, se non di più, nella misura in cui coinvolge le manifestazioni politico-ideologiche della *leadership* hittita.

L'arte monumentale hittita è espressione, appunto, del primo e più importante potere centrale anatolico. Le dinamiche che conducono al genere monumentale di manifestazione artistica sono di natura tanto politica quanto religiosa e vengono rispecchiate nei contenuti stessi dell'arte monumentale hittita. Su questa base risulta abbastanza spiegabile l'apparente repentinità di tali manifestazioni artistiche; ma questo non significa un'assenza di tradizione.

L'elemento "hittita", presente fin dall'epoca delle colonie paleoassire, si forma e si sviluppa in quel contesto culturale. La glittica ha un ruolo di prima importanza nella diffusione di elementi iconografici anatolici, mesopotamici, paleosiriani e hurriti. Proprio queste iconografie serviranno spesso a veicolare concezioni autoctone, impiegate in contesti inconfondibilmente hittiti. La manifestazione del genere artistico monumentale non ha affatto un carattere improvvisato o imitativo, ma giunge ad una formulazione precisa e ben discriminata, sia sul piano stilistico, sia sul piano dei generi artistici. A parte la piccola plastica a tutto tondo - di cui si hanno labili tracce archeologiche e conferme testuali - e le poche testimonianze di plastica monumentale, l'arte urbana e l'arte rupestre, mostrano una predilezione innegabile per il rilievo, sia piano che decisamente volumetrico. Questa scelta potrebbe rispecchiare di per sé una dipendenza

da prototipi di glittica, con conseguenti implicazioni sul piano stilistico di valutazione dell'arte monumentale hittita.

Il presente studio, partendo dall'assunto accertato di una derivazione di molte iconografie attestate nell'arte monumentale hittita dai reperti di glittica, sia autoctona sia extra-anatolica, si propone in particolare di individuare analiticamente gli elementi di raffronto tra l'iconografia dei dodici dèi nelle due camere del santuario rupestre hittita e il motivo dei personaggi a gambe incrociate, nell'ambito della glittica paleosiriana e mitannica di II millennio dove il motivo è attestato.

Preliminarmente, si è proceduto ad una selezione tipologica del motivo, considerando soltanto i casi in cui i personaggi presentano la caratteristica dell'incrocio delle gambe e, nell'ambito dei casi selezionati, si è operata una ripartizione dei personaggi in base ai loro principali caratteri qualificanti. Quindi, si è esaminato l'impiego del motivo nelle scene principali e le associazioni con altri motivi secondari.

Nell'ambito delle interpretazioni dei vari studiosi circa il significato dell'iconografia, viene proposta l'ipotesi che la duplicità d'impiego del soggetto possa rispecchiare un'analoga duplicità di significato. Questa considerazione si basa essenzialmente sull'evidenza iconografica, ma coinvolge - come ovvio - il piano d'interpretazione storico-religioso e quello della verifica testuale; entrambi i piani di considerazione del problema esulano dallo scopo primario di questo studio.

L'ambito cronologico dell'iconografia, assieme a quello fondamentale del contesto culturale di appartenenza, inducono ad una considerazione in senso diacronico del significato dell'iconografia stessa.

Il raffronto con le due rappresentazioni del gruppo di dodici divinità nel santuario rupestre hittita pone in evidenza sia singoli elementi antiquario-iconografici, sia affinità d'impiego e di associazioni già appurate per il motivo dei personaggi a gambe incrociate nella glittica paleo-siriana e mitannica. Inoltre, è possibile che la fondamentale duplicità d'impiego dell'iconografia nella glittica si ritrovi anche in ambito hittita, evidenziata dalla ripetizione del motivo nelle due camere di Yazilikaya.

I problemi connessi alla dinamica della traduzione sul piano monumentale del motivo iconografico inducono ad un confronto con l'arte monumentale egiziana (e minoica), dove il motivo dei personaggi parzialmente sovrapposti e a gambe incrociate è una soluzione figurativa acquisita fin dall'Antico Regno. La verifica del motivo nell'ambito dei rilievi dipinti egiziani mostra affinità antiquarie e compositive con il motivo nella glittica paleosiriana e mitannica e con le rappresentazioni hittite dei dodici dèi. Il raffronto con l'arte egiziana non vuole certamente riproporre la vecchia questione del carattere "imitativo" della glittica siriana e della conseguente presunta perifericità di manifestazioni artistiche extra-egizie ed extra-mesopotamiche. In realtà, la grande diversità d'impiego e di significato di questa, così come di tante altre iconografie, ribadiscono la specificità e l'autonomia dei diversi ambiti culturali in cui ricorrono. Tuttavia, le innegabili affinità delle iconografie nei diversi ambienti culturali evidenziano contatti e influenze fra questi. Secondo la tesi della presente ricerca, il piano di valutazione formale di questo genere d'influenze appare molto significativo, come è ben esemplificato dal caso della nostra iconografia, tanto più in quanto si tratta di un motivo minore o secondario della glittica. Il raffronto con l'arte egiziana prova l'antichità e l'ampiezza del raggio di circolazione di determinate iconografie, intese come soluzioni formali a specifici problemi compositivi, per un linguaggio artistico (quello vicino-orientale antico) che esprime un preciso modo di vedere il mondo: come esso è "realmente" (secondo la visione integrata della mente) e che pertanto non utilizza la prospettiva, intesa come un modo "illusionistico" di rappresentare la realtà, ossia come essa appare.

1. ANALISI ICONOLOGICA DEL MOTIVO

1.1. *L'iconografia nella glittica paleosiriana e mitannica*

In base agli elementi antiquari ed alle caratteristiche iconografiche del motivo, è possibile tentarne una definizione tipologica preliminare alle considerazioni relative all'impiego compositivo.

I personaggi possono essere distinti in due categorie, in base alla pre-

senza o meno di abbigliamento¹. Nella maggior parte dei casi le figure si presentano a torso nudo, abbigliate con il corto gonnellino "egeo". Nell'ambito della glittica considerata, tali gonnellini, oltre che corti, con orlo al ginocchio o ancora più alto, possono essere lisci, a pieghe orizzontali o, più raramente, aperti sul davanti, talvolta si direbbero a margini ripiegati e lembo pendente². In cinta, il gonnellino è stretto da una cintura o alta fascia. Imberbi, i personaggi portano corti capelli³, o un copricapo a calotta, di rado la tiara conica; sono solitamente a piedi nudi.

L'assetto di marcia è caratterizzato dall'incrocio delle gambe, mentre l'apertura varia, talvolta con il risultato di una parziale sovrapposizione dei piedi. Anche lo spazio tra le figure varia, con effetto di maggiore o minore sovrapposizione dei corpi e conseguente senso di coesione del gruppo. Diversificata è anche la posizione delle braccia: un braccio piegato all'altezza della cintura, l'altro sulla spalla (a volte il braccio può sporgere oltre la spalla) del personaggio che precede (tavv. II, d; IV, d)⁴; infine, una o entrambe le braccia possono essere piegate ad angolo all'altezza della vita⁵, eventualmente tenute dietro la schiena (tav. III, e)⁶. La posizione delle braccia varia maggiormente nel caso del personaggio che apre la fila: talvolta regge un oggetto - arma o bastone - (tav. III, a)⁷, più spesso tiene il braccio alzato con la mano aperta in atto di saluto⁸; raramente il braccio è disteso in basso, con effetto di maggiore impaccio della figura⁹. Anche il personaggio che chiude la fila può portare un oggetto,

¹ Esempi di personaggi nudi sono rari e, in qualche caso, dubbi (cfr. disegno di Contenau [1922], fig. 174 e la foto relativa di Delaporte, *Louvre* [1923], n. 10).

² Cfr. per questi ultimi tipi le rappresentazioni egiziane.

³ Un'eccezione è costituita da Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 479.

⁴ Delaporte, *Louvre* (1923), A. 901; Moortgart (1940), n. 530.

⁵ Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 895.

⁶ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1242.

⁷ Porada, *CANES* (1948), n. 944.

⁸ Ward (1910), n. 912; Buchanan, *Yale* (1981), n. 1284.

⁹ Ward (1910), n. 938; in Eisen, *Moore* (1940), n. 158 le figure che seguono il primo personaggio presentano il braccio disteso.

normalmente un'arma (tav. I, b, c)¹⁰.

Una variabilità costante caratterizza il numero dei personaggi impiegati. Il numero minimo è ovviamente costituito dalla coppia, ma nel caso di gruppi pari, il numero più ricorrente è di quattro personaggi; il numero dispari più frequente è costituito da tre figure. Nei centri di Alalakh e Nuzi ricorrono gruppi di cinque o più personaggi e gruppi pari superiori a quattro.

Il motivo è solitamente utilizzato con funzione secondaria nelle scene rappresentate. Questo impiego varia a seconda del soggetto principale, ma anche di altri motivi secondari associati. Le figure in marcia sono solitamente impiegate in composizioni a due registri di cui occupano quello inferiore; nel registro superiore compare spesso la scena di banchetto, la coppia di grifi araldica, una coppia di uccelli, la *gilloche* (da sola o come elemento di separazione di due registri), le rosette, il sole alato. Alcuni di questi soggetti possono talora essere impiegati come soggetti primari, ad esempio la scena di banchetto (tav. II); lo stesso motivo degli uomini in marcia può essere assunto come soggetto primario (tav. V). Altre scene principali sono rappresentate da quella del carro (tav. I) e da scene con divinità: "dio della tempesta" e "dea che si sveste", "dea che si sveste" e altri personaggi divini, scena di offerta ed altre ancora (tavv. III, IV).

La documentazione più ricca dei casi d'impiego esclusivo del motivo dei personaggi in marcia proviene soprattutto da Alalakh e Nuzi. Altri esempi sono rappresentati da alcune impronte sulle tavolette di Kirkuk (tavv. IV, g; V, e, f)¹¹. Il gruppo IX di Nuzi e qualche esemplare del gruppo VIII presentano il motivo da solo; il frammentario stato di conservazione delle impronte, in alcuni casi, non consente di accertare con sicurezza l'esclusività dell'impiego, che comunque deve considerarsi primario. Ciò vale anche per l'impronta di sigillo da Acemhöyük (tav. V, a)¹².

La scena del carro, trainato da cavalli al galoppo o da leoni in corsa, talvolta con un personaggio umano travolto, impiega al seguito le figure in mar-

¹⁰ Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 479; Porada, *CANES* (1948), n. 971.

¹¹ Weber (1920), n. 473; Contenau, *Kerkouk* (1926), nn. 116-117.

¹² Özgüç, *Acemhöyük* (1980), n. III, 16.

cia; queste sono in numero pari (due o quattro), più raramente dispari (tre), con una funzione che possiamo definire primaria, in quanto le figure sono parte integrante della scena¹³.

Questa affermazione può rivestire una validità generale sul piano concettuale, meno su quello compositivo. Infatti, mentre in taluni casi l'impiego del motivo è più decisamente secondario, per la presenza di un registro sovrastante in cui compaiono coppie di animali fantastici¹⁴ o di leoni affrontati in combattimento (tav. I, g)¹⁵, più incerto appare il ruolo compositivo dei personaggi nei casi in cui sono sovrastati dalla *gilloche* (tav. I, e)¹⁶. Che la *gilloche* possa avere valore ed impiego specifici, non soltanto come motivo decorativo-funzionale (elemento di separazione tra registri), è indiziabile dal fatto che esso non compare, almeno nella scena del carro, assieme ad un altro motivo secondario. Quando, infine, i motivi secondari sono eseguiti al di sopra dell'intera scena (tav. I, f)¹⁷, si ristabilisce una eguaglianza proporzionale tra carro e personaggi in marcia, il cui impiego, pertanto, può definirsi primario. In base a questa suddivisione per impiego, si nota anche una ripartizione per numero dei personaggi impiegati. Nel caso di impiego paritario rispetto alla scena principale i personaggi sono prevalentemente in coppia; negli altri casi predomina un numero doppio pari, mentre è raro il numero dispari.

La scena di banchetto, come si è detto, è normalmente un soggetto secondario, al pari della fila di uomini in marcia. Quando raramente la scena di banchetto rappresenta la scena principale, il motivo degli uomini in marcia appare in stretta associazione concettuale, come rivela l'esigenza compositiva di allineare le figure con la suddetta scena, anche nel caso in cui le figure sono disposte su

¹³ I seguenti casi attestano un impiego primario del motivo (v. proporzioni relative dei personaggi rispetto al carro): Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 479; Hogarth (1920), n. 167; v. d. Osten, *Newell* (1934), n. 343; Porada, *CANES* (1948), n. 971.

¹⁴ de Clercq (1888), n. 287; Hogarth, *JEA* (1922), n. 10.

¹⁵ Collon, *Alalakh* (1982), n. 17.

¹⁶ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1285; cfr. Hogarth (1920), n. 168.

¹⁷ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1286.

due registri (tav. II, a)¹⁸. Una connessione diretta tra i personaggi e due figure sedute l'una di fronte all'altra, è visibile anche in Ward (1910), n. 1162 (tav. II, c)¹⁹. Nei casi in cui la scena di banchetto ha un ruolo secondario, normalmente sovrasta la fila dei personaggi in marcia, con i quali mantiene una stretta e prioritaria associazione (tav. III, a, f)²⁰. Un altro esempio di impiego secondario è rappresentato dall'associazione con la scena di banchetto rituale di una singola divinità seduta, presenti uno o più offerenti (tav. II, b)²¹ o una moltitudine di personaggi (tav. II, f)²². In scene di offerta ad un personaggio seduto, le figure in marcia possono essere impiegate come motivo primario (tav. II, d)²³ o secondario (tav. II, e)²⁴.

Alcuni dei casi esaminati di relazione tra banchetto e personaggi in marcia, entrambi impiegati come motivi secondari, riguardano scene i cui temi principali sono caratterizzati dalla presenza di una o più divinità. Tra queste, ricorrente è la "dea che si sveste"²⁵, talvolta posta entro un arco formato da una *gilloche* e issata sul toro, alla presenza di un personaggio maschile con alta tiara e pastorale o del "principe siriano". A volte, le figure maschili possono essere duplicate ai lati della dea²⁶; possono essere anche presenti divinità femminili con abito a balze. I personaggi in marcia compaiono come motivi secondari, normalmente sovrastati da coppie affrontate di animali alati fantastici o reali, eventualmente separati dalla *gilloche*. In alcuni casi, il gruppo di personaggi in marcia appare al seguito della "dea che si sveste" posta sopra un animale, talvolta come unico motivo associato, anche compositivamente con ruolo primario (tav. III, e)²⁷.

¹⁸ Ward (1910), n. 828; nel caso di questo sigillo, in particolare, l'interesse è accresciuto dall'insolito motivo della tauromachia, posto sotto il gruppo dei quattro personaggi in marcia.

¹⁹ Da Cipro; A.P. di Cesnola, *Salamina (Cyprus)*, London 1982, fig. 139.

²⁰ Porada, *CANES* (1948), n. 944; Collon, *Alalakh* (1982), n. 16.

²¹ Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 859.

²² Porada, *Nuzi* (1947), n. 497.

²³ Delaporte, *Louvre* (1923), n. 28.

²⁴ Eisen, *Moore* (1940), n. 144.

²⁵ Come nei ricordati Ward (1910), n. 915 e Collon, *Alalakh* (1982), n. 16.

²⁶ Ward (1910), n. 912.

²⁷ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1242; cfr. Eisen, *Moore* (1940), n. 156.

La "dea nuda", con i personaggi al seguito, appare connessa al "dio della tempesta": la dea posta su di un podio scanalato, il dio su schematizzazioni della montagna (tav. III, c)²⁸, o associata ad un personaggio con bastone serpentiforme (tav. III, d)²⁹; in quest'ultimo caso, due piccoli personaggi, impiegati come motivo secondario, seguono una figura femminile (forse la "dea siriana"). La coppia di personaggi minori appare associata anche a figure femminili nude³⁰.

Quando la scena principale rappresenta un'offerta, i personaggi in marcia possono essere impiegati da soli o in associazione ad altri motivi³¹. In un caso particolare (tav. III, b)³², due file sovrapposte di quattro personaggi seguono, nel registro superiore, una figura probabilmente femminile seduta, con coppa; nel registro inferiore sono al seguito di un personaggio maschile eretto. La scena principale rappresenta il fronteggiamento tra il "dio della tempesta", con mazza e ascia, e la "dea che si sveste" eretti rispettivamente su schematizzazioni di templi o podi scanalati e un felino. Questa insolita sovrapposizione di due gruppi di quattro personaggi in marcia guidati da un personaggio maggiore può scomporsi in due motivi distinti, in alcuni casi impiegati infatti autonomamente³³. Insolita, infine, è la scena di un gruppo di quattro personaggi incedenti verso una figura sul dorso di un quadrupede³⁴; il personaggio a cavallo è contraddistinto dall'associazione con uno scorpione, elemento presente anche in altri soggetti.

In quasi tutte le restanti scene con rappresentazioni di divinità, i personaggi in marcia hanno un ruolo secondario, sia che compaiano come unico motivo, sia che vengano associati ad altri. Nonostante la riduzione dimensionale rispetto

²⁸ Eisen, *Moore* (1940), n. 158.

²⁹ Ward (1910), n. 923.

³⁰ Collon, *Alalakh* (1975), n. 94.

³¹ Un caso di impiego esclusivo è visibile in Hogarth, *JEA* (1922), n. 12.

³² Ward (1910), n. 883.

³³ Ward (1910), n. 938; cfr. Ward (1910), n. 915; Hogarth, *JEA* (1922), n. 12; Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 482 per la fila con il personaggio maschile innanzi; scena analoga, ma svolta verso la figura maschile ("principe siriano") in Collon, *Alalakh* (1975), n. 88; Eisen, *Moore* (1940), n. 144 per la fila guidata dal personaggio seduto; una scena analoga ma svolta verso la figura seduta è visibile in Delaporte, *Louvre* (1923), A. 901.

³⁴ Ward (1910), n. 1011.

ai personaggi principali, il gruppo delle figure in marcia potrebbe, in qualche scena, essere posto in rapporto ad uno di essi (tav. IV, c)³⁵, come nei casi sopra menzionati di gruppi guidati da un dignitario.

Particolarmente interessante è l'esemplare in de Clercq (1888), n. 395 (tav. IV, a), che presenta una dettagliata scena con una divinità e un principe che abbatte un piccolo essere umano tenuto per i capelli, secondo un gesto abituale al faraone.

I motivi di particolare interesse per i quattro personaggi in marcia posti dietro il personaggio maggiore riguardano: 1) la dettagliata posizione delle braccia (la destra al petto, piuttosto alta sopra la cintura, l'altro braccio sulla spalla del personaggio seguente); 2) l'abbigliamento delle figure, che appaiono mascherate (probabilmente indossano una pelle animale, che ricopre anche la testa, forse a margini ripiegati o aperta sul davanti, come alcuni tipi di gonnellini egizi). Un gruppo di figure analogamente mascherate, che non hanno un ruolo di vittime, è visibile anche in Delaporte, *Louvre* (1923), n. 21 (tav. IV, b).

La fila di figure in marcia compare anche connessa al personaggio divino che offre un piccolo albero o pianta ad un altro personaggio, probabilmente umano (tav. IV, g, h)³⁶.

In scene particolarmente complesse (tav. IV, e, f)³⁷, la nostra iconografia appare associata ad altri motivi, in composizioni a registri; anche nei casi in cui la composizione non può definirsi a registri, la presenza di un elemento come la *gilloche* o il sole alato determina una riduzione delle figure in marcia rispetto alla figura principale (tav. III, g)³⁸.

A parte i motivi secondari associati alla scena principale o parte di es

³⁵ Ad esempio, il portatore di asta/stendardo (con disco solare e falce lunare) in Delaporte, *Louvre* (1923), A. 920.

³⁶ Weber (1920), n. 473; cfr. Porada, *Nuzi* (1947), n. 637: la differenza principale consiste nella scena secondaria del leone che artiglia una gazzella nel primo caso, un essere umano, nel secondo (motivo forse di tradizione akkadica).

³⁷ Eisen, *Moore* (1940), n. 143; Buchanan, *Yale* (1981), n. 1248.

³⁸ Collon, *Alalakh* (1975), n. 12.

sa, possiamo comprendere i motivi associati all'iconografia dei personaggi a gambe incrociate nelle seguenti categorie: motivi antropomorfici, fantastici, animali, vegetali, simbolici. Si sono già considerate le associazioni con i più significativi temi secondari (scene di banchetto, motivo dei grifi araldici, coppie di uccelli, *guilloche*). Si è anche detto della particolarità della tauromachia e delle figure-guida o dignitari, che in diversi casi sembrano condurre il gruppo dei marcianti. Tuttavia i motivi associati secondari non si limitano a questi. Il nostro motivo non presenta, in genere, associazioni con elementi antropomorfici minori d'impiego secondario, tranne qualche particolare caso³⁹, in cui compare una piccola figura, forse umana, apparentemente rannicchiata, con le ginocchia al petto. Oltre alle associazioni con le coppie di grifi, sfingi, uccelli (esseri alati fantastici o reali), ricorre l'associazione unica⁴⁰ o eventualmente combinata⁴¹ con un cervide o una testa di cervide (Tavv. II, c; IV, d, g)⁴²; i cervidi possono anche essere disposti in coppia araldica (Tav. V, d)⁴³. Inoltre, l'associazione con il leone è attestata, oltre che in composizione araldica nella scena di aggressione del cervide (Tav. IV, g)⁴⁴ o dell'essere umano (Tav. IV, h)⁴⁵ - motivi impiegati nel registro complementare a quello degli uomini in marcia - anche singolarmente nell'ambito del medesimo registro (Tav. IV, f)⁴⁶. Possono ricorrere anche associazioni con altri animali, ad esempio il cinghiale⁴⁷. Più rara è l'associazione con un motivo vegetale⁴⁸, se si esclude la rosetta, che teniamo distinta come motivo specifico. La rosetta è impiegata in associazione specifica con la nostra iconografia (Tav. I, a)⁴⁹; una catena di rosette, che ricorda una *guilloche*, è impiegata, in alcuni casi, co-

³⁹ Collon, *Alalakh* (1975), n. 88.

⁴⁰ Moortgart (1940), n. 530.

⁴¹ Ward (1910), n. 1162.

⁴² Weber (1920), n. 473.

⁴³ Porada, *Nuzi* (1947), n. 357; cfr. Collon, *Alalakh* (1982), n. 203.

⁴⁴ Weber (1920), n. 473.

⁴⁵ Porada, *Nuzi* (1947), n. 637.

⁴⁶ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1248.

⁴⁷ Porada, *Nuzi* (1947), n. 362.

⁴⁸ Porada, *Nuzi* (1947), n. 370.

⁴⁹ de Clercq (1888), n. 287; Hogarth, *JEA* (1922), nn. 10, 12.

me marginatura superiore della scena (Tavv. I, f; III, g)⁵⁰.

La stella ad otto punte è presente in diversi sigilli, associata ai personaggi delle scene principali; la stella, comunque, può anche essere associata direttamente ai personaggi in marcia (Tav. I, e)⁵¹. Altri simboli astrali associati sono la falce lunare da sola⁵² o sovrastata dal disco solare⁵³. Il sole alato ricorre in molte scene; in alcuni casi, compare sopra le figure in marcia⁵⁴. Tra i simboli, infine, è da ricordare lo *'anġ*, presente sia presso le figure principali, sia associato ai personaggi in marcia⁵⁵. Qualche altro più raro simbolo può comparire in associazione alla nostra iconografia: sia reale, come il vaso per libazione⁵⁶, o astratto⁵⁷.

Il motivo dei personaggi in marcia a gambe incrociate, di cui si sono analizzate le caratteristiche tipologiche e l'impiego, deve considerarsi un'iconografia specifica. Più precisamente, la specificità del motivo consiste, appunto, nell'incrocio caratteristico delle gambe, inteso come elemento discriminante rispetto ad altre iconografie simili. Esistono, infatti, altre iconografie di personaggi incedenti o marcianti, ma le loro gambe non si incrociano. Concettualmente - in alcuni casi almeno - la finalità d'impiego di queste altre iconografie è possibile che sia simile a quella relativa alle figure a gambe incrociate, ma la differenza formale dovrebbe comunque rivestire un significato, secondo la tesi della presente ricerca, che supera la semplice diversità di ambiente produttivo⁵⁸.

⁵⁰ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1286; Collon, *Alalakh* (1975), n. 12.

⁵¹ Buchanan, *Yale* (1981), n. 1285; si può notare, a proposito di questo sigillo, che la stella come le rosette in de Clercq (1888), n. 287 possono essere ripetute presso diversi motivi associati, nell'ambito della medesima scena: ciò conferma l'inadeguatezza dell'opinione secondo cui questi motivi minori sarebbero del "riempitivi".

⁵² Ward (1910), n. 1011.

⁵³ Collon, *Alalakh* (1975), n. 89; questo simbolo è forse da intendersi in diretta relazione alla figura cui i personaggi sono associati, come normalmente accade per le scene principali.

⁵⁴ Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 889; Collon, *Alalakh* (1975), n. 12.

⁵⁵ Ward (1910), n. 1011; Collon, *Alalakh* (1975), nn. 12, 88.

⁵⁶ Ward (1910), n. 938.

⁵⁷ Porada, *Nuzi* (1947), n. 353.

⁵⁸ Per la fila "processionale" v. Porada, *Nuzi* (1947), nn. 375-383, 387,

Per quanto riguarda la definizione cronologica dei sigilli e impronte considerate, occorre notare che i problemi relativi alla pertinenza culturale delle opere di glittica sono andati sempre più definendosi correttamente in relazione al progredire degli studi⁵⁹.

Ricondotti in ambito siriano dal Frankfort, superando le più incerte definizioni del Delaporte e Hogarth, i sigilli con l'iconografia dei personaggi in marcia, unitariamente considerati (inclusi motivi iconografici affini a quello in trattazione), sono stati ascritti dallo studioso al suo "Second Syrian Group"⁶⁰. I successivi cataloghi di Eisen per la Collezione Moore e di Porada per le collezioni nord-americane adottano la terminologia del Frankfort nel definire i sigilli con l'iconografia in questione riproposti o precedentemente inediti. Una definizione cronologica più precisa si ha per i sigilli di Alalakh e Nuzi. L'arte siriana (e la glittica in particolare) è oggi definibile secondo una terminologia specifica, che ha un significato sia sul piano delle peculiarità stilistiche e culturali, sia su quello della definizione cronologica⁶¹.

Nell'ambito dei sigilli presentati, gli esempi più antichi di attestazione della nostra iconografia risalgono alla fase finale del paleosiriano arcaico, tra fine XIX sec. e inizi XVIII (Tav. III, c). L'impronta di sigillo da Acemhöyük (Tav. V, a), databile alla prima metà del XVIII sec., prova una diffusione piuttosto rapida del motivo dall'ambiente siro-settentrionale a quello anatolico-meridionale. Buona parte dei sigilli considerati sono attribuibili allo stile paleosiriano maturo, alcuni databili entro la prima metà del XVIII sec. (Tavv. I, a, c; III,

388, 404; figure affiancate a gambe non incrociate, girate di 90° rispetto alla posizione eretta sono in Porada, *Nuzi* (1947), nn. 406, 407, 409; Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 832; Collon, *Alalakh* (1975), n. 205; altre iconografie di personaggi a gambe non incrociate riguardano coppie affrontate o contrapposte.

⁵⁹ Per la canonizzazione del concetto di "siro-hittita", con una retrospettiva storica degli studi: Contenau (1922), cap. I, pp. 1-11.

⁶⁰ Frankfort (1939), pp. 267, 272, n. XLIV c, f.

⁶¹ Lo sviluppo degli studi più recenti sulla glittica siriana è sinteticamente esposto da P. Amiet, *Jalons pour une interprétation du répertoire des sceaux-cylindres syriens au II millénaire*: "Akkadica", 28 (1982), pp. 19-21; v. anche D. Homès-Fredericq, *Exposition Sceaux-cylindres de Syrie/Rolzegels uit Syrie*: "Akkadica", 28 (1982), pp. 50-54.

a, e; IV, c, f), altri verso la fine del secolo (Tav. II, a). Tra l'ultimo quarto del XVIII sec. e la prima metà del XVII datano gli esemplari del liv. VII di Alalakh (Tav. III, g)⁶²; altri esemplari di sigilli paleosiriani si collocano verso la metà del XVII sec. (Tavv. II, b; IV, a) o sul finire dello stesso (Tav. I, b, d-f). Il motivo con una notevole rilevanza numerica è poi attestato a Nuzi, nella seconda metà del XV sec. (Tav. V, b, c, d)⁶³; nell'ultimo quarto del secolo è presente nel liv. IV di Alalakh (Tav. V, g). Tra fine XVI e XV sec., il motivo è diffuso anche in aree meridionali, come la Palestina⁶⁴ e persiste in contesti più tardi ancora⁶⁵. Occorre notare per questi ultimi casi che si tratta soprattutto del motivo affine a quello dei personaggi in marcia, ma a gambe che non si incrociano in versioni molto schematizzate⁶⁶.

I personaggi a gambe incrociate sono stati considerati, in generale, rappresentazioni di figure in marcia o di uomini in corsa: in de Clercq (1888)⁶⁷ sono interpretati come prigionieri in corsa, secondo Ward (1910)⁶⁸ si tratterebbe di figure in processione. La natura umana dei personaggi è messa in luce da molti studiosi⁶⁹. F. Hommel⁷⁰, in uno studio che si propone di indagare l'origine babilonese di alcuni motivi iconografici e concettuali noti nell'arte egiziana, sostiene: che l'interpretazione dell'ideogramma S^b308 trova corrispondenza rappresentativa nel sigillo Ward (1910), n. 883; che queste figure vanno poste in relazione alla divinità solare e propone, inoltre, una loro identificazione, in ambito egiziano, con l'ogdoade.

⁶² Le impronte in Collon, *Alalakh* (1982), nn. 16, 17 sono datate al XVIII sec.

⁶³ Il n. 1004 da Nuzi è pre-mitannico (gruppo XXVII).

⁶⁴ Parker (1949), nn. 32 (Tell al Mutasallim/Megiddo, tomba 1145), 66, 74, 93 (Beisan/Beth Shan, liv. VII), 150 (Tell Duwair/Lachish, tomba 4004).

⁶⁵ Nougayrol (1939), TF. 4 (CX) -Tel el Far'a/Beth Pelet, Tomba 506-; TT. 3 (XXXII) -Tell Ta'annak/Ta'nāk-.

⁶⁶ Cfr. Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 484; Porada, *Nuzi* (1947), n. 375, 388, 404; Collon, *Alalakh* (1975), n. 205; Collon, *Alalakh* (1982), nn. 76-78.

⁶⁷ de Clercq (1888), p. 166, a proposito del sigillo n. 287.

⁶⁸ Ward (1910), p. 774, a proposito del sigillo n. 828.

⁶⁹ v. d. Osten, *Newell* (1934), pp. 18, 53; Frankfort (1939), p. 267; Moortgart (1940), pp. 53, 132; Porada, *Nuzi* (1947), pp. 116-118; Collon, *Alalakh* (1975), pp. 140-141, 189; Özgüç, *Acemhöyük* (1980), p. 82; Collon, *Alalakh* (1981), pp. 50-51, 95-97.

⁷⁰ F. Hommel, *Zum babylonischen Ursprung der ägyptischen Kultur. II. Die acht Begleiter des Sonnengottes: "Memnon"*, 1 (1907), pp. 82-85.

G. Contenau⁷¹ avanza l'ipotesi che i piccoli personaggi mascherati in de Clercq (1888), n. 395 possano rappresentare geni dei boschi, figure avvicinati, ad esempio, ai coribanti della religione greca; l'interpretazione di Contenau si basa evidentemente sulla particolarità compositiva del gruppo di figure. L'interpretazione più esauriente del motivo è data da E. Porada, nella sua opera sulla glittica di Nuzi⁷². Accertato che il motivo in questione non rappresenta una scena processionale di oranti, bensì una scena diversa e specifica, Porada fornisce una duplice interpretazione del motivo inteso: a) come una scena di danza, b) come una scena di marcia in battaglia. Le due interpretazioni, in base all'analisi di una serie di indizi, vengono conciliate in una sola: "la danza di battaglia", in cui sono presenti sia l'elemento rituale, sia quello di un assetto bellico della fila di personaggi, che infatti si presentano - sia pure raramente - armati. Se si considera l'impiego del motivo in questione nell'ambito degli esemplari adottati nel presente studio, emergono entrambe le possibilità interpretative. La natura rituale del soggetto è ben evidenziata nelle scene di offerta alla presenza di divinità e nelle scene di banchetto; il riferimento bellico è a sua volta presente nella scena del carro. Il significato rituale connesso a quello di trionfo in battaglia risulta particolarmente evidente nella rappresentazione del sigillo de Clercq (1888), n. 395⁷³. L'iconografia della scena principale è una variante siriana di quella egizia che mostra il trionfo del faraone in atto di abbattere il nemico-vittima (Tav. IV, a); la presenza degli uomini in marcia, in questo caso mascherati⁷⁴, ribadisce al tempo stesso il carattere rituale dell'intera scena (Tav. IV, a). La natura umana dei personaggi sembrerebbe emergere anche nella scena "conviviale" in Nuzi, n. 497 (Tav. II, f). L'interpretazione di Porada si accorda con l'opinione del Buchanan, che equipara il motivo della fila di uomini a quello degli arcieri, acrobati e della coppia di uomini affrontati, cioè personaggi che intrattenevano un pubblico cortigiano, e "attendenti", più in generale. Buchanan vede in questi personaggi dei Cretesi a servi-

⁷¹ Contenau, *Kerkouk* (1926), p. 47.

⁷² Porada, *Nuzi* (1947), p. 28 seg. e 116-122.

⁷³ Cfr. tav. IV, a del presente lavoro.

⁷⁴ Cfr. Delaporte, *Louvre* (1923), n. 21.

zio nelle corti amorree ed ipotizza che l'influsso minoico ravvisabile in alcuni esemplari di glittica possa spiegarsi per un apporto diretto di artigiani cretesi⁷⁵. Anche H. Seyrig sostiene un'influenza culturale di questo genere, assieme a quella hurrita ed egizia, nel "Second Syrian Group"; in questi termini, infatti, è spiegato l'insolito motivo della tauromachia nel sigillo di Porada, CANES (1948), n. 972⁷⁶.

Tuttavia, l'impiego del motivo in scene con divinità lascia pensare anche ad un suo significato più specifico. Nei casi in cui i personaggi appaiono al seguito del dignitario in presenza di una divinità, si può ancora sostenere un loro ruolo di attendenti (culturali), ma in scene come quelle rappresentate in Eisen, *Moore* (1940), n. 143; Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 889 e *Yale* (1981), n. 1248 il ruolo delle figure appare legato ad un contesto più specifico. Inoltre, i personaggi possono avvicinare le divinità anche da soli, come in Moortgart (1940), n. 530; Eisen, *Moore* (1940), n. 156; Collon, *Alalakh* (1975), n. 94; Buchanan, *Yale* (1981), n. 1242.

Le figure divine ed extra-umane, cui i personaggi appaiono connessi sono:

- a) la "dea che si sveste" (talvolta alata), eventualmente issata sul dorso di un toro e chiusa entro un arco formato da una *guilloche*, da sola o in presenza del "dio della tempesta" o del "principe siriano";
- b) il "principe siriano" in presenza della "dea siriana" e di un altro personaggio nei di lui abiti;
- c) un personaggio divino con bassa tiara cornata e asta-stendardo (con sole e luna), in presenza di divinità con abito a balze;
- d) una dea alata che scopre una gamba, forse armata;
- e) divinità femminili con abito a balze entro un arco o con vaso zampillante;
- f) divinità con tiara cornata che tiene un alberello o pianta sacra, in presenza di una figura maschile con abito lungo e copricapo a calotta;
- g) geni inginocchiati, grifi, sfingi (oltre ad animali reali come leoni, gazzelle, spesso in posizione araldica)⁷⁷.

⁷⁵ Buchanan, *Ashmolean* (1966), p. 166 e 175-176.

⁷⁶ H. Seyrig, *Cylindre représentant une tauromachie: "Syria"*, 33 (1956), pp. 169 seg.

⁷⁷ Leoni e gazzelle compaiono più spesso in un registro complementare a

In origine connessa ad Ea, la "dea che si sveste" o nuda ha un carattere legato all'elemento liquido (l'arco formato dalla *guilloche* entro cui può manifestarsi) e "celeste" o cosmico (talvolta è alata). Questo carattere può essere implicito nella connessione con il "dio della tempesta", cui la dea è prevalentemente associata. Come il "dio della tempesta", anche la dea può manifestarsi sul toro, simbolo del dominio sulle forze generative allo stato caotico. La "dea siriana" e la Khepat hurrita possono incarnare un aspetto di questa dea, Ishtar un altro⁷⁸.

Si può inoltre notare che la dea Iškhara, secondo testimonianze testuali⁷⁹, e la "dea che si sveste", nell'ambito della glittica, condividono parecchi caratteri. Come Iškhara, anche la "dea nuda" o la "dea che si sveste" è associata: alla famiglia di Adad/Teshub; alla scena di banchetto (che nell'ambito della glittica mesopotamica segue la consumazione della ierogamia); al motivo ricorrente dello scorpione e/o dell'uccello (acquatico). Entrambe le divinità hanno connotazioni positive e talvolta belliche. Iškhara è detta anche "Madre dei Sibittu". L'associazione della "dea nuda" o "dea che si sveste" con i personaggi a gambe incrociate potrebbe richiamare questa caratteristica. I Sibittu, demoni positivi (se in rapporto ad Iškhara) o negativi (se in rapporto ad Enmešarra), sono stati interpretati anche come personificazioni delle Pleiadi. I personaggi in marcia, come si è visto, possono presentare l'associazione specifica con la stella, che richiama la loro natura "celeste"⁸⁰. L'associazione specifica con lo *'anḫ* e la *guilloche*, inoltre, possono ribadire un loro aspetto positivo legato alla fertilità e alle acque⁸¹. Tra i caratteri divini della dea è possibile riscontrare anche un aspetto ctonio, connesso al titolo di "Signora di giustizia", dal momento che un testo la elenca tra

quello occupato dai personaggi in marcia.

⁷⁸ P. Amiet, *Jalons pour une interprétation du repertoire des sceaux-cylindres siryens au II millénaire*: "Akkadica", 28 (1982), pp. 27-28.

⁷⁹ Dietz Otto Edzard, *Die Mythologie der Sumer und Akkaden*, in H. W. Haussig, *Wörterbuch Der Mythologie*, I (1965), pp. 90, 124-25; E. Douglas van Buren, *The Scorpion in Mesopotamian Art and Religion*: AfO, 12 (1937/9), pp. 1-28.

⁸⁰ Per l'associazione con il motivo rappresentante le Pleiadi v. tav. IV, b; per l'associazione con la stella v. tav. I, e.

⁸¹ Un altro epiteto di Iškhara è "tiāmat" (del mare), a meno che non si debba intendere "tāmtim" (della battaglia); in un trattato di un re hittita o

i giudici divini riuniti nel sottosuolo per svolgere il loro compito.

L'impiego delle figure in marcia nel caso del sigillo Eisen, Moore (1940), n. 158 (Tav. III, c) è particolarmente significativo. La scena rappresenta una rara immagine del "dio della tempesta" nell'atto di uccidere un serpente, probabilmente una azione mitica⁸².

Il dignitario siriano è stato interpretato come un principe o una figura regale⁸³; ma, in qualche caso, è possibile che la figura possa rappresentare una divinità, anche se l'attributo specifico della tiara cornata può mancare. In de Clercq (1888), n. 395, la figura di sinistra potrebbe rappresentare una divinità guerriera; in questo caso le figure in marcia appaiono vittime. Va notato che figure similmente mascherate compaiono anche in Delaporte, *Louvre* (1923), n. 21, in connessione alla figura del "principe siriano" e di una divinità con alta tiara cornata e abito a balze, probabilmente duplicata ai lati del "principe siriano" stesso (variano per le due identiche divinità i simboli astrali loro riferiti). Nella figura del dignitario siriano, caratterizzato dall'alta tiara ovoidale e dalla veste con i caratteristici orli rigonfi, è stato proposto di vedere una figura principesca o regale, come si è detto. In ambiente siriano è possibile che si sia verificata una interazione tra la scena del combattimento mitologico e quella della vittoria regale, con il sovrano assimilato alla figura divina sul tipo di Nergal. I caratteri del Nergal akkadico (giovane dio guerriero, attivo, impegnato nel combattimento mitologico, dio della distruzione, ma anche con caratteri salvifici, come Ninurta e Marduk, ben distinto dal "dio della tempesta") riemergono e continuano, nell'ambito della glittica paleobabilonese, a Mari ed Alalakh successivamente, nella figura del re vincitore, sia pure non sempre con chiarezza e con una certa variabilità iconografica⁸⁴. A parte i casi in cui la figura è mostrata in atto di uccidere una vittima, interessante appare l'associazione di que-

mitannico è invocata a tutela dei giuramenti come "...Išhara, la Signora delle montagne e fiumi della terra hittita" (Douglas van Buren: AfO, 12 [1937/9], pp. 3-4).

⁸² Amiet: "Akkadica", 28 (1982), pp. 30-31 (v. nota 55 in particolare), cfr. figura con bastone serpentiforme in Ward (1910), n. 923.

⁸³ Collon, *Alalakh* (1975), pp. 186-188.

⁸⁴ Amiet: "Akkadica", 28 (1982), pp. 23, 25-26.

sto personaggio con la "dea nuda" o "dea che si sveste"⁸⁵. Questa assimilazione di caratteri divini nell'iconografia del "principe siriano" risulta molto interessante dal punto di vista delle possibili implicazioni ideologiche relativamente alla regalità.

La possibilità di una interpretazione divina è posta dal Ward⁸⁶ anche per il personaggio sul carro, trainato da una coppia di leoni (Tav. I, b). Il Buchanan vede nelle figure sopra e sotto il carro (*Yale*, nn. 1284, 1285) degli acrobati⁸⁷; in realtà, le figure sembrano semplicemente travolte dal carro. Evidentemente, i pareri riguardo la natura dei personaggi possono variare in rapporto all'impiego del soggetto.

1,2. *Le rappresentazioni dei dodici dèi, nel santuario rupestre di Yazilikaya.*

Le rappresentazioni dei dodici dèi di Yazilikaya⁸⁸ sono fin troppo note per ripeterne qui una dettagliata descrizione⁸⁹. L'abbigliamento delle figure, in particolare la presenza della tiara cornata, le qualifica senz'altro come divinità e non esseri umani. I personaggi - tutti maschili e con i medesimi tratti fisionomici - portano il corto gonnellino con orlo poco sopra il ginocchio ed una casacca a maniche lunghe, ovvero una corta ed attillata veste intera. Si può osservare che i polsi di ciascun personaggio (gruppo camera B) sono segnati da due tratti, forse rappresentanti l'orlo della manica. Benché - come osserva K. Bittel⁹⁰ - non si possa escludere che questi tratti rappresentino dei bracciali, tuttavia sembra più plausibile la precedente ipotesi, essendo tali tratti analoghi al solco curvilineo ripetuto all'attaccatura del collo sul busto; in modo più evidente su alcune figure

⁸⁵ Molto significativo appare, a tal proposito, il sigillo da Tall Le-dis (Collon, *Alalakh* [1982], n. 16) dove il "principe siriano" e la dea nuda appaiono più evidentemente connessi (tav. III, f).

⁸⁶ Ward (1910), n. 982, p. 313.

⁸⁷ Buchanan, *Yale* (1981), p. 438.

⁸⁸ Camera A, n. 1-12: *ibid.* tav. VI, a; Camera B, n. 69-80: *ibid.* tav. VI, b.

⁸⁹ V. opera fondamentale di Bittel ed al. (1975), pp. 125-128, 160-161.

⁹⁰ Bittel ed al. (1975), p. 160.

(nn. 70, 77-80), questo tratto all'altezza del collo assume una forma a V, che prosegue in un tratto verticale sia sul torace che sul gonnellino sotto la cintura. Questi tratti potrebbero riprodurre i bordi di una corta veste intera, forse a maniche lunghe, chiusa in vita dalla cintura. Infine, i personaggi, anche se non tutti attualmente conservano i seguenti elementi, presentano un orecchino tondo, portano calzature a punta ricurva e tengono con la mano destra una caratteristica arma (spada) a lama incurvata ed impugnatura piuttosto lunga.

Rispetto alle altre iconografie singole, il motivo dei dodici dèi di Yazilikaya è una rappresentazione collettiva, ma al pari delle altre divinità singole costituisce un'unità iconografica. Nella camera A, i dodici dèi sono impiegati come unità a se stante, ma senza soluzione di continuità con le altre figure del corteo maschile; nella camera B, il motivo è impiegato da solo, almeno allo stato attuale di conservazione del monumento. La sequenza serrata delle dodici figure conferisce loro un immediato senso di coesione e di collettività, anche prescindendo dal raffronto con le altre figure del corteo. Nel gruppo della camera A le divinità n. 10 e 11 risultano sciolte: le loro gambe non si incrociano, né i loro corpi si sovrappongono. Ma certamente si tratta di un fatto puramente accidentale, dovuto alla conformazione della roccia in quel punto⁹¹. Il senso di coesione delle figure è realizzato dalla caratteristica sovrapposizione delle gambe (con effetto ad incrocio) e delle braccia, tale che ciascun personaggio si presenta parzialmente sovrapposto a quello antistante. Il braccio sinistro di ciascuna figura risulta sovrapposto al braccio e alla spalla destra della figura successiva; altrettanto accade per le gambe. Il braccio destro è piegato a squadra quasi ad angolo retto, il pugno (che stringe la spada) poco sopra la cintura; il braccio sinistro è proteso in avanti, piegato ad angolo acuto, con l'avambraccio alto e il pugno chiuso con pollice sporgente.

Benché i due gruppi possano considerarsi fondamentalmente identici, tuttavia l'effetto generale di movimento è leggermente diverso nei due casi⁹².

⁹¹ Bittel ed al. (1975), p. 127 (nota 3 in particolare).

⁹² Bittel ed al. (1975), p. 161.

Il motivo dei dodici dèi di Yazilikaya presenta molti tratti in comune con l'iconografia nota dalla glittica esaminata⁹³. L'abbigliamento, in particolare il corto gonnellino con l'alta cintura è una costante nella glittica, dove è più frequente il tipo a pieghe orizzontali anziché liscio, come nel caso di Yazilikaya. Le figure in questione, nella glittica siriana, raramente presentano la caratteristica tiara conica; tuttavia, si possono citare a raffronto con il santuario hittita almeno alcuni esemplari da Nuzi (nn. 374, 394, 403), che attestano un impiego dell'iconografia in questione come figure divine (Tav. V, c)⁹⁴.

La posizione delle braccia può essere raffrontata in generale con il tipo a braccio piegato ad angolo all'altezza della cintura, l'altro alzato in atto di saluto, come si può ravvisare in de Clercq (1888), n. 287; Ward (1910), n. 883.

Un elemento di differenziazione di questa iconografia è costituito dal numero delle figure impiegate. Come si è visto, nella glittica il numero ricorrente è di quattro, tre o due personaggi. Di nuovo il raffronto più vicino è istituibile con Nuzi, il sito da cui provengono, infatti, gli esempi di gruppi più numerosi. Inoltre, la rappresentazione delle figure in marcia come soggetto primario e, in molti casi, probabilmente unico in questi sigilli consente una reiterazione dell'impronta e una conseguente moltiplicazione delle figure (Nuzi 366, 393, 395, 403). Anche da Alalakh si possono citare esempi di gruppi più numerosi di personaggi (nn. 90, 203).

Il fronteggiamento tra le principali divinità, l'associazione con il motivo secondario della scena di banchetto, unitamente a quello dei personaggi a gambe incrociate si ritrovano nella camera A del santuario rupestre hittita. Il motivo dei dodici dèi e la scena di banchetto sono posti alla stessa altezza sulle pareti opposte, anche se non sono orientati specularmente, essendo la scena di banchetto rivolta verso l'ingresso. Questa corrispondenza concettuale, resa plausibi-

⁹³ Bittel ed al. (1975), p. 127 (nota 6 in particolare); già Contenau (1922), p. 2, sosteneva che l'arte monumentale dei bassorilievi perpetuava caratteristiche originali già costituite nel repertorio della glittica.

⁹⁴ Anche Porada, *Nuzi* (1947), p. 29, propone per la "fila di dèi minori" del n. 403 un raffronto con i rilievi dei dodici dèi di Yazilikaya.

le dall'accertata simmetria di parecchie coppie divine nei due cortei⁹⁵, ottiene un'ulteriore evidenza dal raffronto con l'impiego dei due motivi in campo glittico: in Ward (1910), n. 828, Hogarth, JEA (1922), n. 12; in Ward (1910), n. 915 le scene, sovrapposte in registri distinti, appaiono compositivamente e concettualmente connesse, ma al tempo stesso autonome. Nella glittica, le figure a gambe incrociate appaiono evidentemente connesse alla coppia divina del "dio della tempesta" e "dea che si sveste", più raramente alla "dea siriana". L'opinione secondo cui la "dea siriana" e la Khepat hurrito-hittita potrebbero incarnare aspetti della "dea che si sveste" potrebbe essere avvalorata dall'attribuzione secondaria a Yazilikaya del toro divino (^dVITELLO Tisupi hupiti), che sporge duplicato dietro le due massime divinità⁹⁶, attribuito anche della "dea che si sveste" e del "dio della tempesta" siriani.

Il raffronto con la glittica non aiuta molto a chiarire il significato del gruppo di dodici divinità. Si può osservare che il collegamento nella glittica con divinità come Iškhara oltre all'insistente associazione con il motivo della *gullloche*, potrebbe mettere in luce nei dodici dèi della camera A un aspetto legato alla fertilità e alle acque. A Yazilikaya, dove le divinità sono disposte secondo l'ordine delle liste divine hurrite, sarebbe plausibile che queste divinità minori fossero poste dopo quelle di precedente generazione e di seguito a quelle rappresentanti fiumi e montagne divini⁹⁷.

Il gruppo dei dodici dèi è l'unico motivo presente nella camera A ad essere riprodotto quasi identico nella camera B; Sharruma e Tudhaliya sono rappresentati in un contesto diverso. I dodici dèi fronteggiano la rappresentazione del "dio-spada". Questa insolita ed eccezionale raffigurazione ha in parte svelato il suo mistero grazie al rituale, pubblicato da H. Otten, in cui si narra di otto antiche di-

⁹⁵ E. Laroche, *Les Dieux de Yazilikaya*: RHA, 84-85 (1969): v. "Tableau Récapitulatif".

⁹⁶ E. Laroche vi vede l'aspetto zoomorfo di ^dSharruma; benché insolitamente duplicata dalla parte di Khepat, l'iconografia è concettualmente spiegabile: essa è un esempio del processo di riforma del pantheon attraverso l'integrazione di divinità locali.

⁹⁷ E. Laroche, *Le Panthéon de Yazilikaya*: JCS, 6 (1952), pp. 115-23; Id.: RHA, 84-85 (1969), pp. 61-109; H.G. Güterbock in K. Bittel ed al. (1975); E. Masson, *Le Panthéon de Yazilikaya. Nouvelles Lectures*, Paris 1981, pp. 1-77; H.G. Güterbock,

vinità per lo più di nome hurrita, confinate nel sottosuolo per volere del "dio della tempesta". Il modo di entrare magicamente in rapporto con queste forze prescriveva che si facessero delle immagini con l'argilla e si fissassero "...simili a spade nella terra"⁹⁸. Un altro rituale pubblicato da H.G. Güterbock cita assieme le "spade in bronzo di Nergal" e i "dodici dèi degli incroci"⁹⁹, una designazione che deve trovare un riferimento anche nella caratteristica più evidente dell'iconografia, avvalorandone la specificità. L'unica volta che i dodici dèi compaiono come unità in un testo è in connessione con Nergal. Non può essere un caso, inoltre, che la spada di Diyarbakir fosse un'offerta votiva, come afferma l'iscrizione accompagnante, per un tempio del dio Nergal¹⁰⁰. Il leone, attribuito di Nergal, è ben evidenziato tanto nel "dio-spada", quanto nella spada votiva. Negli esemplari di glittica esaminati, si è detto che non si può escludere che la figura del "principe siriano", con l'alta tiara ovale e l'abito a margini rigonfi, possa aver assimilato caratteri propri di una divinità tipo Nergal, particolarmente evidenti nella scena in cui il "principe siriano" abbatte una vittima, in presenza della "dea che si sveste" o della "dea siriana". Il carattere in qualche misura divino della figura emerge anche dalla stretta relazione in cui appare con la "dea che si sveste". Evidentemente, già in ambiente siriano si deve essere verificato un processo di osmosi tra caratteristiche divine e regali, forse da intendersi più in termini di laicizzazione delle prime che di divinizzazione in vita della figura regale. Questo fenomeno è ravvisabile, sia pure problematicamente, anche nel mondo hittita e con particolare evidenza a Yazilikaya¹⁰¹. Pertanto i "dodici dèi degli incroci" acquistano significato sia

Les hiéroglyphes de Yazilikaya. A propos d'un travail récent, Paris 1982, pp. 1-27.

⁹⁸ H. Otten, *Eine Beschwörung der Unterirdischen aus Bogazkoy*: ZA, 54 (1961), p. 122 seg. 19-20.

⁹⁹ H.G. Güterbock, *Religion und Kultus der Hethiter*, Neuere Hethiterforschung, ed. G. Walser, 1964, p. 72, n. 91; Id., in Bittel ed al. (1975), pp. 191-192.

¹⁰⁰ H.G. Güterbock, *Studies in Honour of Benno Landsberg on his 75th Birthday*, April 21, Chicago 1965, pp. 197-198; il problema è esposto sinteticamente anche in O.R. Gurney, *Some Aspects of Hittite Religion*, Oxford 1977, pp. 23 e 41.

¹⁰¹ T. Beran, *Zum Datum der Felsreliefs von Yazilikaya*: ZA, 57 (1965), pp. 258-273; H. Otten, *Zur Datierung und Bedeutung des Felsheiligtums von Yazilikaya*: ZA, 58 (1967), pp. 222-239.

in rapporto al "dio-spada", sia alla figura del sovrano condotto dalla divinità protettrice. Otten nota che i sovrani "divenuti dio" (defunti) raggiungevano il mondo degli dèi celesti e non quello infero. Tuttavia, questo non nega necessariamente l'aspetto ctonio dell'ambiente B; lo stesso Nergal, infatti, si caratterizza anche per qualità salvifiche, che lo avvicinano a Ninurta e Marduk. L'ambiente B potrebbe essere il tempio funerario che il Gran Re visitava l'undicesimo giorno di celebrazione della Festa del Nuovo Anno, in relazione alla quale si pone anche l'ambiente maggiore A¹⁰².

A Yazilikaya, dunque, troviamo una corrispondenza con la glittica siriana e mitannica di II millennio, non solo per gli aspetti puramente iconografico-antiquari e compositivi del motivo dei personaggi a gambe incrociate. Il loro apparente duplice aspetto, in rapporto alla ierogamia della "dea che si sveste" e del "dio della tempesta", da una parte, e al "principe siriano" - che potrebbe incarnare alcuni aspetti di una divinità come Nergal - dall'altra, sembra riproporsi anche in ambiente hittita, forse con una maggiore evidenziazione del secondo aspetto, nella camera B di Yazilikaya.

1,3. Personaggi a gambe incrociate nell'arte monumentale egiziana.

Il raffronto dell'iconografia dei personaggi a gambe incrociate nella glittica con quella dei dodici dèi di Yazilikaya istituisce un nesso fra due diversi generi artistici, ponendosi uno dei termini del raffronto nell'ambito della "piccola arte", l'altro in quello dell'arte monumentale. L'incrocio delle gambe e la parziale sovrapposizione dei busti sono utilizzati come mezzo per esprimere una particolare disposizione spaziale di un gruppo di figure anche nell'arte monumentale egiziana, che presenta infatti nelle pitture e nei rilievi dipinti numerose e diverse soluzioni, benché stereotipe, ai problemi di profondità spaziale, fin dal-

¹⁰² L'idea di Zimmern fu provata dalla pubblicazione di H. Otten del rituale della pianta AN-TASHUM: v. H.G. Güterbock, *Outline of the Hittite AN.TAH.SUM Festival*: JNES, 19 (1960); pp. 80-89; K. Bittel, *Hattusa, The Capital of the Hittites*

l'Antico Regno. L'incrocio delle gambe e la parziale sovrapposizione dei busti appare un modo specifico per esprimere una disposizione raggruppata di figure nello spazio, assieme alla più comune fila di personaggi incedenti e alle figure sovrapposte. Si possono citare molti esempi di soluzioni compositive assai prossime a quella del nostro motivo iconografico¹⁰³.

Tra i casi più prossimi e significativi, si possono ricordare:

- cappella funeraria della regina Meresankh (IV Din.), Giza: tiro alla fune di una rete per uccelli¹⁰⁴;
- tempio funerario di Sahure (V Din.), Abusir: scena della barca regale (Tav. VI, c)¹⁰⁵;
- tempio solare di Neusere (V Din.), Abu Gurab: traino alla fune, dal "calendario delle stagioni"¹⁰⁶;
- tomba di Nianhnum e Chnumhotep (V Din.), Saqqara: traino alla fune della barca culturale, dalla scena del rituale di esequie per Nianhnum ("Pfeilerportiko") parete ovest) (Tav. VII, a); personaggi affiancati ed abbracciati alla vita, particolare nella "Verbreitung des Weins" ("Torraum", parete ovest, destra in basso); personaggi armati di verga, sorveglianti degli asinai, particolare della scena con il trasporto delle fascine ("Felskammer", muro est, parete nord, metà superiore, a sinistra)¹⁰⁷;
- tomba di Yenti (VI Din.), Dashasheh: soldati, attacco alla fortezza¹⁰⁸;
- tomba di Kagemni (VI Din., epoca di Teti), Saqqara: tiro alla corda di una rete per uccelli¹⁰⁹;

tes, New York 1970.

¹⁰³ Bittel ed al. (1975), p. 127 (nota 5 in particolare), dove si cita a raffronto un rilievo da una tomba amarniana, rappresentante la guardia del corpo di Amenophis IV, ed i rilievi di battaglia ramessidi.

¹⁰⁴ Smith (1965), fig. 175; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, III, pp. 197-99.

¹⁰⁵ Smith (1965), fig. 188; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, III, p. 326.

¹⁰⁶ *Piramidi* (1979), fig. 142; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, III, pp. 314-24 (p. 319 in particolare: "Die Weltkammer").

¹⁰⁷ Moussa (1977): "Pfeilerportiko", Taf. 7, 12, 13 (Sz. 3.1-3.2-3: pp. 51, 52); "Torraum", Taf. 38, 39 (Sz. 16.4-16.7); "Felskammer", Taf. 56, 57 (Sz. 29.1-29.3-29.4).

¹⁰⁸ Smith (1965), fig. 14.

¹⁰⁹ Pritchard (1954), fig. 189; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, III, 2, pp. 521-25.

= tomba di Mereruka (VI Din., epoca di Teti), Saqqara: giochi di giovani¹¹⁰.

Le datazioni di queste rappresentazioni dimostrano un'acquisita canonizzazione del motivo, già prima delle rappresentazioni pittoriche del Nuovo Regno, di cui si possono citare i seguenti esempi:

- = tomba di Benja, gen. Paheqamen (XVIII Din., 1490 c.a.), Tebe n. 343: particolare della scena n. 8, banchetto con ospiti e musicanti (Tav. VII, a)¹¹¹;
- = tomba di Rekmire (XVIII Din., 1435 c.a.), Tebe n. 100: particolare dei sorveglianti armati di verga, nella scena di fabbricazione dei mattoni e trasporto di pietre ("The Passage", parete sud, metà est, sezione inferiore)¹¹²;
- = tomba di Userhat (XVIII Din., 1430 c.a.), Tebe n. 56: gruppi di personaggi reclutati e coscritti¹¹³;
- = tomba di Kenamun (XVIII Din., 1420 c.a.), Tebe n. 93: gruppi di personaggi con fiori in corsa (Tav. VII, c)¹¹⁴;
- = tomba di Tijanuni (XVIII Din., 1410 c.a.), Tebe n. 74: manovre di soldati egiziani e nubiani¹¹⁵;
- = tomba di Haremhab (XVIII Din., 1410 c.a.), Tebe n. 78: gruppi di soldati¹¹⁶;
- = tomba di Neferhotep (XVIII Din., 1330-1300 c.a.), Tebe n. 50: scena di Neferhotep in carro mentre lascia il palazzo reale, scortato da due armati in corsa dietro il carro - parete ovest, lato sud - (Tav. VIII, a)¹¹⁷.

Infine, ricorrente è il motivo delle figure a gambe incrociate nei rilievi ramessidi con scene di battaglia, dove le figure solitamente rappresentano sol

¹¹⁰ Pritchard (1954), fig. 217; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, III, 2, pp. 525-34.

¹¹¹ Guksch (1978), Taf. 13 (Sz. 8 links), pp. 37-38; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 410-12.

¹¹² Davies (1943): "The Passage", Pl. LVIII, pp. 54 seg.; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 206-14.

¹¹³ Impero (1980), fig. 75, p. 86; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 111-113.

¹¹⁴ Davies (1930), pl. XLII, p. 41; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 190-194.

¹¹⁵ Brack (1977), Taf. 8, 32 (Sz. 14, Reg. I+II, p. 41); Taf. 9, 33, 36b (Sz. 14, Reg. III+IV, pp. 41-42); Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 144-46.

¹¹⁶ Brack (1980), Taf. 38, a (Übersicht Sz. 6.1 und 6.2), 42; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 152-156.

¹¹⁷ Davies (1933): "West Wall", Pl. XVI, pp. 22-23; Porter-Moss, *Top. Bibl.*, I, pp. 95-97.

dati dell'esercito faraonico. Tra i molti casi, si possono citare esemplificativamente le seguenti rappresentazioni:

- Karnak, Tempio di Amon-Ra, muro sud della sala ipostila: scene di battaglia (XVIII Din., epoca di Thutmosis III);
- Karnak, Tempio di Amon-Ra, muro nord della sala ipostila: battaglia di Kadesh (XIX Din., epoca di Seti I)¹¹⁸;
- Ramesseo, Tebe, primo pilone, lato nord: scena del campo, lato sud: scena della battaglia (XIX Din., epoca di Ramesse II) (Tav. VIII, b)¹¹⁹;
- Tempio di Luxor, piloni: scena del campo e della battaglia (XIX Din., epoca di Ramesse II);
- Abu Simbel, parete nord della sala ipostila: scena del campo e della battaglia (XIX Din., epoca di Ramesse II);
- Tempio di Medinet Habu, primo pilone: la pretesa battaglia contro Arzawa; muro sud del pilone: caccia ai tori selvaggi (XX Din., epoca di Ramesse III) (Tav. VIII, c)¹²⁰.

I gruppi di personaggi a gambe incrociate nella glittica paleosiriana e mitannica e lo stesso soggetto nell'arte monumentale egiziana presentano indubbe affinità sia per specifici elementi antiquari sia - più significativamente - sul piano dell'impiego e delle associazioni con alcune scene principali. Normalmente, le figure nelle rappresentazioni egiziane appaiono vestite con il corto gonnellino, talvolta aperto, altre volte a margini ripiegati e lembo pendente; i personaggi possono apparire anche completamente nudi (v. il caso della rappresentazione nella tomba di Kenamun). Come nella glittica, le figure possono portare un oggetto poggiato sulla spalla.

L'impiego dei personaggi in corsa dietro il carro (in particolare la coppia di figure armate) trova corrispondenza con una scena come quella di Neferhotep in carro (Tebe, tomba n. 50); l'associazione con la scena di banchetto è ben esemplificata dalla rappresentazione nella tomba di Benja (Tebe, tomba n. 343). Questi

¹¹⁸ Pritchard (1954), fig. 322; *Impero* (1980), fig. 109.

¹¹⁹ Kuentz (1928), Pl. XXXIX.

¹²⁰ *Impero* (1980), fig. 113.

elementi valgono per un raffronto anche con le rappresentazioni hittite; le raffigurazioni del tempio solare di Neuser e della tomba di Nianhnum si avvicinano a quelle hittite anche per il numero di personaggi impiegati.

Per quanto riguarda il significato dell'iconografia, in ambiente egiziano i personaggi rappresentano esseri umani, sia che la scena principale abbia un carattere rituale, sia che rappresenti scene di vita quotidiane. Questa diversità ribadisce l'importanza di non considerare tali affinità iconografiche in termini di generici "influssi egiziani", che pure sono attestati nella glittica paleosiriana specialmente per il periodo più tardo, e la necessità di tenere ben presenti la diversità del significato e la specificità d'impiego del motivo nei rispettivi contesti culturali. La stretta relazione tra i personaggi a gambe incrociate e le divinità, ad esempio, è un tratto specifico del contesto culturale paleosiriano.

Pertanto, per quanto attiene alle affinità tra i diversi contesti artistici, dal punto di vista del presente studio, l'aspetto più interessante dell'iconografia risulta quello più propriamente formale: una soluzione figurativa ad un particolare problema compositivo.

1.4. Sintesi comparativa

Si riassumono qui di seguito i tratti tipologici e l'interpretazione dell'iconografia dei personaggi in marcia a gambe incrociate emersi dalle precedenti analisi.

Nell'ambito della glittica paleosiriana e mitannica:

- a) il motivo è specifico, diverso da altre iconografie affini, in particolare la fila "processionale" di figure, senza incrocio delle gambe;
- b) le figure, tutte maschili, sono abbigliate con il corto gonnellino, eventualmente con copricapo a calotta o con tiara conica; possono portare un'arma o un bastone; meno frequentemente, si presentano nude;
- c) l'atteggiamento di marcia ha come costante l'incrocio delle gambe, quasi sempre ben evidenziate, mentre la posizione delle braccia è soggetta a limitate variazioni;

- d) il numero dei personaggi sembrerebbe variare in rapporto al genere di scena cui il motivo è associato, non solamente in base ad esigenze compositive;
- e) il motivo, così definito, può essere impiegato:
- raramente da solo, come unico motivo delle scene rappresentate (v. Nuzi, Alalakh, forse Acemhöyük);
 - come parte integrante della scena principale (scena del carro, alcune scene di offerta e con divinità);
 - come principale o unico motivo secondario (scena di banchetto);
 - in associazione ad uno o più motivi secondari, di norma in una composizione a più registri (scena di offerta, scene con divinità).

Per quanto riguarda il significato, i personaggi possono rappresentare, in alcuni contesti, degli esseri umani; altri elementi depongono a favore di una loro qualificazione divina:

- a) l'associazione ricorrente con la "dea nuda" e il "dio della tempesta" o con la figura regale tipo Nergal, l'impiego dei personaggi in un contesto che potrebbe avere riferimenti mitologici, l'abbigliamento "guerriero" dei personaggi stessi, i pochi casi in cui presentano la tiara conica; inoltre, l'associazione ricorrente con la *gilloche* impiegata anche da sola, oltre alla privilegiata associazione con la "dea che si sveste" e il "dio della tempesta" potrebbero indicare una connessione con aspetti di forze naturali e, più in particolare, con l'elemento liquido;
- b) i simboli della stella, delle ali e del disco alato, della falce lunare e dello *anh* conferiscono una connotazione "celeste" e positiva ai personaggi;
- c) l'associazione con le rosette e la scena di banchetto o conviviale farebbe pensare ad un aspetto positivo delle figure;
- d) l'associazione con la coppia di leoni in atto di aggredirsi o del singolo leone che assale un cervide o un essere umano, l'impiego nella scena del carro che travolge degli esseri umani, la connessione con Ishtar possono indicare in queste divinità minori, personificazioni di forze naturali, l'aspetto meno positivo della loro manifestazione.

Nell'ambito dei rilievi rupestri hittiti, l'iconografia presenta i seguenti tratti caratteristici:

- a) il gruppo di divinità si distingue dalle altre singole figure del corteo divino, pur facendone parte;
- b) i personaggi, tutti maschili, presentano identici tratti fisionomici, portano un orecchino tondo, sono abbigliati con il corto gonnellino e una blusa o un'attillata veste intera, portano calzature a punta ricurva, alta tiara conica coronata, stringono una caratteristica arma a lama incurvata;
- c) l'atteggiamento di marcia presenta ben evidenziato l'incrocio delle gambe e una parziale sovrapposizione dei corpi; la posizione delle braccia è identica per tutte le figure;
- d) il gruppo è costituito da dodici figure;
- e) il motivo iconografico, duplicato in modo quasi identico nelle due camere del santuario, presenta un impiego duplice:
- nell'ambito della camera A, è in connessione alla coppia suprema di divinità (Teshub e Khepat), di cui i personaggi sono al seguito e probabilmente alla scena di banchetto sulla parete opposta;
 - nell'ambito della camera B, è in connessione al "dio-spada" e probabilmente al gruppo Tudhaliya-Sharruma.

Scontato il fatto che il gruppo rappresenta dodici divinità, per quanto riguarda il significato si riscontra una duplicità (almeno apparente) che probabilmente rispecchia il loro duplice impiego:

- a) nella camera A, in rapporto a Teshub e Khepat, sono collocati di seguito agli dèi di precedente generazione e a montagne e fiumi divinizzati;
- b) nella camera B, sono in rapporto a Nergal (nella particolare ipostasi rappresentata dal "dio-spada").

L'iconografia dei personaggi a gambe incrociate nell'arte egiziana, infine, presenta i seguenti caratteri:

- a) si differenzia, pur condividendone alcuni caratteri e associazioni, da altre iconografie rappresentanti figure singole in processione;
- b) le figure - maschili, con corti capelli e senza copricapi - possono portare un corto gonnellino, eventualmente aperto, oppure una veste più lunga; raramente appaiono nudi; possono anche impugnare armi o aste;
- c) l'incrocio delle gambe è assai evidenziato, a volte complesso, più raramente

scomposto; spesso è presente la sovrapposizione dei busti e delle teste; la posizione delle braccia varia in rapporto all'azione dei personaggi;

- d) il numero può variare da due fino a dodici o più figure;
- e) il motivo può essere impiegato sia con funzione primaria che secondaria: in scene che rappresentano lavori; nella scena di banchetto; nella scena di gioco; dietro il carro; in scene di battaglia e parata militare.

Quanto al significato, quale emerge dalle associazioni considerate, si possono individuare i seguenti elementi: i personaggi rappresentano sempre gruppi di essere umani: in atto di tirare la fune di una rete da pesca o per uccelli nella scena di traino della barca rituale; sorveglianti armati di verga; musicisti; soldati.

L'iconografia dei personaggi a gambe incrociate si ritrova nei tre distinti ambiti culturali e presenta, indubbiamente, tratti comuni:

- a) per alcuni elementi antiquari dell'abbigliamento (il corto gonnellino è attestato in tutti e tre gli ambiti artistici, così come la possibilità per i personaggi di portare armi; la tiara conica è attestata nella glittica e nei rilievi hittiti);
- b) per elementi compositivi: l'incrocio delle gambe e la sovrapposizione parziale dei corpi è sperimentata in tutti e tre gli ambiti artistici; anche la posizione delle braccia presenta analogie in specifici casi;
- c) per l'impiego: nella scena del carro (glittica e arte egizia), nella scena di banchetto (tutti e tre gli ambiti artistici), nella scena con divinità (glittica e arte hittita).
- d) quanto al significato, l'iconografia presenta tratti specifici nei tre ambiti culturali:
 - nella glittica paleosiriana e mitannica, i personaggi possono rappresentare esseri umani (eventualmente in scene di "danza di battaglia"), con conseguente possibilità di confronto con l'ambito culturale egiziano, ma anche divinità minori, con elementi di confronto con l'ambito culturale hittita;
 - nei rilievi monumentali hittiti, i personaggi rappresentano un gruppo di dodici divinità minori;
 - nelle pitture e nei rilievi egiziani, le figure sono impiegate sia in conte-

sti rituali, sia in scene di vita quotidiana.

2. ANALISI COMPOSITIVA: FORMA E SPAZIO

L'interpretazione proposta da E. Porada in termini di "danza di battaglia" del motivo, nell'ambito della glittica di Nuzi, evidenzia un elemento di grande importanza nella sua esegesi: l'elemento formale. Se sul piano del contenuto può risultare difficile decidere la specificità del motivo, sul piano compositivo questa incertezza diminuisce. I caratteri esteriori dei personaggi in marcia possono qualificarli, a seconda dei casi (impiego, associazioni), come esseri umani o divini; la loro specificità iconografica ne caratterizza comunque l'impiego sul piano compositivo. Evidentemente, alla base di questa differenziazione iconografica tra la fila "processionale" e quella dei personaggi marcianti a gambe che si incrociano non è sempre o soltanto una diversità di contenuto, quanto un diverso modo di concepire queste figure nello spazio.

Il caso della nostra iconografia induce pertanto ad una riflessione più generale circa i diversi piani d'impiego di determinati elementi formali in linguaggi artistici a prospettici.

R. Arnheim¹²¹ cita il "metodo egiziano" di rappresentare una realtà tridimensionale su di un piano (bidimensionale) come l'esempio migliore di scelta alternativa al metodo prospettico.

Ad un egiziano sarebbe parso un arbitrio o, quanto meno, un errore la deformazione prospettica, soprattutto per la rinuncia che essa comporta riguardo alla immediatezza della percezione "reale" (non quella ingannevolmente ottica, bensì quella "completa" o integrata della mente).

Un caso di scorcio è appunto la sovrapposizione¹²², cioè il convergere su una medesima porzione di piano di almeno due figure, tale per cui la figura sottostante viene in parte celata. Affinché si ottenga un effetto di buona compres-

¹²¹ Arnheim (1983), pp. 104-107.

¹²² Arnheim (1983), pp. 107-114.

bilità visuale è necessario che le figure sovrapposte (o loro parti) non si confondano, si possano cioè percepire come entità separate tra loro e poste su piani diversi. La sovrapposizione (di esseri umani, animali, cose) è nota nell'arte egiziana e rappresenta uno dei casi suddetti di impiego dello scorcio, secondo modi e finalità diversi da quelli impiegati nel metodo prospettico. L'intersezione delle gambe dei personaggi nella nostra iconografia, è resa normalmente in modo da evitare il più possibile l'effetto di ambiguità ottica, mediante tagli obliqui. Questo avviene anche per i busti: nonostante il taglio sia perpendicolare all'asse mediano delle figure, nei casi migliori il braccio piegato ad angolo del personaggio sovrastante presenta una disposizione appunto obliqua¹²³. In altri esempi di rappresentazioni egizie, viene evitata semplicemente la sovrapposizione dei busti; più incerta appare la sovrapposizione dei piedi, specialmente nei casi in cui non si ricorre all'accostamento di un piede poggiato a terra e uno piegato (quello parzialmente coperto o restando).

La specificità iconografica della fila di personaggi a gambe incrociate, tanto nella glittica paleosiriana, quanto nel caso dei dodici dèi hittiti e delle rappresentazioni umane egizie, rispetto alla fila di singole figure, si spiega - secondo l'affermazione di Arnheim - in quanto "intensifica il rapporto formale col concentrarlo entro uno schema più unificato"; subito oltre, lo studioso precisa che il risultato della sovrapposizione non è solo "rapporto", piuttosto è una condizione di "essere insieme". L'idea di coesione è accresciuta anche dalla ripetizione degli elementi caratterizzanti le singole unità (tratti fisici, abbigliamento, armi) e dalla precisione con cui viene ripetuto l'incrocio delle gambe (ritmicità del passo, dinamicità) e dalla disposizione secondo una medesima linea vettoriale (direzione, velocità).

Possiamo così definire il primo aspetto qualificante della iconografia: l'idea di gruppo.

Ma la sovrapposizione, come deformazione prospettica, è anche un modo di

¹²³ Nel caso dei dodici dèi hittiti, il taglio sagomato a V degli abiti all'altezza del collo e, ancor più evidentemente, dell'orlo inferiore potrebbe essere un altro accorgimento, al fine di evitare uno stacco eccessivo tra gambe e abito.

creare una strutturazione spaziale¹²⁴, cioè l'idea di profondità (con i relativi problemi di rapporto tra piano e sfondo). Evidentemente, in alcuni casi almeno, oltre all'idea di gruppo sembra di riscontrare nell'iconografia anche una particolarità riguardante la posizione delle figure nello spazio. Queste figure si direbbero, infatti, disposte l'una accanto all'altra (non l'una dietro l'altra). La sovrapposizione dei corpi e l'incrocio delle gambe divengono dunque l'elemento qualificante per esprimere: a) un gruppo di figure, b) che marciano affiancate, secondo il modo più semplice e capace di evitare la deformazione illusionistica della prospettiva¹²⁵, in particolare la riduzione dimensionale delle figure, espressioni in questo linguaggio artistico dei rapporti gerarchici¹²⁶.

In base a queste considerazioni, appare ovvio come le caratteristiche compositive del soggetto non possano interpretarsi riduttivamente in termini di inadeguata espressione prospettica, quanto un mezzo espressivo sufficientemente caratterizzato, in grado di esprimere una particolare azione spaziale (in alcuni casi, è possibile che sia la danza) di un gruppo di figure.

CONCLUSIONI

Il motivo iconografico delle figure in marcia a gambe incrociate è tipico della glittica paleosiriana. Sua zona di origine è quasi certamente la Siria settentrionale (zona costiera e di Aleppo); si diffonde a nord (Anatolia meridionale) fin dalla metà del XVIII secolo, quindi si afferma ad Alalakh, si diffonde ad est in area mitannica, culminando a Nuzi (XIV secolo), e a sud in area palestinese, dove perdura in contesti più tardi ancora (soprattutto iconografie affini).

¹²⁴ Arnheim (1983), pp. 207-210.

¹²⁵ Valga l'esempio, riportato da Arnheim, che equipara il sistema rappresentativo egizio al modo di apparire di una pianta pressata tra le pagine di un libro.

¹²⁶ Anche la sovraimpressione contiene un principio di differenziazione gerarchica, che può essere corretta - come in molti casi avviene - proprio dall'elemento dimensionale (v. il caso della scena di abbraccio tra il re hittita Tudhaliya e il suo dio protettore Sharruma).

Benché esista una limitata variabilità negli aspetti antiquari dell'iconografia, la sua specificità consiste soprattutto negli aspetti compositivi (incrocio delle gambe, parziale sovrapposizione dei corpi, posizioni delle braccia), che la differenziano da altre iconografie affini.

Nell'ambito della glittica paleosiriana, il motivo iconografico presenta un impiego soprattutto secondario (sia in associazione unica o principale, come nella scena di banchetto, sia in associazione plurima in composizioni a due registri, nella scena di offerta e con divinità), ma anche da solo o come parte integrante della scena principale (nella scena del carro o con divinità). Il motivo ottiene una crescente popolarità, fino ad avere una rilevante incidenza nella glittica di Nuzi; nella popolarità del motivo non è estraneo il suo carattere decorativo, quale si manifesta in alcune soluzioni compositive, particolarmente evidenti per le iconografie affini a quella in trattazione.

E' possibile, come accade per altre iconografie, che il motivo presenti una stratificazione in senso diacronico di significati, in rapporto all'impiego (associazioni primarie e secondarie) e nell'ambito dei diversi contesti culturali in cui ricorre. Se, da una parte, il motivo rappresenta degli esseri umani, dall'altra potrebbe rappresentare anche divinità minori, personificazioni di aspetti naturali celesti e ctoni. La variabilità di alcuni tratti qualificanti si verifica anche per altre figure divine ed è un tratto caratteristico della glittica paleosiriana (rispetto a quella coeva babilonese di XVIII sec.). Benché risulti difficile, pertanto, stabilire una chiara identificazione dei personaggi in questione, si può rilevare per essi una preferenziale duplicità d'impiego: a) in rapporto alla coppia suprema di divinità, incarnazioni degli aspetti atmosferici e della fertilità; b) in rapporto ad una divinità guerriera come Ishtar e di una divinità tipo Nergal, assimilata in alcuni casi al "principe siriano". La possibilità che le figure rappresentino, in epoca mitannica, figure umane in una "danza di battaglia" non esclude la precedente ipotesi.

Il motivo iconografico, assieme ad altri, è assunto dalla glittica siro-mitannica nella cultura figurativa hittita e impiegato per finalità ad essa proprie, secondo un processo politico-ideologico (su base religiosa) tipico della cultura hittita e culminante nel periodo di regno degli ultimi sovrani dell'impero. E'

possibile che la duplicità di significato del motivo, quale è attestato nella glittica, possa ritrovarsi nel duplice impiego del motivo dei dodici dèi nelle due camere di Yazilikaya: nella camera A, in rapporto alle principali divinità del pantheon hittita e alla scena di banchetto; nella camera B, in rapporto al "dio-spada" (ipostasi di Nergal) e alla figura regale, probabilmente in riferimento ad un significato funerario dell'ambiente stesso.

Il raffronto con l'arte monumentale egiziana pone in luce affinità iconografico-antiquarie e compositive (associazioni, impiego), spiegabili forse in base ad elementi di sostrato (diffusione nel III millennio di elementi figurativi mesopotamici e di Ebla protosiriana), comuni ai diversi ambiti culturali e a fenomeni di influenza culturale nel corso del II millennio.

Ma il raffronto con l'arte monumentale egiziana induce a valutare un altro importante aspetto dell'iconografia: l'elemento più propriamente formale, in base al quale si definisce effettivamente la specificità dell'iconografia stessa. E' possibile, infatti, che questa specifica iconografia abbia avuto un'ampia diffusione nel Vicino Oriente antico, assumendo - come si è visto - significati e valenze diverse nell'ambito dei diversi contesti culturali e cronologici in cui compare, in quanto soluzione figurativa da lungo tempo sperimentata anche in contesti artistici monumentali, adatta ad esprimere un preciso concetto figurativo, in un linguaggio artistico (quello vicino-orientale antico) che non utilizza la prospettiva come un mezzo "illusionistico" di riprodurre la realtà: un "gruppo" di personaggi in una particolare disposizione spaziale ("affiancati"), in atto di svolgere un'azione che implichi dinamicità.

[Faint, illegible text on the left page, likely bleed-through from the reverse side.]

											287	de Clercq (1888)	
											395		
											828	Ward (1910)	
											873		
											883	Delaporte, <i>Bibl. Nat.</i> (1910)	
											912		
											915		
											923		
											938		
											980		
											982		
											1011		
											1162		
											482		
											167	Hogarth (1920)	
											168		
											473	Weber (1920)	
											10	Hogarth, <i>JEA</i> (1922)	
											12		
											174		
											259	Contenau (1922)	
											A904	Delaporte, <i>Lowre</i> (1923)	
											A901		
											311	v. d. Osten, <i>Newell</i> (1934)	
											341		
											343	v. d. Osten, <i>Brett</i> (1936)	
											97		
												XLII,f	Frankfort (1939)
												XLIV,c	Moortgat (1940)
												XLIV,f	
											530		
											143	Eisen, <i>Moore</i> (1940)	
											144		
											145		
											972	Porada, <i>CANES</i> (1948)	
											989		
											944	v. d. Osten, <i>Aulock</i> (1957)	
											971		
											893	Buchanan, <i>Ashmolean</i> (1966)	
											895		
											894		
											859	Özgüç, <i>Acemhöyük</i> (1980)	
											1248	Buchanan, <i>Yale</i> (1981)	
											1286		
											1284		
											1242		
											1285		
											285	Porada, <i>Nuzi</i> (1947)	
											310		
											da		
											352		
											a		
											a		
											404		
											462		
											497		
											637		
											639		
											1004		
											12	Collon, <i>Alalakh</i> (1975)	
											76		
											da		
											87		
											a		
											92		
											203		
											16	Collon, <i>Alalakh</i> (1982)	
											17		

Tabella delle corrispondenze

ABBREVIAZIONI

- Arnheim (1983): Arnheim R., *Arte e percezione visiva* (Milano); ed. ingl., *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*. 1954, 1974 by the Regents of the University of California.
- Bittel ed al. (1975): Bittel K. ed al., *Bogazköy-Hattusa. IX. Das hethitische Felsheiligtum Yazilikaya* (Berlin).
- Bissing (1905): Bissing F.W. von, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-Re, I: Der Bau*, von L. Borchardt (Berlin).
- Brack (1977): Brack An. und Ar., *Das Grab des Tjanuni*. Theben Nr. 74, Archäologische Veröffentlichungen 19, Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo (Magonza).
- Brack (1980): Brack An. und Ar., *Das Grab des Haremhab*. Theben Nr. 78, Archäologische Veröffentlichungen 35, Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo (Magonza).
- Buchanan, *Ashmolean* (1966): Buchanan B., *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum* (Oxford).
- Buchanan, *Yale* (1981): Buchanan B., *Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection* (New Haven and London).
- Collon, *Alalakh* (1975): Collon D., *The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh* (AOAT 27, Kevelaer and Neukirchen-Vluyn).
- Collon, *Alalakh* (1982): Collon D., *The Alalakh Cylinder Seals* (BAR International Series 132).
- Contenau (1922): Contenau G., *La Glyptique syro-hittite* (Paris).
- Contenau, *Kerkouk* (1926): Contenau G., *Les tablettes de Kerkouk et les origines de la civilisation assyrienne*, Extr. de *Babyloniaca*, tome IX, fasc. 2-4 (Paris).
- Davies (1930): Davies N. De G., *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition (Repr. New York 1973).
- Davies (1933): Davies N. De G., *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition (Repr. New York 1973).
- Davies (1943): Davies N. De G., *The Tomb of Rekh-Mi-Re at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition (Repr. New York 1973).
- de Clercq (1888): de Clercq L., Ménant J., *Collection de Clercq, Catalogue raisonné des antiquités assyriennes, I-Cylindres orientaux* (Paris).
- Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910): Delaporte L., *Catalogues des cylindres orientaux et des cachets de la Bibliothèque Nationale* (Paris).
- Delaporte, *Louvre* (1923): Delaporte L., *Musée du Louvre, Catalogue des cylindres orientaux II-Acquisitions* (Paris).

- Eisen, Moore (1940): Eisen G.A., *Ancient Oriental and Other Seals with a Description of Mrs. William H. Moore* (OIP XLVII, Chicago).
- Frankfort (1939): Frankfort H., *Cylinder Seals* (London).
- Guksch (1978): Guksch H., *Das Grab des Benja, gen. Paheqamen*. Theben Nr. 7, Nr. 343, *Archäologische Veröffentlichungen 7*, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo (Magonza).
- Hogarth (1920): Hogarth D., *Hittite Seals* (London).
- Hogarth, JEA (1922): Hogarth D., *Engraved Hittite Objects*: JEA, 8 (1922).
- Impero (1980): Aldred C., Barguet P., Desroches-Noblecourt C., Leclant J., Müller H. W., *L'Impero dei conquistatori* (Milano); ed. fr., *L'Empire des Conquérants* (Paris 1979).
- Kuentz (1928): Kuentz Ch., *La bataille de Qadech. Les textes et les bas-reliefs* (Le Caire).
- Moortgat (1940): Moortgat A., *Vorderasiatische Rollsiegel* (Berlin).
- Moussa (1977): Moussa Ahmed M., Altenmüller H., *Nianchehnum und Chnumhotep*, *Archäologische Veröffentlichungen 21*, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo (Magonza).
- Nougayrol (1939): Nougayrol J., *Cylindres-sceaux et empreintes des cylindres trouvés en Palestine* (Paris).
- Özgüç, *Acemhöyük* (1980): Özgüç N., *Seal Impression from the Palaces at Acemhöyük in Porada E.* (ed.), *Ancient Art in Seals* (Princeton).
- Porada, *Nuzi* (1947): Porada E., *Seal Impression of Nuzi* (AASOR XXIV, 1944-45).
- Porada, CANES (1948): Porada E., *Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections I. The Pierpont Morgan Library Collection - The Bollingen Series XIV -* (Washington).
- Parker (1949): Parker B., *Cylinder Seals from Palestine: "Iraq"*, 11, pp. 1-43.
- Piramidi* (1979): Aldred C., De Cenival J.L., Debono F., Desroches-Noblecourt C., Leclant J., Vercoutter J., Lauer J.P., *Il tempo delle Piramidi* (Milano); ed. fr., *Les temps des Pyramides* (Paris 1978).
- Porter-Moss, *Top. Bibl.*: Porter B., Moss R.L.B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, I (ed. 1970), II (ed. 1972), III (ed. 1974), VI (ed. 1970).
- Pritchard (1954): Pritchard B., *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament* (Princeton).
- Smith (1965): Smith W. St., *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean and Western Asia* (New Haven-London).
- Speelers, Bruxelles (1943): Speelers L., *Catalogue des intailles et empreintes Oriëntales des Musées Royaux du Cinquantenaire* (Bruxelles).

- V.d. Osten, Newell (1934): von der Osten H. H., *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell* (OIP XXII, Chicago).
- V.d. Osten, Brett (1936): von der Osten H. H., *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett* (OIP XXXVII, Chicago).
- V.d. Osten, Aucock (1957): von der Osten H. H., *Altorientalische Siegelsteine der Sammlung Hans Silvius von Aucock* (Uppsala).
- Ward (1910): Ward W.H., *The Seal Cylinders of Western Asia* (Washington).
- Weber (1920): Weber O., *Altorientalische Siegelbilder, Der Alte Orient* (Leipzig).

ELENCO E PROVENIENZA DELLE FIGURE (tavv. I-VIII)

- TAV. I, a: de Clercq (1888), Pl. XXVII, 287;
 b: Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), n. 479 (foto); Ward (1910), p. 312, fig. 982 (disegno);
 c: Porada, CANES (1948), Pl. CXLIII, 971 (foto); Ward (1910), p. 312, fig. 980 (disegno);
 d: Buchanan, *Yale* (1981), n. 1284;
 e: idem, n. 1285;
 f: idem, n. 1286;
 g: Collon, *Alalakh* (1982), n. 17.
- TAV. II, a: Porada, CANES (1948), n. 972 (foto); Ward (1910), p. 274, fig. 828 (disegno);
 b: Buchanan, *Ashmolean* (1966), n. 859;
 c: Ward (1910), p. 344, n. 1162;
 d: Delaporte, *Louvre* (1923), Pl. 95, n. 28 (A. 901);
 e: Eisen, Moore (1940), Pl. XIV, n. 144;
 f: Porada, *Nuzi* (1947), Pl. XXIV, n. 497;
 g: Delaporte, *Bibl. Nat.* (1910), Pl. XXXII, n. 482.
- TAV. III, a: Porada, CANES (1948), Pl. CXLII, n. 944;
 b: Ward (1910), p. 289, fig. 883;
 c: Eisen, Moore (1940), Pl. XV, n. 158;
 d: Ward (1910), p. 298, fig. 923;

- e: Buchanan, *Yale* (1981), n. 1242;
 f: Collon, *Alalakh* (1982), n. 16;
 g: Collon, *Alalakh* (1975), n. 12;
- TAV. IV, a: de Clercq (1888), Pl. XXXV, n. 395;
 b: Delaporte, *Louvre* (1923), n. 21 (A. 904);
 c: Delaporte, *Louvre* (1923), n. 10 (A. 920);
 d: Moortgat (1940), n. 530;
 e: Eisen, *Moore* (1940), n. 143;
 f: Buchanan, *Yale* (1981), n. 1248;
 g: Weber (1920), n. 473;
 h: Porada, *Nuzi* (1947), n. 637.
- TAV. V, a: Özgüç, *Acemhöyük* (1980), fig. III, 16;
 b: Porada, *Nuzi* (1947), n. 395;
 c: idem, n. 403;
 d: idem, n. 357;
 e: Contenau, *Kerkouk* (1926), n. 116;
 f: idem, n. 117;
 g: Collon, *Alalakh* (1975), n. 203.
- TAV. VI, a: Bittel ed al. (1975), Taf. 56 (*ibid.* rid. 1/3 c.a.);
 b: idem, Taf. 62;
 c: Smith (1965), fig. 188 (*ibid.* partic.).
- TAV. VII, a: Moussa (1977), Taf. 12 (*ibid.* partic.);
 b: Impero (1980), fig. 60 (*ibid.* partic.);
 c: Davies (1930), Pl. XLII (due partic. della medesima scena: part. B rid. 1/3 c.a.).
- TAV. VIII, a: Davies (1933), Pl. XVI (*ibid.* rid. 1/3 c.a.);
 b: Kuentz (1928), Pl. XXXIX (*ibid.* partic.);
 c: Impero (1980), fig. 113 (*ibid.* partic.).

ADDENDA

1) Si segnala per affinità d'impostazione con la presente ricerca e per i raffronti con l'Egitto l'intervento di P. Naster, *Le thème des personnages se chevauchant dans la glyptique de Nuzi* nella "24^e Rencontre Assyriologique Internationale" del 1977 (tema: "Les Hourrites"); assente negli Atti pubblicati in RHA, 36 (1978), pp. 1-224, un riassunto dell'intervento è comparso in "Akkadica", 5 (1977), p. 8.

2) Si segnalano inoltre altri esemplari di sigilli con il tema dei personaggi a gambe incrociate recentemente pubblicati in:

- W.G. Lambert, *Near Eastern Seals in the Gulbenkian Museum of Oriental Art, University of Durham*: "Iraq", 41 (1979-80), Pl. VI, fig. 47e (Inv. N. 2404): tre personaggi al seguito del carro; datazione proposta: "Syrian c. 1900-1600 B.C.", in particolare prima metà del XVI sec. (W. Nagel, *Der mesopotamische Streitwagen und seine Entwicklung im Ostmediterranean Bereich*, Berlin 1966, p. 34).

- *Rollsiegel aus dem Vorderen Orient. Zur Steinschneidekunst zwischen etwa 3800 und 400 vor Christus nach Beständen in Wien und Graz*, Wien 1981, n. 78, p. 66: quattro personaggi incedenti (impiego secondario); "Datierung: Altsyrisch, 18/17. Jh. v. Chr.; Stil: Altsyrisch ägyptisierender Stil".

- O.W. Muscarella (ed.), *Ladders to Heaven, Art Treasures from Lands of the Bible*, Toronto 1981, n. 213, p. 244, riferimenti p. 324: coppia di figure incedenti e personaggio inginocchiato con lancia dinanzi a leone; "Syria: Middle Syrian period Classic Style c. 1800-1700 B.C."

- M.L. Vollenweider, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et oamdes*, vol. III, Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Mainz am Rhein 1983, n. 107/107m, pp. 71-72, 213 (Inv. N. 20577), ex-Coll. Kenna: quattro personaggi incedenti verso una figura sacerdotale con "lituus"; datazione proposta: "XVIe-XVe siècles avant J.C."



a



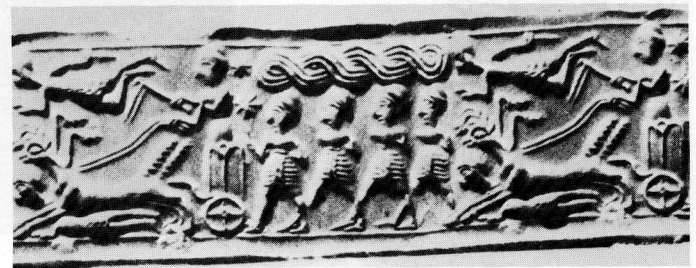
b



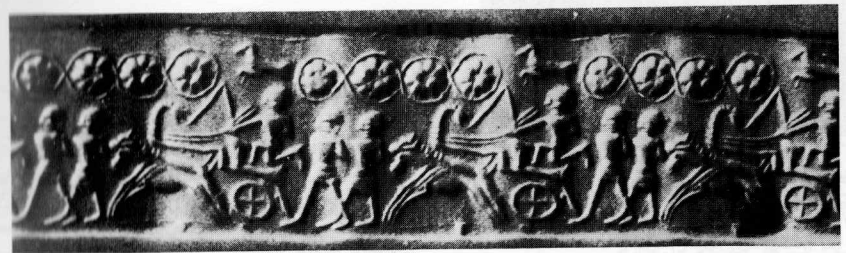
c



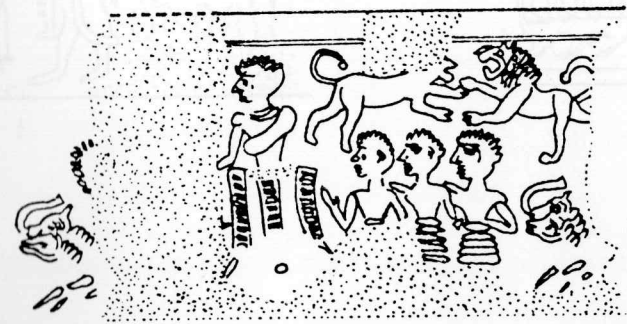
d



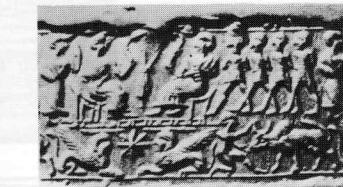
e



f



g



a



b



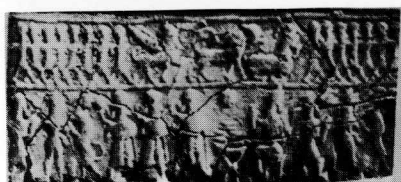
c



d



e



f



g



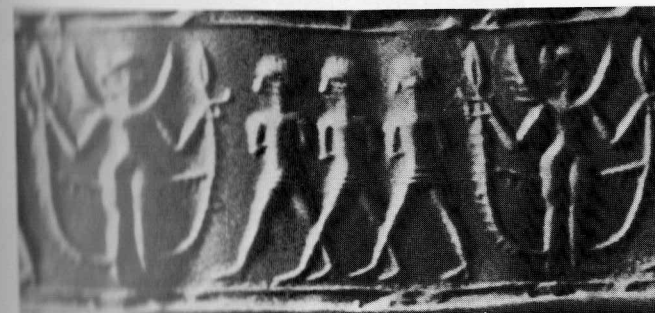
a



b



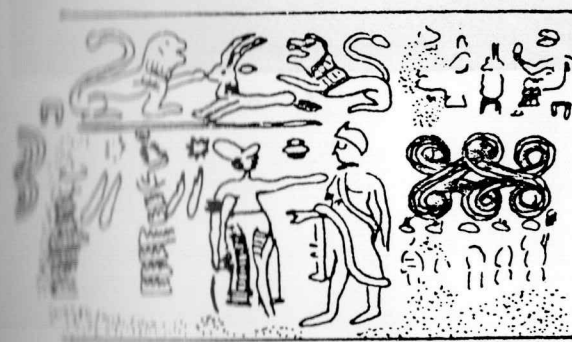
c



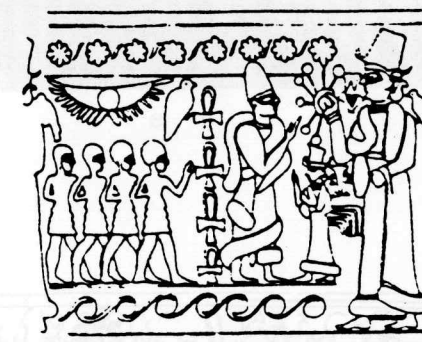
e



d



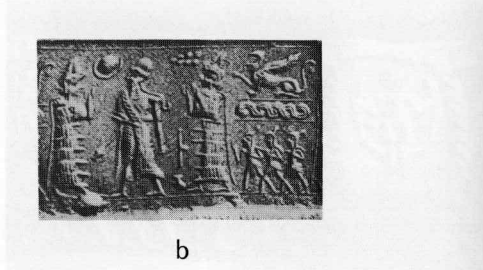
f



g



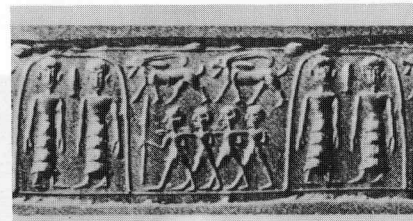
a



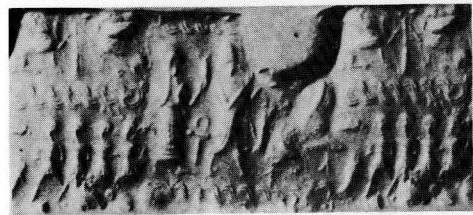
b



c



d



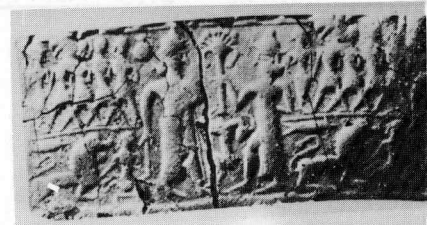
e



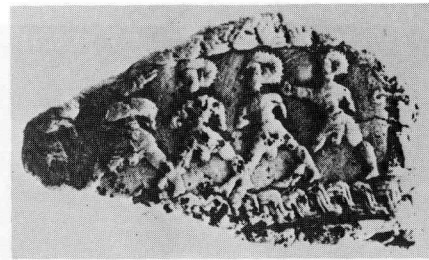
f



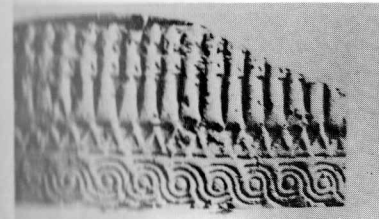
g



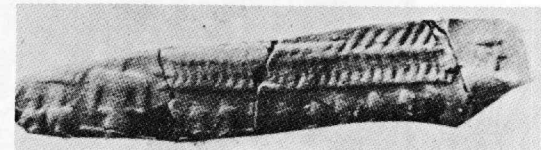
h



a



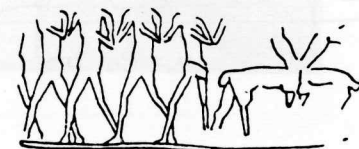
b



c



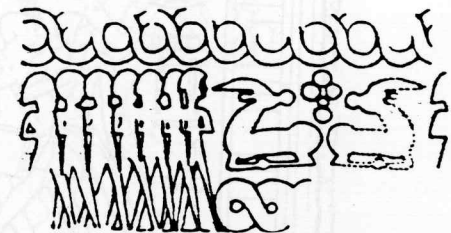
d



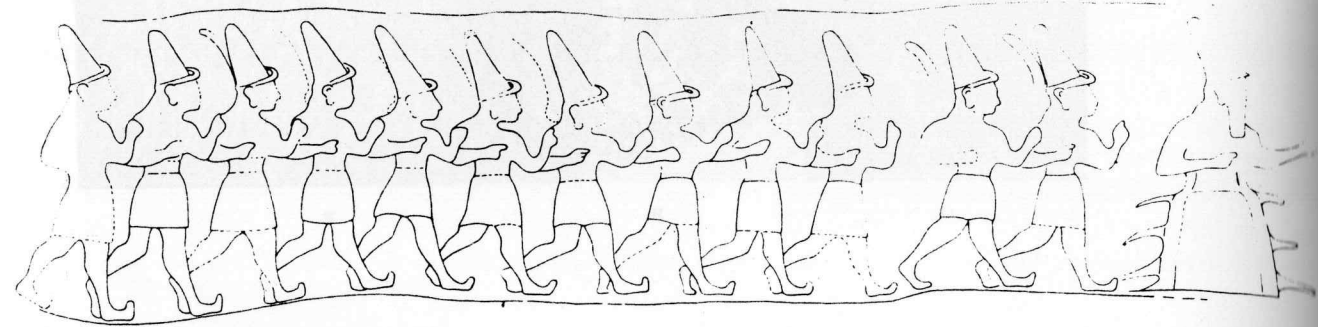
e



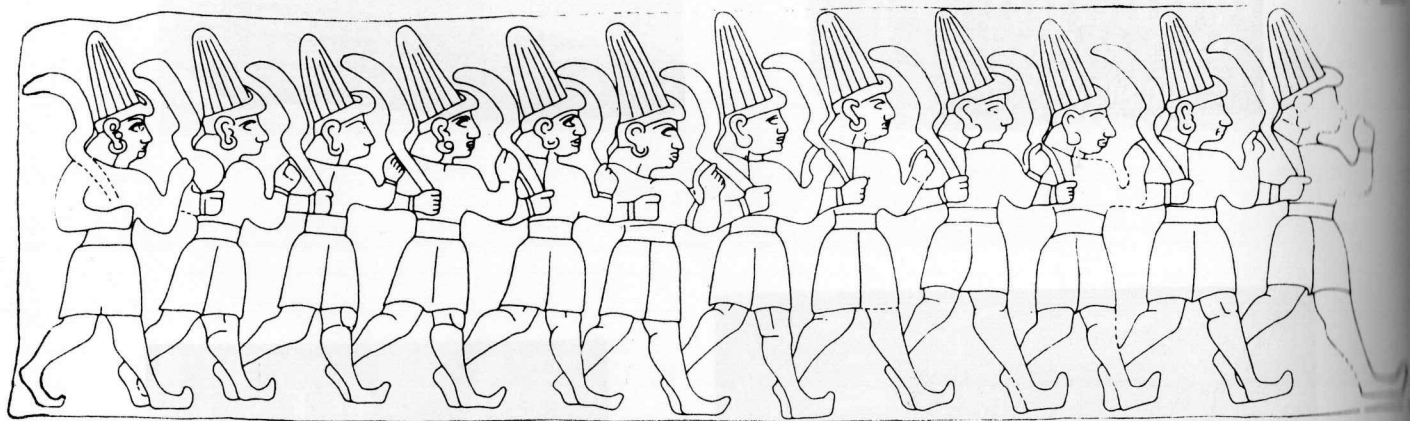
f



g

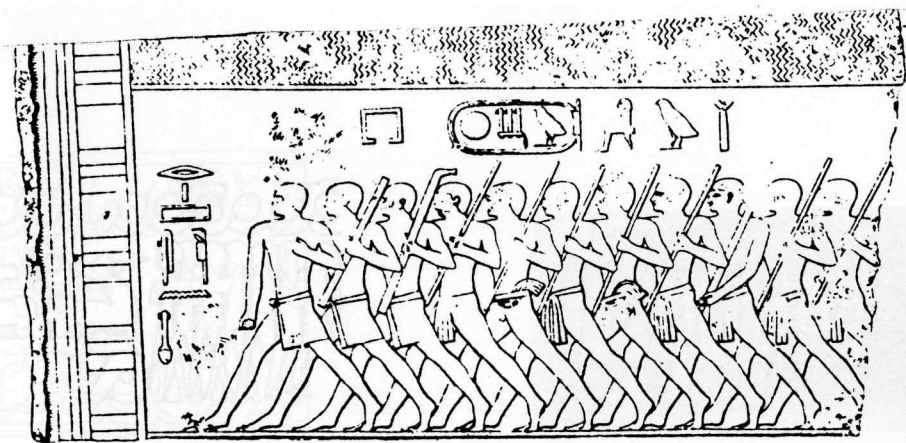


a

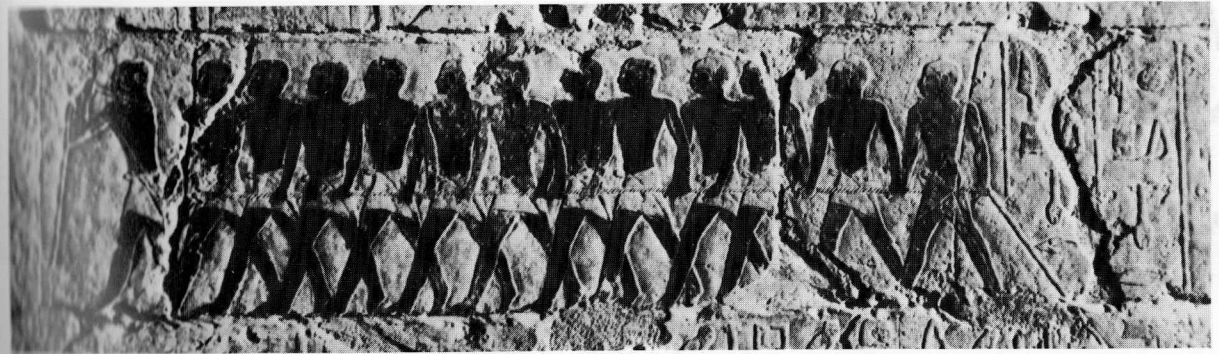


69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

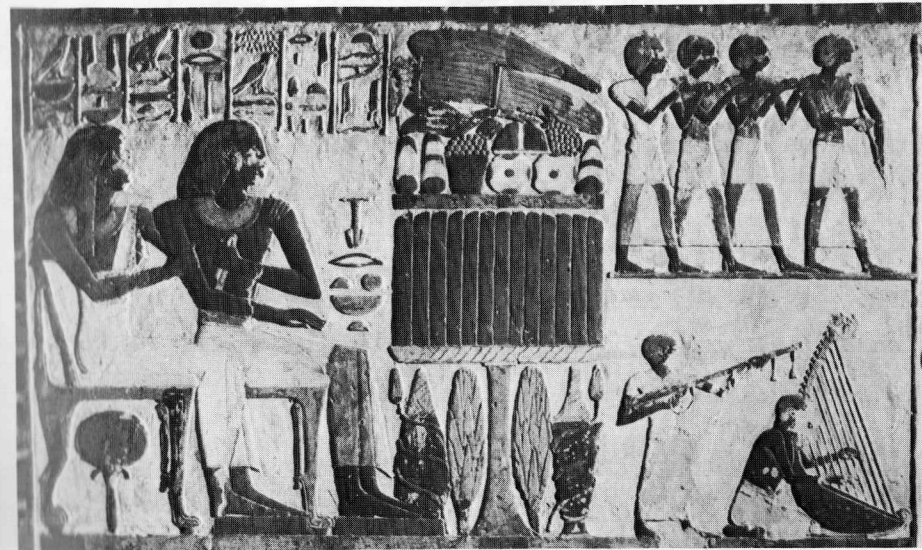
b



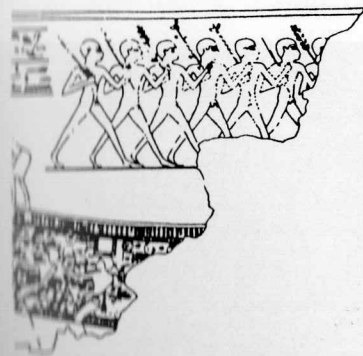
c



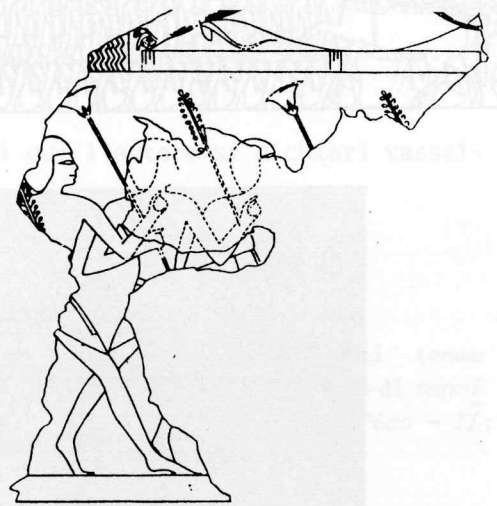
a

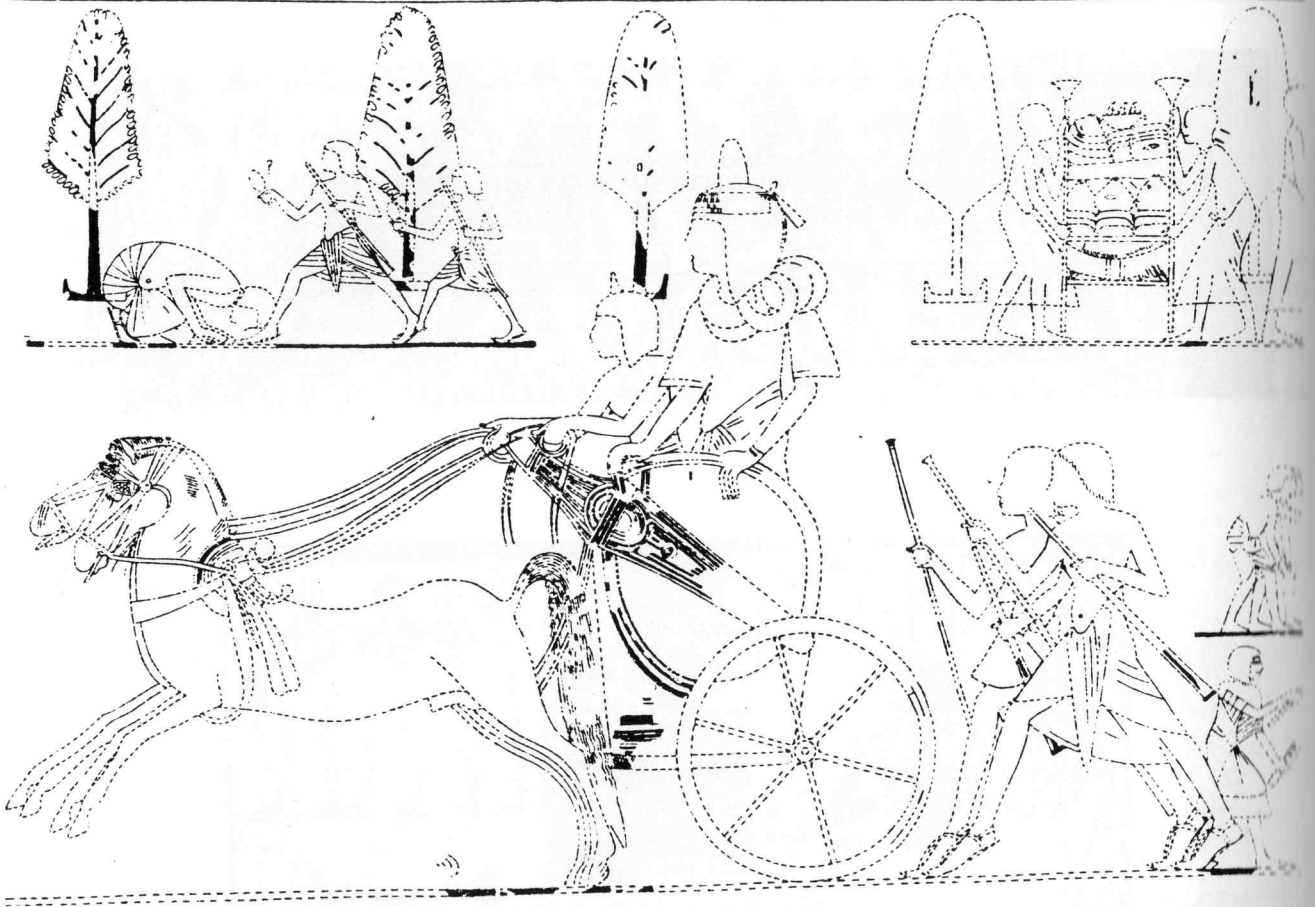


b

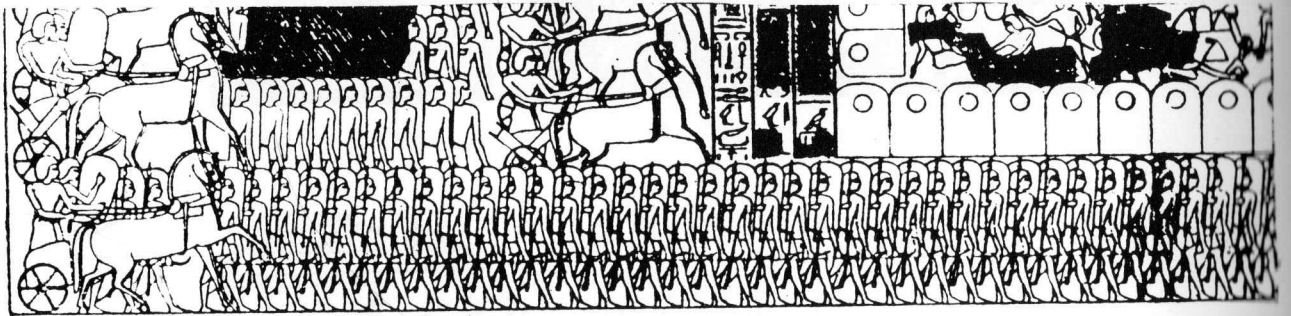


c

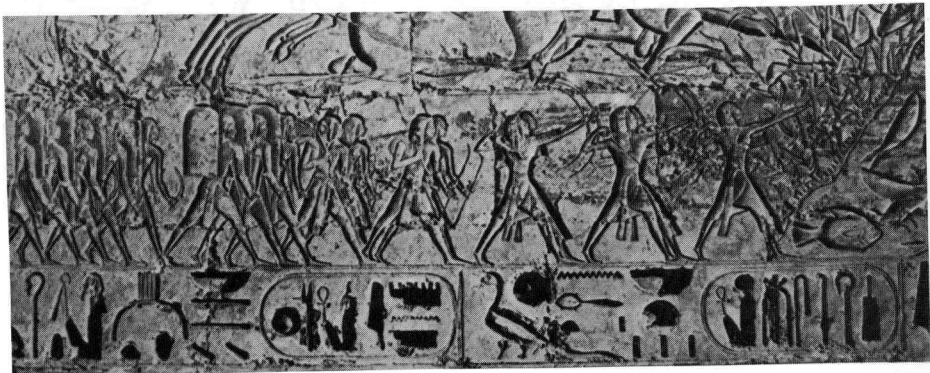




a



b



c