

da AA.VV., La casa del Dio
© 2000 by Centro Studi del Vicino Oriente

LA PAROLA E L'IMMAGINE

Antonio Invernizzi

*Molto son più antiche le cose che le
lettere: a noi basta la testimonianza
delle cose.*

Leonardo

Quando la Signora Terzi, con la sua abituale cortesia, chiese il mio parere sul tema di questo secondo colloquio del Centro, di cui è protagonista «la parola», con qualche titubanza perché consapevole di rivolgersi a un cultore di una disciplina come l'archeologia che non pone certo la parola tra i suoi multiformi obiettivi di studio, trovai tuttavia molto bello l'argomento, e stimolante, anche da un punto di vista archeologico, perché, se «parola» è un termine oggettivamente poco consono alla ricerca archeologica, il concetto che esso esprime non lo è affatto alla storia dell'arte, che dall'archeologia non è sempre ben separabile, quando naturalmente, in luogo del termine «parola», adottiamo la sua definizione fondamentale di «mezzo di comunicazione» e di questa definizione consideriamo l'accezione più ampia, dunque non specificamente orale.

Se infatti né la parola né le parole possono essere oggetto di studio diretto da parte dell'archeologia, che si occupa per sua natura di cose concrete, di manufatti, anche questa disciplina ha nondimeno la possibilità di dare un suo contributo al tema di questo congresso quando questo venga storicizzato nella prima delle due direzioni considerate dal programma, quello della comunicazione, comunicazione tra gli uomini e agli uomini.

Questo contributo naturalmente non è quello di banale, seppur

prezioso servizio reso agli studiosi delle lingue antico-orientali, del portare alla luce testi, parole scritte, bensì quello del tutto autonomo di disporre di altri documenti da analizzare e valorizzare, molto diversi dai testi nella forma, però non necessariamente nelle finalità. Questi documenti sono le immagini. Sono, le immagini, anch'esse fatti concreti, oggetti, però di tale pregnanza significativa che addirittura possono, in una ipotetica competizione, ambire a contendere alla parola, alla lingua, al testo scritto, il primato di mezzo efficace di comunicazione di un pensiero, il pensiero essendo il vero motore della comunicazione, di cui parola e immagine, le parole e le immagini sono gli strumenti principali, i veicoli.

Anzi a ben riflettere, storicamente parlando, cioè se consideriamo solo i documenti a nostra disposizione, quelli di cui siamo a conoscenza perché ci sono giunti dal passato, quelli che possiamo materialmente osservare e interpretare, non è la parola che dovremo porre alle origini prime, alle sorgenti più remote del sistema di comunicazione umano, e non è neppure necessario pensare che la parola sia stata il primo mezzo di comunicazione in assoluto.

La parola è un suono che esiste soltanto nel momento in cui è pronunciata, così come il suono musicale, e in certo modo può essere vista anch'essa come fatto musicale. Come il suono musicale, non permane essa stessa, ma solo l'effetto, l'impressione, il moto dell'animo che essa suscita in chi ascolta e riceve il messaggio. La parola però cessa di essere non appena viene detta. Permane solo quando venga scritta.

Ora, a essere pignoli, si dovrà pensare che nell'arco del cammino evolutivo della specie umana, la parola sia stata preceduta da altri suoni, versi, grida. Versi e grida sono tuttavia anch'essi espressione di stati d'animo e mezzi di comunicazione, per quanto rudimentali e primitivi, in fondo embrioni di parole. Ma la parola, soprattutto, può essere stata accompagnata, e forse perfino preceduta da gesti, i quali esprimono anch'essi stati d'animo e sono anch'essi un modo di comunicare; e i gesti sono in fondo una forma primitiva di immagini. In ogni caso, col tempo, i diversi suoni significanti saranno stati sottoposti a convenzioni riconoscibili e

riconosciute, organizzati in complessi sempre meglio definiti, per diventare, al culmine della loro evoluzione naturale, quelle cellule di sistemi di comunicazione complessi che sono le parole di linguaggi diversi. Ma è solo quando queste parole incominciano a venire affidate a un supporto materiale, cioè solo quando vengono scritte, che esse diventano testimonianza storica e continuano a svolgere la loro funzione di comunicare e diffondere un pensiero a distanza, topografica e temporale.

Questo momento cruciale dell'esperienza umana, un momento che si è storicizzato in un tempo di durata considerevole, lo si colloca in Mesopotamia nei secoli intorno al 3200 a. C. Oggi ne possiamo seguire le tappe evolutive principali, possiamo addirittura affermare che la scrittura non sembra essere stata introdotta per soddisfare a quel bisogno fondamentale dell'uomo che è comunicare idee, concetti, sentimenti, e meno ancora per registrare fatti e avvenimenti storici, bensì fu inventata principalmente per risolvere molto meno nobili problemi di registrazione di beni materiali nell'ambito della diversificazione delle funzioni nella gestione amministrativa degli organi direzionali centrali delle comunità protourbane, protostatali. Quel bisogno certo fondamentale di esprimere i sentimenti in cui la comunità si riconosceva, la società contemporanea lo risolveva da tempo, ed egregiamente, in altro, ben più complesso modo, riversando cioè e traducendo parole, concetti, pensieri non già in caratteri di scrittura bensì in figure, in immagini.

Anzi, si deve sottolineare che entrambe queste forme di comunicazione, non solo l'arte ma la stessa scrittura incipiente, che è pittografica, che è basata cioè sull'uso di rappresentazioni, di concetti figurati, ricorrono come loro mezzo strutturale essenziale a un sistema di immagini le quali sono dotate di un significato preciso non solo in sé stesse, prese individualmente, ma anche e soprattutto per il modo in cui possono venire associate le une alle altre. In fondo, è proprio nella possibilità di esprimere efficacemente pensieri complessi mediante l'associazione convenzionale di immagini usate come le parole in un discorso, che sta il segreto del

successo della scrittura come dell'arte.

Nel caso della scrittura, in queste immagini che sono i pittogrammi si riconoscono spesso le forme naturalistiche originarie dei segni che, una volta resi schematici e trasformati in gruppi di segni astratti, diverranno poi i caratteri della scrittura cuneiforme. È infatti possibile seguire da vicino le tappe fondamentali di questa evoluzione nella cui fase iniziale, che possiamo collocare nel IV millennio a. C., i concetti sono stati fissati in maniera, letteralmente, concreta con il plasmare piccoli modellini d'argilla a tutto tondo, i quali sono le cellule di una specie di grande, multiforme pallottoliere, le cui pedine sono in parte rappresentazioni schematiche di oggetti reali ma in parte anche forme ideali esprimenti concetti astratti, come per esempio i numeri, in maniera puramente convenzionale.

Successivamente, si cessa di modellare forme, immagini, per disegnarle invece in forma altrettanto schematica su una tavoletta d'argilla; ai modellini si sostituiscono disegni, risolvendo così il problema di rendere permanente la loro associazione, difficile da definire e mantenere con le pedine plastiche (Fig. 1). Ora, questi disegni diventano sempre più schematici e corsivi e, semplificando il processo, è così che in Mesopotamia nasce la prima forma di scrittura vera e propria, una scrittura pittografica, con immagini per parole: una scrittura la quale fissa in permanenza sull'argilla immagini che esprimono sia oggetti sia concetti, dunque categorie diverse di parole. Quando infine, superati i primi stadi del processo di progressiva astrazione delle immagini primitive, si giunge alla loro scomposizione in un seguito di segni che devono il loro aspetto cuneiforme allo strumento con cui sono tracciati, i singoli disegni hanno ormai acquistato un valore fonetico autonomo dall'immagine originaria e, divenuto addirittura irriconoscibile questo rapporto, sono ora le cellule di quello che chiamiamo scrittura, un sistema puramente convenzionale e complesso di segni tracciati su un supporto, capace di esprimere un discorso completo, con tutte le necessarie locuzioni sintattiche e grammaticali.

L'invenzione della scrittura, dunque, può essere considerata

appartenere alle sperimentazioni che hanno per grande protagonista la comunicazione per immagini. Solo nella prima metà del III millennio, al termine di un processo durato alcuni secoli, i gruppi di segni che costituiscono la scrittura cuneiforme vengono a sostituire le immagini originarie. Ma è significativo osservare che la forza della tradizione originaria dell'esprimere o registrare per immagini è tale in Mesopotamia, che quel primitivo pallottoliere di modellini a tutto tondo non fu abbandonato del tutto neppure quando si diffuse e si generalizzò l'uso della scrittura. Ancora in pieno II millennio, accadeva che quel sistema originario potesse venire impiegato accanto e in sostituzione della scrittura cuneiforme, che era usata ormai in maniera compiutamente matura per esprimere lingue diverse, addirittura in contesti ufficiali, per esempio nell'amministrazione di un grande palazzo come quello di Nuzi.

Ma, naturalmente, l'immagine fu e restò il medio di espressione fondamentale della comunicazione artistica. E qui possiamo affermare che la necessità di registrare pensieri complessi fu sentita molto presto dall'uomo, e molto presto gli artisti trovarono le soluzioni ottimali al problema espressivo. All'epoca dell'invenzione della scrittura, figure umane, animali, e perfino forme geometriche e immagini astratte, venivano raffigurate già da lunghissimo tempo, e da millenni organizzate come parole di un discorso in composizioni ben più complesse e mature che non quelle dei pittogrammi empiricamente accostati nelle primitive forme di scrittura. Alle spalle di questa piena maturità infatti sta una totale confidenza nel mezzo, derivata da un ricorso millenario alle figurazioni come mezzo di comunicazione di idee e di concetti, come strumento di diffusione di messaggi.

La trasmissione di un pensiero per mezzo di immagini è dunque un ritrovato ben più antico della scrittura pittografica, e ne è autore l'uomo fin da età remotissime. Composizioni figurate di grandiosa complessità ci sono note infatti fin dall'età paleolitica, e sono talmente mature e felici nella resa e nell'organizzazione degli elementi figurati che questi documenti devono rappresentare il

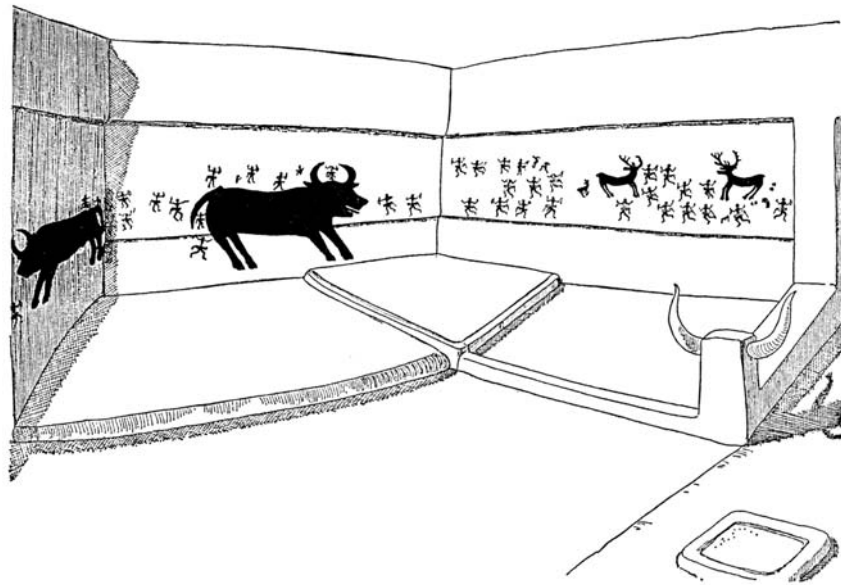
punto culminate di una lunga evoluzione, millenaria se in quella età, che si conclude intorno al 10.000 a. C., il millennio è unità di computo comune. Le scene dipinte sulle superfici della roccia di caverne come quelle di Lascaux , Niaux o Altamira non appartengono certo a una fase iniziale, sperimentale del processo. Esse provano che le comunità che abitavano quei territori dell'Europa, oggi in Francia e in Spagna, avevano raggiunto un grado di complessità sociale tale da permettere, anzi richiedere il ricorso a mezzi figurati disposti secondo precise linee compositive per esprimere e fissare in permanenza i sentimenti principali legati alla religiosità che quelle comunità teneva unite, religiosità se proprio non vogliamo usare il termine di religione in un'epoca così remota.

Le scene dipinte sulle pareti e i soffitti delle caverne europee rappresentano infatti il muoversi del pensiero di queste comunità intorno ai grandi animali che erano in qualche modo al centro della loro vita, della loro vita quotidiana di cacciatori naturalmente, ma che erano anche e soprattutto proiezioni dei loro moti spirituali e dei loro sentimenti, ed espressione delle loro percezioni dei fondamenti della vita e della loro concezione dell'ordine del mondo, perché possiamo presumere che anche le cacce, raffigurate con tanta evidenza espressiva, non siano raffigurazioni banali, estemporanee, contingenti, ma siano il risultato di una visione interpretativa mitizzante, la celebrazione di cerimonie rituali che trasferivano l'azione tribale comune in un mondo di archetipi primordiali.

Possiamo presumere, naturalmente, perché la comprensione di quelle immagini, al di là della lettura letterale, potrà richiedere ad alcuno un certo sforzo per calarci nella realtà specifica che le circonda, a noi che siamo abituati a servirci principalmente di un sistema di comunicazione esplicito come la scrittura, basato sull'uso di segni dal valore predefinito riproducenti parole, e soprattutto a noi che siamo a conoscenza di tutto un contesto di contorno e di supporto. Non certo a loro, ai contemporanei, a quegli antichissimi cacciatori, i quali di quelle immagini si servivano con ogni naturalezza come noi delle parole scritte, tanto tempo prima dell'invenzione della scrittura, per comporre nelle caverne in cui

in determinate occasioni si riunivano scene di una complessità compositiva e di una pregnanza di valori spirituali che la scrittura delle parole potrà raggiungere solo millenni più tardi.

Nell'Oriente coevo non possediamo documenti paragonabili alle grandi composizioni pittoriche del magdaleniano europeo, ma non v'è motivo per supporre che non si siano vissute esperienze analoghe. Dobbiamo però scendere sensibilmente nel tempo, alla piena età neolitica, ed entrare nell'età dei primi agricoltori, un'età ben più vicina alle forme della nostra struttura sociale e della nostra vita di quanto non fossero le comunità di quei primitivi cacciatori, per trovare a Çatal Hüyük, un grosso villaggio fiorito all'incirca tra il 6500 e il 5700 a. C. presso i giacimenti di ossidiana all'ombra dei vulcani dell'Anatolia centrale, la raffigurazione, tra l'altro, di una grande caccia (Fig. 2) in cui possiamo ritrovare non solo una lontana eco, ma lo spirito, forse quasi immutato, che caratterizzava le grandi scene del paleolitico europeo. Questa composizione attesta che una forte persistenza di quegli schemi

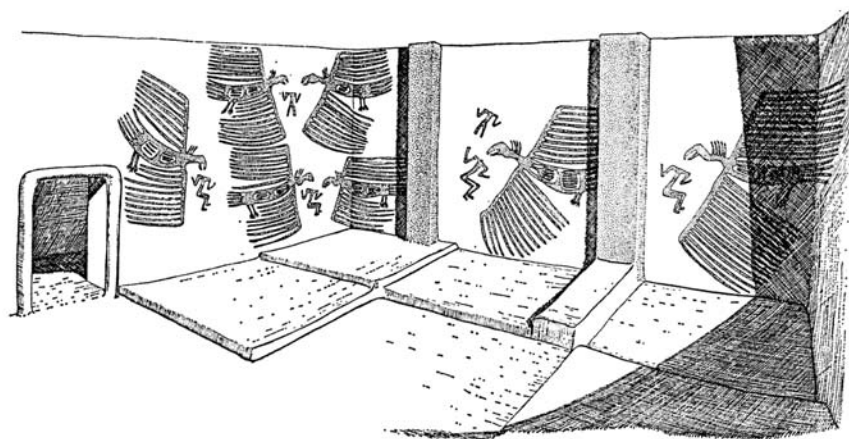


2. Çatal Hüyük, caccia, pittura murale.

mentali che devono aver caratterizzato i rapporti umani anche nelle comunità di cacciatori del paleolitico asiatico può continuare ad accompagnare a lungo le popolazioni dell'Asia anteriore dopo quel momento rivoluzionario, anch'esso di millenaria durata, che fu l'introduzione dell'agricoltura.

Ma a Çatal Hüyük questa grandiosa scena stesa sulle pareti di una casa ormai costruita sapientemente in muratura viene a trovarsi inserita tra i prodotti di una cultura figurativa ben più complessa e ricca di quella del paleolitico, una cultura che fa uso frequente sia di immagini disegnate e dipinte, sia di figure modellate a rilievo o a tutto tondo, immagini che riproducono soggetti diversi e che letteralmente tappezzano ogni angolo degli ambienti delle case del villaggio. Più di altri infatti gli abitanti di Çatal Hüyük hanno sentito in maniera insolitamente forte e urgente il bisogno di esprimere con figure e dare forma tangibile ai concetti e ai sentimenti che pervadevano il loro mondo spirituale, collegando strettamente a essi le azioni comuni di tutti i giorni, tanto da poterli ritrovare e riconoscere in ogni momento o atto della vita quotidiana in strutture edilizie che accoglievano operazioni multiformi, di operosità domestica come di devota spiritualità.

Nella loro varietà, le raffigurazioni create da questi primitivi agricoltori e proto-commercianti di ossidiana – così potremmo chiamarli – rivelano un pensiero che possiamo definire di carattere religioso ormai complesso (Fig. 3). Talvolta fanno addirittura supporre l'esistenza di racconti mitologici, come la lotta di un uomo o un eroe con due grandi uccelli rapaci, uno dei più antichi esempi di un tema – il duello tra l'eroe e l'animale feroce – che sarà dominante nel repertorio iconografico antico-orientale. Accanto a queste, le immagini isolate in cui si possono riconoscere aspetti specifici della *Weltanschauung* generale di quella comunità consentono poi di interpretare anche altre immagini – come le paia di corna taurine posate sui divisori degli ambienti o le grandi protomi modellate ad altorilievo sulle pareti –, benché avulse da ogni contesto narrativo, come elementi di questo medesimo repertorio formale destinato alla comunicazione di concetti e all'espressione dei fondamenti del comune sentire, di intenderle cioè



3. *Çatal Hüyük, volo dei grandi rapaci su corpi umani.*

come parole o frasi isolate di un discorso fissato e trasmesso per un seguito di immagini. È così anche possibile diversificare il valore di determinate figurazioni che in contesti specifici assumono una valenza semantica precisa, in particolare quella di simboli.

Tra i mezzi di comunicazione principali di queste popolazioni preistoriche infatti non sono solo le grandi scene a carattere rappresentativo o narrativo di azioni che sono chiaramente riconoscibili nel sostanziale naturalismo della loro esecuzione, ma anche le forme concise e abbreviate di quelle presenze figurate sintetiche, emblematiche, ma non meno espressive, che sono i simboli. La raffigurazione diretta di un contenuto, che sia sviluppato in una narrazione – per esempio di un’azione come la caccia – oppure puramente rappresentativo – per esempio la semplice presentazione di determinate figure di per sé significanti – si accompagna infatti alla scelta di elementi isolati ai quali viene conferito un significato simbolico all’interno di un repertorio più ampio. Sono elementi tanto rappresentativi da essere in grado di evocare con la loro sola presenza tutto un pensiero complesso, religioso, esistenziale, sociale.

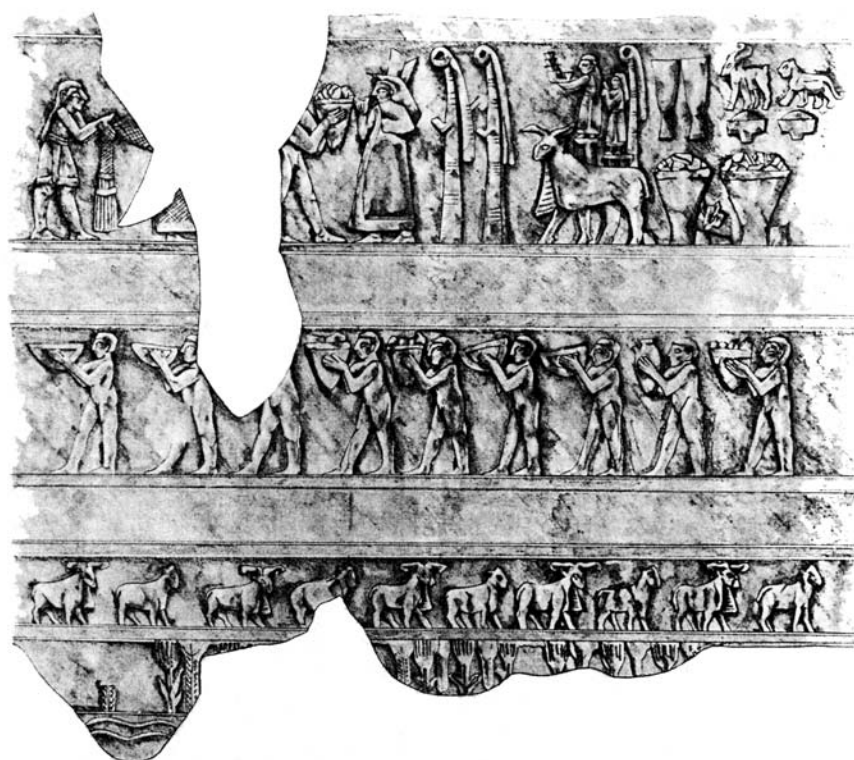
Naturalmente, se è per noi già difficile intendere con precisione e dunque correttamente il valore specifico dei contenuti delle raf-

figurazioni rese in maniera naturalistica, che siano scene complesse o figure isolate, diventa ancor più arduo definire il senso preciso dei simboli che troviamo raffigurati, spesso del tutto isolati, e addirittura poterli riconoscere e identificare rispetto ad altri elementi figurati, impiegati per esempio in funzione eminentemente decorativa. Tanto più perché spesso questi simboli perdurano in uso per un tempo lunghissimo e hanno una vita millenaria, un tempo tale da rendere poco probabile che il loro valore specifico sia rimasto totalmente immutato, anche quando non sia mutato l'ordine della loro afferenza a pensieri e concetti generali che sappiamo essere stati durevoli. Nel corso della civiltà mesopotamica infatti possiamo constatare la forte persistenza di certe costanti, sia a livello del pensiero sia sul piano dell'espressione figurata, ma possiamo contemporaneamente anche riconoscere l'esistenza di diversificazioni e sfumature, di variazioni anche sostanziali da un periodo all'altro nell'uso e nella forma delle immagini e dei simboli.

Si pensi alla rosetta, alla quale fin da età preistorica è stato attribuito il significato di simbolo solare; oppure all'elemento vegetale che chiamiamo convenzionalmente albero sacro, che nel corso dei millenni vediamo assumere una struttura di forma tanto varia e imporsi in tanto svariati contesti compositivi, spesso come elemento fondamentale di composizioni di valore fortemente evocativo. Ma importa soprattutto notare che già nei millenni che precedono l'uso della scrittura come modo di colloquiare, l'iconografia e l'arte mesopotamica e più in generale antico-orientale conoscono e fanno ampio uso dei due sistemi principali di comunicazione per immagini: l'espressione diretta di concetti e pensieri attraverso la rappresentazione dei fatti che li illustrano, e il riferimento traslato a contenuti ora di carattere più generale, ora più specifico, mediante simboli. Anche nelle successive età storiche, tutto il cammino dell'arte mesopotamica e antico-orientale si muove tra i poli di questo duplice sistema di figurazioni.

Non c'è contrasto d'uso tra i due mezzi espressivi, che possono addirittura integrarsi nella stessa composizione figurata, e che tro-

viamo in effetti uniti in una felice sintesi, per esempio, in uno dei documenti capitali della prima arte mesopotamica, fusi in maniera perfettamente logica in quella che può essere considerata una rappresentazione visiva, sintetica ma completa, della sumerica concezione del mondo. Si tratta delle immagini a rilievo che decorano le pareti esterne del grande vaso culturale della Uruk protourbana (Fig. 4) – siamo intorno al 3200 a. C. – e che sono rese come un seguito di immagini sistemate in registri sovrapposti, i quali coincidono con i momenti dello sviluppo, con le fasi del processo logico di un pensiero centrale nelle esperienze e nelle credenze religiose della comunità protosumerica: la fertilità della natura e il suo rap-



4. Sviluppo dei rilievi del grande vaso culturale dall'Eanna di Uruk, età protourbana.

porto con l'uomo, il senso stesso della società protourbana.

Lo svolgimento di questo pensiero in termini figurati è infinitamente più maturo e complesso che non la composizione, ancora così elementare nella forma e nel contenuto, dei primi testi pittografici che sono grosso modo contemporanei. Nella sua estrema concisione rappresentativa, questa composizione ha precisamente la stessa struttura formale che potremmo aspettarci di trovare in un discorso svolto per iscritto in un'età ben posteriore. Solo, l'argomento è rivelato da figure invece che espresso con parole. Ma ogni registro corrisponde a un momento fondamentale dello sviluppo di questo pensiero, a una frase nel suo svolgimento.

Così lo potremmo leggere, questo pensiero che si esprime per immagini: ai fondamenti della vita è l'acqua, rappresentata con una doppia ondulazione alla base dei registri figurati. Essa è la sorgente della vita, la vita delle piante e la vita degli animali, i quali sono raffigurati nei due registri che seguono in stretta successione. Dopo una fascia liscia, quasi il punto a capo di una moderna scrittura, vengono descritti nel registro seguente gli effetti del dominio che su questo mondo vegetale e su quello animale ha l'uomo. L'uomo infatti è quello civile delle comunità agricole, è l'uomo che coltiva i cereali – il mondo vegetale è rappresentato poco più in basso da una spiga – e che alleva gli animali – gli arieti, in particolare, sono l'animale caratteristico dell'economia pastorale mesopotamica –. Ora gli uomini di Uruk hanno raccolto i prodotti di questa loro laboriosità e li portano in recipienti stracolmi, sfilando ordinati in nudità rituale. Il capo di tutta questa operosa organizzazione cittadina, la guida della processione – perduto in una lacuna – era raffigurato nel registro superiore, il più alto, al culmine della progressione gerarchica dei singoli momenti che si realizza anche visivamente con il crescere delle dimensioni dei registri. Egli sta di fronte alla grande sacerdotessa di Inanna, la dea poliade della città, che lo riceve nel santuario davanti agli stendardi divini. È dunque dal volere, dal favore di questa che tutto discende, la vita della natura e la ricchezza della città ben governata. Insomma, il discorso è svolto in maniera semplice e chiara, quasi didascalica, e altamente significativa, inse-

rendo le figure nei registri nel modo in cui le parole si susseguono nelle frasi di un discorso.

Il procedimento resta acquisito e l'arte della Mesopotamia continuerà a servirsene in seguito nei modi più opportuni, e più efficaci perché, in una società in cui la scrittura e la lettura dei testi è possibilità concessa a pochi, il mezzo di comunicazione visivo può evidentemente avere una risonanza particolarmente ampia e intensa. Non v'è dubbio che l'evidenza rappresentativa delle immagini come mezzo di comunicazione fu molto sapientemente sfruttata dagli artisti sumerici, babilonesi, assiri. Questi ultimi, in particolare, giunsero addirittura a sopravanzare gli obiettivi primari della rappresentazione artistica, fino a trasferire su un piano più universalmente umano l'espressione di un pensiero che è inteso sostanzialmente al servizio del re o del dio ed è quindi regolata da un complesso di norme precise a livello ufficiale, ideologico e compositivo. Non solo questi artisti seppero trasmettere con precisione e chiarezza un determinato messaggio all'intelletto di chi osservava l'immagine, come aveva fatto l'artista sumerico sul vaso di Uruk. A questo proposito, val la pena di menzionare in particolare la raffigurazione del sovrano magniloquente, proprio nell'atto del parlare, anche se non con le labbra, ma atteggiato in un gesto che è precisamente quello dell'eloquio, e soprattutto del colloquio con la divinità, il gesto dell'*ubâna tarâsu*, del «distendere l'indice» – questo significa letteralmente l'espressione. Il re è raffigurato isolato, potremmo dire, nell'atto cerimoniale del maestoso eloquio, e il suo discorso può essere effettivamente inciso sulla stele.

Ma, ben al di là di questa figura cerimoniale, gli artisti assiri seppero come altri mai nell'antico Oriente indirizzare le loro immagini direttamente al cuore, al sentimento dello spettatore. Pur nel mettere in pratica fedelmente e nel realizzare alla perfezione le direttive ricevute dall'alto, determinate dal proposito propagandistico primario di celebrare il sovrano con il narrarne le gesta, gli artisti che hanno scolpito le complesse narrazioni storiche sui rilievi parietali dei palazzi assiri hanno anche potuto fare emergere in primo piano dall'insieme delle composizioni e dalla dovizia dei

dettagli narrativi, la sorte dell'uomo, dell'individuo come dei popoli, descrivendola con un senso di compartecipazione che travalica il messaggio celebrativo, politico e ideologico, per soffermarsi sui valori più intimamente umani del soggetto.

Vediamo allora episodi rappresentati con spirito commosso, e con un occhio rivolto anche al nemico, anzi soprattutto al nemico; vediamo per esempio la fedeltà del principe elamita che nel bel mezzo dell'inesorabile vittoria dell'armata di Assurbanipal, assiste il padre, suo re, sbalzato dal cocchio rovesciatosi nella battaglia al fiume Ulai; e vediamo in questo stesso grandioso affresco a rilievo il dramma umanissimo del vinto, che tende la mano al vincitore in una estrema implorazione (Fig. 5), e che invoca il colpo di grazia con un gesto di una espressività che proietta una luce fortemente drammatica sulla grandiosità dell'evento storico e insieme sulla terribilità del destino



5. Ninive, palazzo di Assurbanipal, l'implorazione di un elamita caduto nella battaglia al fiume Ulai.

del singolo. Vediamo in questo caso, quasi con gli occhi del vinto, rivissuto il racconto di quell'evento che è rappresentato per immagini nella grande composizione parietale del palazzo di Assurbanipal e che conosciamo in parallelo anche nelle narrazioni dei testi storici. Con questa figura toccante si può concludere il commento all'*image-rie* mesopotamica, perché la sua forza evocativa ha un'efficacia tanto maggiore della didascalia che accompagna la scena e che pochi possono leggere; perché solo dopo aver letto con gli occhi l'intero fra-segno della complessa narrazione visuale della battaglia si potranno porre sulle labbra di questi personaggi le parole e i toni più adeguati. Ma poi, per capire fino in fondo il senso umano e l'urgenza drammatica che spirano da simili immagini, c'è forse bisogno di parole?

Solo le parole di un poeta potrebbero dire con pari efficacia tutto il dramma di queste visioni, tutta la forza e la comunicativa di immagini non dette con le labbra ma osservate con gli occhi. Per questo richiamerò qui, a conclusione, i versi nei quali Dante fa parlare le immagini che vede scolpite nel primo girone del Purgatorio, immagini che rappresentano l'incontro di Traiano e della vecchierella nell'episodio edificante che celebra la giustizia dell'imperatore.

«Quiv'era storiata l'alta gloria
 del roman principato, il cui valore
 mosse Gregorio a la sua gran vittoria;
 i' dico di Traiano imperadore;
 e una vedovella li era al freno,
 di lagrime atteggiata e di dolore.
 Intorno a lui pareva calcato e pieno
 di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro
 sovr'essi in vista al vento si movieno.
 La miserella intra tutti costoro
 pareva dir: "Signor, fammi vendetta
 di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro";
 ed elli a lei risponder: "Or aspetta
 tanto ch'i' torni"; e quella: "Signor mio",

come persona in cui dolor s'affretta,
"se tu non torni?"; ed ei: "Chi fia dov'io,
la ti farà"; ed ella: "L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?";
ond'elli: "Or ti conforta; ch'ei convene
ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritiene".
Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova».

L'onnipotenza di Dio dunque, di *Colui che mai non vide cosa nova*, fa sì che il poeta possa trovarsi di fronte un *visibile parlare*, e possa leggere immagini che superano ogni realtà negando l'unità di tempo e di azione propria alle rappresentazioni dell'arte umana. Egli può infatti leggere non solo le parole che i due personaggi sono intesi pronunciare nella rappresentazione, ma parole e risposte, il loro dialogo intero, in una figurazione che è compendio supremo di parola e immagine. Benché ciò sia *novello a noi perché qui non si trova*, benché questa unione suprema di parola e immagine non sia data all'uomo, nulla forse meglio di questa altissima espressione poetica può celebrare la capacità propria alle immagini di parlare.

Antonio Invernizzi
Ordinario di Archeologia e Storia dell'arte
del Vicino Oriente antico
Università di Torino

Bibliografia

R. D. BARNETT, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.)*, London 1976.

P. GRAZIOSI - A. INVERNIZZI, *Dal Tigri all'Eufrate. I. Sumeri e Accadi. II. Assiri e Babilonesi*, Firenze 1992.

U. MAGEN, *Assyrische Königsdarstellungen. Aspekte der Herrschaft*, Mainz 1986.

J. MELLAART, *Çatal Hüyük. A Neolithic City in Anatolia*, London 1967.

A. MOORTGAT, *Die Kunst des alten Mesopotamien*, Köln 1967.

D. SCHMANDT-BESSERAT, «An Archaic Recording System and the Origin of Writing», *Syro-Mesopotamian Studies*, 1:2 (1977).