



UNIVERSITA' di PISA

Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere

Corso di Laurea Magistrale in Orientalistica: Egitto, Vicino e
Medio Oriente

La diffusione degli intarsi tra Mesopotamia e Siria nel
III millennio a.C.: Ur, Mari, Ebla

Relatore:
Prof. Anacleto D'Agostino

Candidato:
Martina Dalle Donne

Correlatore:
Prof.ssa Stefania Mazzoni

ANNO ACCADEMICO
2014/2015

Indice

<u>Introduzione</u>	<u>p.1</u>
<u>Capitolo 1: Inquadramento storico e artistico</u>	<u>p.3</u>
<u>1.1 Il Periodo Protodinastico</u>	<u>p.3</u>
<u>a) Ur</u>	<u>p.5</u>
<u>b) Mari</u>	<u>p.6</u>
<u>c) Ebla</u>	<u>p.6</u>
<u>1.2 L'intarsio e la sua diffusione</u>	<u>p.7</u>
<u>a) Uruk e i principali siti di rinvenimento</u>	<u>p.7</u>
<u>1.3 I materiali</u>	<u>p.12</u>
<u>a) Avorio</u>	<u>p.12</u>
<u>b) Conchiglia</u>	<u>p.14</u>
<u>c) Madreperla</u>	<u>p.15</u>
<u>d) Lapislazzuli</u>	<u>p.16</u>
<u>1.4 Tecniche e strumenti</u>	<u>p.16</u>
<u>Capitolo 2: Ur, la città della I dinastia</u>	<u>p.18</u>
<u>a) Il sito</u>	<u>p.18</u>
<u>b) Lo Stendardo</u>	<u>p.20</u>
<u>c) Gli altri frammenti</u>	<u>p.32</u>
<u>d) Considerazioni</u>	<u>p.42</u>
<u>Capitolo 3: Mari: la città tra il deserto e l'Eufrate</u>	<u>p.43</u>
<u>a) Il sito</u>	<u>p.43</u>
<u>b) Lo Stendardo</u>	<u>p.49</u>
<u>c) Gli altri frammenti</u>	<u>p.56</u>
<u>d) Considerazioni</u>	<u>p.77</u>
<u>Capitolo 4: Ebla: la città del Palazzo</u>	<u>p.82</u>
<u>a) Il sito</u>	<u>p.82</u>
<u>b) Lo Stendardo</u>	<u>p.85</u>

c) Gli altri frammenti p.89

d) Considerazioni p.97

Capitolo 5: Conclusioni p.103

Bibliografia p.109

Sitografia p.113

Tavole

Introduzione

In questo elaborato è stata presa in analisi la produzione di intarsi fiorita nella Mesopotamia meridionale nel III millennio a.C., e che successivamente si è diffusa verso Nord, giungendo in Siria. Lo studio, che è stato circoscritto all'orizzonte culturale del Periodo Protodinastico (2850-2350 a.C. ca) e Protosiriano (2400-2300 a.C. ca.) ha preso in esame, in particolare, i siti archeologici di Ur, Mari ed Ebla, ognuno dei quali posto in una posizione di rilievo all'interno dello sviluppo urbano delle varie regioni, e rappresentativo delle macro-aree di cui si tratta in questa ricerca, vale a dire il sud mesopotamico (Ur), la regione del medio-Eufrate (Mari), e la Siria (Ebla). Gli intarsi trovati in questi tre siti ripropongono temi e rappresentazioni che sono documentati in modo ancora più frammentario in altri siti, Kish per esempio, ed Adab ed Eshnunna, da dove proverrebbero gli esempi più antichi. Dal momento che qui i contesti di ritrovamento non sono spesso chiaramente ricostruibili, ho deciso di limitare l'analisi ad un numero limitato ma esemplificativo di insediamenti.

Inizialmente si è proposto un inquadramento storico limitato al Periodo e ai siti che qui ci interessano, e successivamente si è tentato di identificare il primo luogo in cui questa tecnica decorativa si è manifestata: emerge infatti che il germe della produzione può essere rintracciato ad Uruk, la prima città della storia, nel sud mesopotamico. La superficie dei primi fregi ad intarsio figurativo, realizzati in l'argilla, è caratterizzata dalla presenza di cerchi impressi sulla superficie: la spiegazione di tale caratteristica è da ricercare, come si vedrà, in una precedente tecnica decorativa-architettonica, che utilizzava dei con in argilla, messi in opera come mosaici.

Successivamente mi sono dedicata a fornire un elenco dei materiali con cui venivano realizzati gli intarsi, soffermandomi sui tipi diversi di avorio e di conchiglia che, accanto al marmo, sono tra i materiali maggiormente utilizzati per questa produzione. In un secondo momento ho poi descritto le tecniche e gli strumenti per la lavorazioni di questi materiali.

Come si è detto, dopo questa prima parte introduttiva ma fondamentale, ho preso in esame la produzione di intarsi dal sito di Ur, che è il più vicino geograficamente al probabile luogo di nascita della tecnica, e quello nel quale, tra i tre qui in esame, la tecnica è attestata per prima. Dopo una breve descrizione del sito, del Cimitero

Reale e della storia degli scavi qui condotti, ho analizzato il contesto in cui è stato riportato alla luce lo “Stendardo” del quale ho proposto una rilettura ed, infine, sono stati riportati i contesti in cui sono stati rinvenuti gli altri intarsi del sito. In questo specifico caso la mia attenzione si è soffermata, oltre che sugli elementi di intarsio sagomati, anche sui tasselli ad intarsio poiché ne è stato rinvenuto un grande quantitativo.

Lo stesso metodo è stato utilizzato anche nello studio dei reperti dagli altri due siti. Nel caso di Mari, oltre ad una descrizione del sito e della storia degli studi si è dedicata qualche pagina alla descrizione del grande Palazzo Reale della città; lo stesso si è fatto anche nel caso di Ebla, in quanto è stata fornita una descrizione del Palazzo Reale G e del Palazzo Settentrionale, all’interno del quale sono stati rinvenuti numerosi resti di intarsi collocabili nel Periodo Paleosiriano maturo (1800-1600 a.C. ca.). Anche per questi due siti molta attenzione è stata posta sulla tematica presente nei due “Stendardi” cittadini, i cui elementi ad intarsio, a differenza del caso di Ur sono stati rinvenuti sparpagliati sul suolo, e molti presumibilmente sono andati perduti. Per quanto concerne Ebla, sono stati di grande interesse gli intarsi frantumati rinvenuti all’interno dei vani del Palazzo Settentrionale: in questi, come vedremo, l’iconografia è chiaramente di ispirazione egiziana.

Nel capitolo conclusivo ho evidenziato e cercato di attribuire un senso alle affinità compositive, stilistiche e ideologiche presenti negli “Stendardi” delle tre città; si sono inoltre notate le eccezionali somiglianze tra due frammenti, pressoché identici, rinvenuti nei siti di Ur e Mari.

Inquadramento storico e artistico

Con il termine “rivoluzione urbana”, coniato da G. Childe, si definisce un periodo caratterizzato da grandi cambiamenti e sviluppi che hanno avuto luogo intorno alla metà del IV millennio nella bassa Mesopotamia, ed in particolare ad Uruk. Le conseguenze di questa “rivoluzione”, che culmina tra il 3500 e il 3200 a.C., interessano l’ambito demografico, tecnologico, socio-economico e ideologico della società e della cultura mesopotamica.

È in questo periodo che si assiste alla nascita delle prime città, che si differenziano dai villaggi, oltre che per le dimensioni maggiori, anche per una struttura interna più elaborata, in cui si riscontra la specializzazione dei mestieri, la stratificazione sociale e il formarsi di una gerarchia. Inoltre, all’interno delle città si nota ora l’emergere di grandi strutture palatine e templari: l’una è la residenza del capo della comunità cittadina, l’altra è la casa del dio, e il luogo in cui si svolgono le attività culturali. Il Palazzo e il Tempio accolgono al loro interno non solo la sede delle attività amministrative, decisionali e culturali, ma anche i magazzini per l’accumulo delle scorte alimentari prima di redistribuirle tra i cittadini: è proprio la necessità di registrare tali attività che induce ad elaborare un sistema di scrittura. Un altro aspetto chiave di questo periodo, prodotto da una migliore situazione organizzativa delle città e dall’eccedenza delle risorse alimentari, è l’intensificarsi dei rapporti commerciali anche a lunga distanza, sicuramente favoriti dalla presenza di vie d’acqua (Liverani 2011: 89-110).

Sebbene la prima urbanizzazione si spinga oltre il nucleo di origine, interessando sia le zone adiacenti, come il medio Eufrate e l’alta Mesopotamia, ma anche zone più distanti come la Siria, l’Anatolia sud-orientale e l’Iran sud-occidentale, questa espansione non dura a lungo. Si verifica, infatti, specialmente in tutta l’area montana, un ritorno ad un’organizzazione basata nuovamente sul villaggio; è solo l’ambiente mesopotamico a mantenere le innovazioni prodotte dalla prima urbanizzazione (Liverani 2011: 126-130).

I. Il Periodo Protodinastico

È poco dopo il crollo della prima urbanizzazione che in Mesopotamia prende avvio il Periodo Protodinastico (2850-2350 a.C. ca). Nel Protodinastico I, 2900/2850-

2750 a.C., si assiste ad un periodo di crisi e arretramento rispetto al periodo precedente, certamente dovuto, seppur con qualche ritardo, al crollo della prima urbanizzazione. Dopo questa breve parentesi recessiva, nel Protodinastico II, 2750-2600 a.C. e nel Protodinastico III¹, 2600-2350 a.C., periodo anche definito della “seconda urbanizzazione” (Liverani 2011: 131), la situazione cambia radicalmente: è evidente uno sviluppo omogeneo che è possibile rintracciare mediante le scoperte archeologiche e le fonti scritte. Infatti, dal Protodinastico II e ancor più nel Protodinastico III sono attestati con maggior frequenza, accanto ai testi economici, i primi testi storici, giuridici e letterari (Liverani 2011: 136; Invernizzi 1992: 218). Questo momento di grande sviluppo interessa anche l’ambito artistico: la produzione del Protodinastico II-III, si inserisce all’interno della tradizione culturale sviluppatasi nel Periodo Protostorico, mostra però dei rinnovamenti e delle innovazioni che spaziano in ogni ambito della produzione, dalla glittica alla statuaria, all’architettura (Frankfort 1970: 25). In tale periodo, inoltre, il territorio mesopotamico è caratterizzato dalla presenza di diverse città-Stato, ognuna governata da un signore locale; in concomitanza a ciò si verificano i primi scontri tra esse per il controllo del territorio e delle risorse (Liverani 2011: 153-4). Questo aspetto è confermato dall’incremento delle mura cittadine, con un chiaro intento difensivo; nel Protostorico le cinta erano attestate principalmente negli insediamenti posti in zone meno ospitali, e dunque più pericolose (Invernizzi 1992: 227).

Parallelamente, anche in Alta Mesopotamia, nel corso del Protodinastico II e III si assiste ad una fase di grande ripresa: le indagini hanno mostrato che a questi periodi corrisponde un alto numero di insediamenti, in alcuni dei quali, tra cui Mari che si trova in una posizione particolare per la presenza del fiume che fungeva da via commerciale, l’influenza meridionale è più evidente, tanto che la cultura che vi si riscontra è ispirata dai centri del Sud (Liverani 2011: 168).

Così come la Mesopotamia, anche la Siria fu toccata dalla seconda urbanizzazione intorno alla seconda metà del III millennio, periodo in cui si riscontra un aumento di villaggi e città. Si assiste, infatti, alla formazione di società urbane complesse, caratterizzate da una più ampia organizzazione politica gerarchizzata, la cui elite fa costruire nelle città, ora fortificate, edifici monumentali e funerari, che ne confermano lo status; questo progresso si registra anche nei territori limitrofi,

¹ Il Protodinastico III è a sua volta suddiviso in due sotto-periodi: IIIa 2600-2450 a.C. e IIIb 2450-2350 a.C.

dall'Iraq alla Turchia. Il fenomeno potrebbe essere spiegato attraverso l'influenza esercitata in queste zone, durante il IV millennio, dall'espansione Uruk, che potrebbe spiegare anche il motivo per cui la seconda urbanizzazione si presenta qui quasi un millennio dopo rispetto al sud mesopotamico (Akkermans 2003: 233). In questa zona la cultura che si sviluppa, definita poi Protosiriana, è in parte influenzata, quindi, da quella mesopotamica, ma gode però di caratteristiche specifiche, confermate da quanto è stato riportato alla luce ad Ebla (Liverani 2011: 172-3).

a) Ur

Nonostante sia una delle città con storia più antica, non sono molte le nostre conoscenze, da un punto di vista archeologico, sulla città nel Periodo Protodinastico. Ciò è dovuto al fatto che i più importanti edifici di Ur sono stati restaurati o ricostruiti, come di consuetudine, nel luogo in cui sorgevano quelli precedenti, rendendo dunque difficile e a volte quasi impossibile indagare le fasi più antiche. I rifacimenti delle epoche successive hanno interessato anche l'area sacra del dio-luna Nanna/Sin, divinità più importante della città e con un ruolo di primo piano del pantheon sumero. È da far risalire al Protodinastico IIIa il nucleo originario della *ziggurat*, nonostante le sue tracce più antiche siano scarse e solo individuabili all'interno delle ricostruzioni posteriori. Essa, già in epoca Protodinastica era situata all'interno di un recinto sacro agli angoli del quale sono stati individuate degli ambienti, poi identificati come cucine, sicuramente in stretto rapporto con le attività cultuali che si svolgevano in quest'area (Invernizzi 1992: 249).

In base a quanto è riportato nella Lista Reale Sumerica, sono sei i sovrani della I dinastia di Ur, collocabili tra il 2600 e il 2450 a.C., dunque nel Protodinastico IIIa; è a questo periodo che risale il Cimitero, adiacente all'area sacra, al cui interno sono state rinvenute circa duemila tombe, attribuibili ad un periodo di circa cinquecento anni, di comuni cittadini e di personaggio di più alto rango. Sedici di queste, infatti, si differenziano completamente dalle altre sia per le dimensioni, decisamente maggiori, sia per gli oggetti del corredo funerario rinvenuti all'interno, alcuni dei quali presentano iscrizioni che hanno consentito di identificare i personaggi qui sepolti come sovrani (Invernizzi 1992: 288). In queste tombe, successivamente definite Reali, sono stati rinvenuti, come si vedrà nelle pagine che seguono preziosi oggetti, tra cui gioielli e strumenti musicali (Pinnock 1995: 25).

b) Mari

In base ai risultati delle ricerche compiute in questo sito, oggi possiamo affermare con certezza che la città venne fondata già all'inizio del III millennio, sotto la spinta della prima urbanizzazione. Da quanto è riportato nei testi degli Archivi di Ebla, sappiamo che Mari, nel corso del Protodinastico, conobbe due momenti di grande splendore ed espansione, arrivando a controllare la zona del medio/alto Eufrate (Liverani 2001: 171). Lo splendore di cui la città godeva è confermato dai risultati delle indagini archeologiche che hanno mostrato la presenza di un grande Palazzo Reale, risalente al Protodinastico IIIa ed in uso anche nei periodi successivi, denominato "Pre-sargonico", e di numerosi templi, oltre a raffinati oggetti di elevato valore artistico (Margueron 2004: 10-3). La fine della grande città protodinastica è da attribuire all'intervento del sovrano accadico Sargon che, una decina di anni dopo aver preso il controllo di Ebla, indirizzò le sue mire espansionistiche su Mari, provocandone la caduta, avvenuta intorno al 2340 a.C.; questo evento segnò la fine dell'indipendenza politica dell'insediamento (Liverani 2011: 172).

c) Ebla

La città del Palazzo Reale G e degli Archivi di Stato, del Bronzo Antico IVA, alla fine del periodo è stata segnata da una grande distruzione causata dal fuoco attribuibile all'intervento di Naram-Sin di Akkad (2250 a.C. ca.), o forse a Sargon di Akkad (2300 a.C. ca.). Nel Bronzo Medio I-II si assiste a una sua rinascita, la città ritorna di notevole estensione e rivive un periodo di grande prosperità, durante il quale vengono fondati i maggiori monumenti, per lo più sacri, sui luoghi degli antichi edifici distrutti del Bronzo Antico IVA-B. Nella fase finale dell'insediamento di questo periodo, diminuisce nettamente la produzione artistica monumentale, forse in relazione alla scomparsa del potere economico e del prestigio politico del quale aveva certamente goduto. La data della distruzione dell'insediamento del Bronzo Medio II è difficile da definire con certezza, è possibile comunque collocarla tra il 1700 e il 1600 a.C.: in ogni caso è chiaro che si tratti di una distruzione e non di un abbandono dello stanziamento visto il ritrovamento di densi terreni di ceneri che sigillano questo livello. Tale avvenimento segna irrevocabilmente la fine di questo insediamento: le Mura e la Città Bassa vengono abbandonate definitivamente, mentre sull'Acropoli vi sono modeste e limitate tracce di ricostruzione, attribuibili però, solamente, a semplici

abitazioni costruite sfruttando i resti degli edifici della grande città precedente (Matthiae 1995: 51-6).

II. La nascita dell'intarsio e la sua diffusione

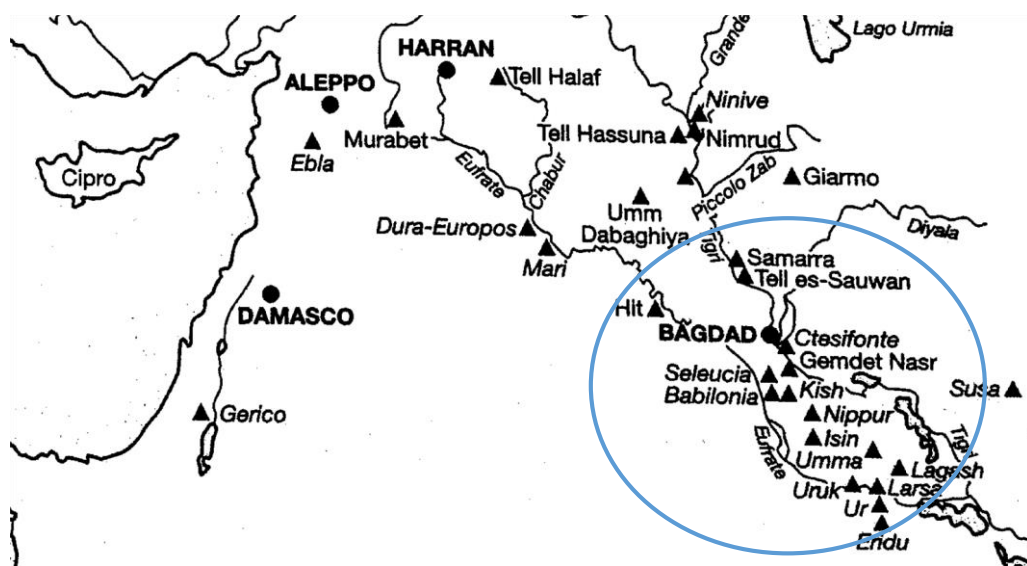
L'intarsio è una tecnica decorativa consistente nell'inserzione, principalmente su superfici piane, di minuti pezzi realizzati *ad hoc* in materiali diversi fra loro, e quindi, anche, di colori differenti. Per merito dei rinvenimenti avvenuti nel corso di ricerche archeologiche nell'area mesopotamica si può affermare che gli intarsi appaiono in questa zona, e per la prima volta, già nell'Epoca Protourbana (ca. 3500-3000 a.C.) connessi ad impieghi architettonici-decorativi (Dolce 1978a: 21). Il periodo di maggiore diffusione e splendore di questa tecnica è, senza ombra di dubbio, l'Epoca Protodinastica (ca. 2900-2350 a.C.), nel corso della quale il repertorio figurativo si amplia gradualmente ma notevolmente, e si assiste, anche, ad una diffusione geografica degli intarsi tanto che alcuni importanti esempi di questa tecnica sono stati rinvenuti anche al Nord, dove, tra l'altro, si riscontrano caratteristiche indipendenti e distintive dai modelli sumerici (Dolce 1978a: 24). Dopo questa fase così ricca di intarsi, nel corso dell'Epoca Akkadica (ca. 2350-2180 a.C.) sembra verificarsi un abbandono di questo genere artistico, in parte spiegabile con il fatto che, in questo periodo, la cultura dominante non è più quella sumerica, nella quale gli intarsi affondano le radici.

a) Uruk e i principali siti di rinvenimento

I centri che presentano la documentazione più antica di fregi ad intarsio sono collocabili, come si è detto, nel Sud della Mesopotamia dove, tra l'altro, l'origine stessa della civiltà e dell'arte sumeriche hanno le proprie radici; si tratta infatti dei siti di Uruk, el-Obeid, Nippur, Tello, Kish e Ur (Dolce 1978a: 23).

Nonostante sia chiaro che la funzione degli elementi ad intarsio è fin dalle origini decisamente decorativa, con il passare del tempo, dall'Epoca Protostorica a quella Protodinastica, si assiste a un leggero cambiamento nel loro utilizzo: nella fase protostorica gli intarsi sono più orientati verso una funzione monumentale-decorativa rispetto invece a quelli del periodo successivo, nel corso del quale vengono impiegati anche per destinazioni funzionali più modeste. I dati a nostra disposizione oggi permettono di affermare che i fregi ad intarsio sono stati ampiamente utilizzati sia per la decorazione di pareti, interne ed esterne, di edifici sacri e palatini, sia come rivestimenti di piccole superfici o di sezioni di arredi,

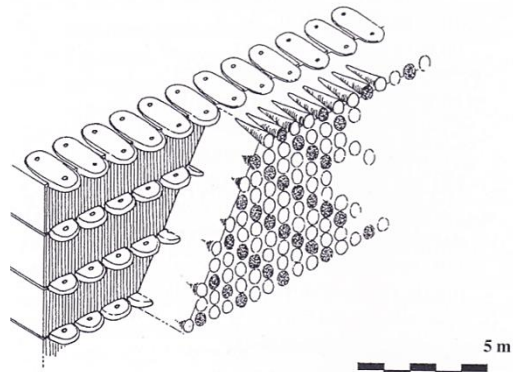
utensili e di mobilio in genere. Inoltre, considerata l'unicità della concezione artistica e creativa che contraddistingue i fregi ad intarsio, dall'Epoca Protostorica a quella Protodinastica, è possibile constatare la profonda continuità culturale che costituisce la trama permanente del linguaggio artistico sumerico (Dolce 1978a: 24). Le osservazioni pertinenti alla funzione dei fregi ad intarsio nella cultura artistica del Periodo Protostorico sono possibili grazie al rinvenimento di numerosi resti di intarsi in terracotta provenienti dalle aree sacre di Uruk; i dati archeologici, tipologici e tecnici, rivelano la stretta connessione con la decorazione architettonica degli edifici da cui provengono (Dolce 1978a:24).



Mesopotamia (Hrouda 1997: 107).

Nel Periodo Protostorico maturo Uruk costituisce una realtà cittadina, caratteristica non riscontrabile in nessun altro centro della Bassa Mesopotamia; nel tardo Protostorico afferma la sua centralità, acquisendo la posizione di centro egemone nella regione meridionale a danno dei centri minori del suo distretto. Mentre al nord, dove la posizione di Nippur non sembra essere altrettanto centrale, continua a fiorire un maggior numero di centri importanti. Nel passaggio dal primo al tardo protostorico Uruk esercita sempre maggior attrazione, e cresce estendendo la proprio influenza al di là del proprio distretto. Nel tardo Protostorico la città diventa la vera metropoli della pianura, centro di attrazione anche rispetto all'area di Nippur, dove il popolamento invece si riduce, forse proprio per l'esistenza di un flusso verso sud, provocato dall'attrazione del distretto di Uruk. La città, inoltre, si distingue dagli altri centri mesopotamici in cui era venerato un solo dio, per essere

cresciuta intorno a due santuari principali, che per le età più tarde sappiamo essere venerati Inanna, identificata poi con la semitica Ishtar, e Anu; questo è stato messo in relazione con l'esistenza di due insediamenti originari, vicini ma distinti, unificati appunto nella metropoli di Uruk, dove il culto delle due divinità, sarebbe continuato distinto (Invernizzi 1992: 133-4). È in questo contesto, come dicevamo, che il germe della decorazione ad intarsio figurativa trae origine e si sviluppa da un modello decorativo-architettonico, di cui importanti evidenze sono state individuate ad Uruk, nelle mura interne ed esterne di alcuni edifici sacri dell'Eanna², costituite da pannelli a mosaico di coni (Dolce 1978a: 29). Una parte delle strutture portanti erano rivestite, infatti, da fregi geometrici bicromi e tricromi realizzati con un mosaico composto da tessere a forma di blocchetti conici messi in opera come chiodi; questi erano realizzati sia in terracotta che in altri materiali quali l'arenaria rosa, l'alabastro bianco e il calcare bituminoso grigio-nero (Invernizzi 1992: 138).



Pannello di mosaico a coni (Forest 1996: 132; fig. 93).



Particolare di decorazione a coni di mosaico (Forest 1996: 128; fig.27).

² Il corso della storia ha portato il santuario di Ishtar, l'Eanna, ad assumere la funzione di centro religioso primario. Questo è un complesso gigantesco sia per l'estensione complessiva che per la mole imponente dei singoli edifici che la compongono (Invernizzi 1992: 134).

È significativo che il gruppo di fregi ad intarsio figurativo, che costituisce l'attestazione più antica di questo genere in tutta la Mesopotamia, provenga esclusivamente da questo sito. Tra i caratteri distintivi della serie, oltre alle dimensioni notevoli delle singole figure complete, spicca il particolare che la superficie degli intarsi, in argilla, è rivestita interamente con piccoli cerchi impressi sul materiale ancora duttile prima della cottura. Questo dettaglio, unito, come si è detto, all'evidenza della provenienza unitaria dal sito di Uruk, induce a scorgere nella prima produzione degli intarsi una relazione concettuale con i fregi a mosaico di coni d'argilla dell'Epoca Protostorica. Inoltre, Dolce (1978a: 32) sottolinea che il rinvenimento nella zona del recinto sacro dell'Eanna di alcuni frammenti di mosaico a coni e di tessere in pietra ancora *in situ* accanto a resti di intarsi di un occhio umano, provenienti forse dal *Steinstifttempel*, indica anche una relazione materiale, oltretutto concettuale, tra l'uno e l'altro genere artistico. Secondo la studiosa essa è da intendersi come una testimonianza della graduale trasformazione della decorazione architettonica di parte delle strutture templari esterne ed interne dal mosaico a schema geometrico e astratto al fregio figurativo con soggetto umano e animale. Si può quindi affermare che il processo di derivazione dall'uno all'altro genere è stato lento e naturale, vista la costante presenza di entrambi i tipi nella decorazione parietale negli strati arcaici di Uruk; è nel corso della fase finale, corrispondente agli strati III-I di Uruk che il fregio ad intarsio assume il ruolo di una categoria monumentale, autonoma e distinta dal mosaico a coni. Il nuovo tipo di decorazione ad intarsio sembra stimolare anche la realizzazione di nuove forme di decorazione, in particolare lo si riscontra nel completamento dei particolari somatici delle plastiche a tutto tondo, ottenuto con materiali, colorati e anche preziosi, diversi da quello utilizzato per la realizzazione dell'opera (Dolce 1978a: 33).

Inoltre, sempre ad Uruk, agli inizi del Periodo Protodinastico, oltre alle figure completamente sagomate e inserite su pannelli, è attestato anche l'impiego di tasselli incisi utilizzati, in serie o singolarmente, per decorare le superfici piane o curve di oggetti o di parti di mobilio. Questo nuovo tipo di intarsio è costituito da una placchetta, solitamente in pietra o conchiglia, in cui sulla superficie sono incise le figure; le dimensioni della placca variano in base alla superficie dell'oggetto che dovevano decorare (Dolce 1978a: 49-50). Secondo Dolce (1978a: 50) i tasselli incisi sarebbero una variante tecnica e realizzativa dei fregi ad intarsio, nata da una

diversa combinazione di intaglio e incisione, l'uno impiegato per il contorno del tassello, l'altra per la suddivisione interna del campo figurativo e per i contorni e i particolari delle figure. Nel primo periodo di attestazione di questo genere, collocabile nel Protodinastico II, i riscontri sono limitati a singole aree culturali, come Tello e Uruk; nel Protodinastico IIIa, invece, la presenza di tasselli incisi a soggetto umano, animale e mitologico in molti siti ne rivela la maggior diffusione rispetto al periodo precedente (Dolce 1978a: 227). Durante il Protodinastico IIIb si nota la presenza di questo tipo di tassello nei tre centri di produzione degli intarsi del momento³; questi rinvenimenti mostrano una grande varietà dal punto di vista tematico in quanto i soggetti qui rappresentati appaiono svariati e differenziati, comprendendo soggetti umani, animali e mitologici (Dolce 1978a: 294).

Attestati molto frequentemente, specialmente ad Ur dove ne è stato rinvenuto un numero consistente⁴, nel Protodinastico IIIa si assiste al fiorire di un nuovo tipo di intarsio realizzato su tasselli: questi, costituiti da una base per lo più quadrangolare di legno o lapislazzuli, erano intagliati o modellati in base alle sagome da accogliere, che venivano inserite e sistemate sulla superficie con l'aiuto del bitume. Nella messa in opera, ogni tassello era giustapposto ad un altro o a una serie analoga, costituendo così un unitario fregio ad intarsio, utilizzato per la decorazione di oggetti e arredi: il loro utilizzo è quindi analogo a quello dei tasselli incisi, destinati entrambi alla realizzazione di fregi di modeste dimensioni, su superfici ben delimitate. Dolce (1978a: 162) in questa nuova tecnica decorativa intravede la volontà degli artisti, ormai sicuri della tecnica dell'intaglio, nella posa in opera e della sua realizzazione, di impegnarsi nell'applicazione, o addirittura nella creazione, di nuove formule artistiche e realizzative per gli intarsi, parallelamente alla tradizionale produzione degli elementi sagomati. Come sostiene la studiosa, la creazione del tassello ad intarsio risulterebbe scaturire dall'esigenza di "riconduurre l'intarsio alla sua integrità costitutiva, risolvendo felicemente il problema dell'unità del fregio e della tutela dell'essenza intima dell'intarsio stesso" (Dolce 1978a: 163).

³ Ur, el-Obeyd e Mari.

⁴ A Mari, sito che insieme ad Ur costituisce il fulcro delle documentazioni per il Protodinastico IIIa, il tassello ad intarsio non sembra essere molto impiegato, a favore dell'elemento di intarsio sagomato. Questo dato è da ricondursi, in parte, alla diversa funzione svolta dagli intarsi nei due siti, che ne ha condizionato sia la tecnica di esecuzione dell'intarsio che la successiva posa in opera. I fregi ad intarsio, infatti, nei due siti erano destinati a diverse tipologie di oggetti: seppur con qualche eccezione, la totalità dei reperti marioti era originariamente destinata ad essere inserita su pannelli parietali; ad Ur, invece, essi venivano posti su oggetti di uso quotidiano, sia in ambito culturale che profano, come gli strumenti musicali, le tavole da gioco, le scatole da toletta e le casse dei corredi (Dolce 1978a: 165).

Dopo questo periodo la produzione di tasselli ad intarsio sembra diminuire, e forse addirittura scomparire, considerato che tasselli di questo tipo databili al Protodinastico IIIb non sono ancora stati portati alla luce.

III. Materiali

A differenza della maggior parte delle opere appartenenti agli altri generi artistici mesopotamici, realizzati principalmente con materiali difficilmente deperibili, lo studio dei reperti facenti parte della categoria dell'intarsio è in qualche modo sfavorito dalla deperibilità ed estrema fragilità di alcuni dei materiali con cui essi venivano realizzati: infatti, accanto a quelli resistenti quali la pietra, il calcare e l'osso, che è uno tra i materiali meno comuni alla maggior parte dei siti per la realizzazione di intarsi (Moorey 1999: 114), erano più largamente utilizzate l'avorio, la conchiglia e la madreperla, molto più facilmente deperibili, a causa dei forti processi di decadimento che subiscono. Conseguenza di ciò è il triste stato di conservazione e del difficile rinvenimento dei fregi stessi, in alcuni casi addirittura in completa dispersione; come afferma Dolce (1978: 22), comunque, non è attribuibile alla sola fragilità del materiale lo scarso rinvenimento di intarsi in alcuni contesti, poiché, specialmente nelle campagne di scavo meno recenti, si è prestata minor attenzione e cura ai materiali di questo genere, tanto che spesso risultano privi di ogni dato archeologico e stratigrafico. Nei casi più fortunati, invece, i ritrovamenti consentono di affermare nuovamente ciò che prima si è esposto: è caratteristica specifica della decorazione ad intarsio l'associazione di materiali diversi e cromaticamente distinti, in alcuni casi anche fortemente contrastanti, volti a comporre un'opera unitaria.

a) Avorio

Con il termine avorio si è soliti indicare il materiale che proviene dalla zanna di elefante; tuttavia è un termine generico che accomuna, sulla base del colore bianco-giallognolo tutti i materiali tratti da zanne, corna e ossi di alcuni mammiferi, quali l'elefante, il cinghiale, il facocero, il tricheco, il leone marino e il cervo (Schindler 2007: 5). L'avorio è uno dei materiali d'origine animale più duri; normalmente non si crepa e non si deforma: queste caratteristiche, unite alla freschezza e robustezza fanno di questo un materiale facile da lavorare (Barnett 1982:11). Per quanto riguarda il Vicino Oriente nel periodo in questione (Periodo Protodinastico I-III),

questo pregiato materiale proveniva dalle zanne di cinghiale, di elefante⁵ e da quelle di ippopotamo. Di questi materiali, per quanto simili, ad un attento esame si possono notare le differenze poiché l'avorio ricavato dalla zanna del cinghiale è caratterizzato da un colore piuttosto scuro, ben diverso da quello di elefante, che a sua volta è caratterizzato da un colore bianco morbido (Moorey 1999: 115), e da quello di ippopotamo, anche questo di un colore molto più chiaro. Bisogna però riconoscere che le circostanze dei ritrovamenti non sempre consentono di definire con certezza il tipo di avorio poiché le differenze cromatiche sono facilmente distinguibili, dagli esperti, quando il materiale è fresco, diventa invece impossibile nel caso di avorio lavorato e utilizzato per fini decorativi nelle epoche passate, e celato a lungo nel sottosuolo. Nonostante questa difficoltà è necessario però constatare che, per i reperti mesopotamici, non è ancora stato effettuato un corretto ed approfondito studio del materiale che consenta di definirne con certezza la provenienza (Moorey 1999: 115) (Hermann 1986: 55). È indubbio che l'avorio venisse importato in Mesopotamia dai Paesi limitrofi: il luogo esatto di provenienza probabilmente non potrà essere stabilito con certezza ma, in ogni modo, le ipotesi propongono che provenisse da esemplari di elefante "Asiatico" trasportato poi tramite l'Eufrate, così da raggiungere città come Mari, oppure tramite il Golfo, dal Sub continente indiano⁶. Inoltre, importanti evidenze archeologiche testimoniano la presenza di avorio di elefante lavorato, tra il 2650 e il 2100 a.C., impiegato esclusivamente nei laboratori artigianali palatini e templari (Moorey 1999: 121). Tale dato conferma il gran pregio di questo materia prima.

⁵ Derivate da un comune antenato ancestrale (*Stegodon*), sono due le specie di elefante che sopravvivono tutt'oggi e che erano presenti nel Protodinastico: l'elefante Africano (*Loxodonta africana*) e l'elefante Asiatico o Indiano (*Elephas maximus*). Queste due razze hanno alcune caratteristiche distintive che consentono di distinguerli anche ad un primo sguardo: l'Africano ha orecchie molto grandi che coprono gran parte della spalla, a differenza di quello Asiatico che invece le ha di dimensioni più ridotte, ricoprendo solo il lato del collo. Le orecchie, inoltre, sono differenti anche nella forma: quelle Asiatiche sono triangolari. Anche il profilo della schiena è diverso nelle due specie: nell'Asiatico è presente una leggera gobba che sale oltre la spalla, mentre quella dell'africano è leggermente conca. Comune ad entrambe le specie è la zanna in avorio, "evoluzione" dei denti incisivi superiori, che sono presenti negli esemplari maschili (nelle femmine sono più piccole o, in alcune razze e mandrie, totalmente inesistenti). Le zanne Africane e Asiatiche sono diverse per forma e consistenza, essendo quelle africane generalmente più lunghe, larghe e curve rispetto a quelle indiane (Barnett 1982: 3-4). Vi sono differenze anche nella struttura stessa dell'avorio africano e asiatico, che possono essere riconosciute dall'esperto quando le zanne sono fresche: in generale, la zanna africana è preferita dagli intagliatori perché più dura e brillante rispetto a quella asiatica (Barnett 1982: 7).

⁶ Questa rotta è documentata solo dal periodo di Ur III, ma non si può escludere che esistesse già nel Protodinastico III (Moorey 1999:121).

b) Conchiglia

Questo materiale ha attirato l'attenzione dell'uomo fin dalle epoche più remote, infatti, dopo essersi cibato del mollusco, esso le conservava per farne recipienti, utensili, oggetti per l'ornamento personale, e non ultimo, elementi per la decorazione ad intarsio (Moorey 1999: 129). Oltre alle specie autoctone è certo che nel corso del Protodinastico II-III (2750-2350 a.C.), periodo nel quale il repertorio di oggetti realizzati in conchiglia si amplia rispetto alle fasi precedenti, complice l'impresa mercantile attraverso il Golfo e, tramite il mare, verso il subcontinente indiano, Sumer entra in contatto con regioni dove erano presenti altre varietà di gasteropodi, fino ad allora sconosciute (Moorey 1999: 129)⁷. Il numero e la varietà di conchiglie rinvenute nei diversi siti mesopotamici è davvero considerevole⁸, ed è chiaro che nella realizzazione dei diversi oggetti e strumenti potevano essere utilizzati solamente alcuni dei più grandi esemplari di gasteropodi e bivalvi marini. Queste le caratteristiche principali delle due tipologie di conchiglia sopra citate:

1) Gasteropodi

La conchiglia dei gasteropodi, costituita da un solo pezzo, è originariamente simmetrica, a forma di cono molto allargato alla base. Nella massima parte della specie si è però avuta una torsione del cono, con avvolgimento ad elica intorno ad un asse. L'insieme di tutti gli avvolgimenti costituisce la spira, formata da un numero più o meno grande di giri o anfratti, separati da un solco denominato sutura. La spira si attenua ad un'estremità dell'apice, formato dai giri embrionali della conchiglia, mentre la parte più larga, dal lato opposto, costituisce l'ultimo giro, chiuso in basso dalla base. Nell'ultimo giro si trova l'apertura: orientando la conchiglia, cioè ponendola su un piano con la base rivolta verso di noi e l'apice rivolto verso l'alto, noteremo come quasi in tutte le specie l'apertura è a destra, in rari casi a sinistra. Questa differenza è dovuta al senso di rotazione, normalmente da sinistra a destra per le conchiglie destrorse, eccezionalmente da destra a sinistra per le sinistrorse. Altro carattere che ha molta importanza nella diagnosi è quello della ornamentazione, cioè della scultura che presenta la superficie della conchiglia. Vi sono conchiglie completamente lisce, altre ornate in senso assiale, cioè dall'alto in basso, altre ornate in senso spirale o trasversale. La colorazione è variabilissima: generalmente le conchiglie dei mari caldi hanno colori più brillanti e

⁷ Le principali zone di fornitura di conchiglie per la Mesopotamia sono: il Mediterraneo orientale, il Mar Rosso e le acque del Golfo e dell'Oceano Indiano (Moorey 1999: 130).

⁸ È possibile proporre una distinzione interna al gruppo delle conchiglie: conchiglie di mare e conchiglie di acqua dolce. A questo proposito si nota che le conchiglie di acqua dolce non sembrano essere state molto utilizzate nella tradizione artistica della Mesopotamia antica, se non per la produzione di ornamenti personali (Moorey 1999: 130).

disegni più ricchi. Conchiglie unicolori sono frequenti, ma spesso, soprattutto in senso spirale, presentano fasce o bande di colore diverso (Martello 1974: 12-14).

II) Bivalvi

La conchiglia dei bivalvi è costituita da due valve, unite fra loro per mezzo della cerniera, sistema costituito da sporgenze, i denti, e di cavità, le fossette, che si ingranano fra loro. Fra le due valve è sistemato, aderente ad entrambe, il legamento, di natura cornea: molto elastico, tende a far aprire le due valve. Può essere situato in posizione esterna o interna alle valve stesse. Le valve possono essere uguali o più o meno diverse; in ogni valva si riconosce un umbone, punto d'origine della conchiglia. Durante l'accrescimento la conchiglia alterna a fasi di sviluppo periodi di stasi: ciò provoca sulla superficie esterna striature concentriche (strie d'accrescimento) in genere facilmente riconoscibili dall'ornamentazione vera e propria per non essere regolarmente distanziate. L'ornamentazione può presentarsi in forme simili a quelle già viste per le gasteropodi. Strie, coste, cordoni, possono essere disposti in serie concentriche agli umboni oppure in serie che partendo dagli umboni s'irradiano verso il lato ventrale. Possono naturalmente coesistere i due tipi di ornamentazione e inoltre esservi spine, tubercoli e lamelle (Martello 1974:16).

Come denuncia Moorey (1999: 129-30), anche nel caso della conchiglia, come per l'avorio, solo di recente è stata posta una seria attenzione per la corretta identificazione di questi materiali, resa, tra l'altro, ancora più complicata dalla estrema frammentarietà dei manufatti realizzati con questo materiale, tanto che anche l'esame di un esperto non può portare ad una sicura identificazione. Inoltre, anche quando una corretta identificazione è possibile, inevitabilmente si verificano incertezze nel tentativo di individuare le potenziali zone di origine poiché le ricerche necessarie sono state svolte solo raramente.

c) Madreperla

La madreperla è un materiale particolarmente duro e fragile che si ricava dallo strato interno delle conchiglie dei bivalvi, dei gasteropodi e dei cefalopodi, alle fa da rivestimento; è caratterizzata da un colore iridescente bianco perlaceo. Reperti in madreperla sono frequenti nel Periodo Protodinastico quando, insieme alla conchiglia, è utilizzata per la realizzazione di ornamenti personali e di intarsi. Per essendo frequente, il suo utilizzo è limitato agli oggetti di lusso, aspetto che conferma il pregio di questo materiale importato dalle acque del Golfo e del Mar Rosso (Moorey 1999: 139).

d) Lapislazzuli

Il lapislazzuli, usata già dal V millenni a.C., è una pietra preziosa, prevalentemente di colore azzurro, anche se non mancano campioni anche di colori più vicini al celeste: ciò è dovuto dalla quantità di calcite presente nel pezzo. Questo materiale aveva certamente origine nel Badakhshan, una regione dell'Afghanistan: qui sono state localizzate cave di estrazione di questa rara pietra, sicuramente sfruttate per lungo tempo. È da questa zona che proviene tutto o quasi il lapislazzuli impiegato nell'antico Oriente che, tramite la Mesopotamia, raggiungeva anche l'Egitto (Invernizzi 1992: 300).

IV. Tecniche e strumenti

Woolley (1934: 263-4), analizzando gli intarsi da lui trovati nel corso delle campagne di scavo ad Ur, che qui si analizzeranno nelle pagine che seguono, elenca le varie tecniche di lavorazione della conchiglia per la realizzazione degli intarsi del sito. Tali metodi, utilizzati anche per gli altri materiali, costituiscono le diverse tipologie di lavorazione ad intarsio in uso in Mesopotamia. Ad Ur la conchiglia era usualmente trattata in tre modi differenti dagli artigiani del Protodinastico III. Nel primo caso un quadrato o un rettangolo di conchiglia veniva inciso con un disegno e, successivamente, le linee venivano colmate con pigmenti colorati; in altri esempi, invece, il disegno veniva inciso su un pezzo di conchiglia e lo sfondo assottigliato, in maniera tale da rendere la figura in alto rilievo. È probabile che lo sfondo fosse poi ricoperto con bitume o altro materiale, così da far risaltare maggiormente il soggetto. La terza tecnica, detta *a silhouette*, era invece caratterizzata da figure intagliate completamente nella conchiglia e poi fissate su uno sfondo in bitume; anche in questo caso i dettagli erano incisi sulla superficie della figura, e spesso riempiti con pigmenti colorati. Considerando la totalità degli intarsi mesopotamici si può affermare che la tecnica di esecuzione maggiormente diffusa prevede la lavorazione ad intaglio della sagoma lungo l'intero contorno (*a silhouette*) e, successivamente, la sua applicazione su di uno sfondo in tessere di scisto, di ardesia e di materiale bituminoso. Come si è detto, ad Ur come in tutta la Mesopotamia, oltre a questa tecnica di lavorazione si sono riscontrati casi, molto meno numerosi, di incisione sulla superficie di tasselli per intarsio, di varia morfologia e, ancor più raramente, la rappresentazione a rilievo dei soggetti nei tasselli stessi (Dolce 1978: 22).

Gli artigiani mesopotamici, per realizzare gli elementi ad intarsio, utilizzavano diversi strumenti tra cui coltelli, punteruoli, sgorbie, archi a trapano, che hanno consentito loro di ottenere gli ottimi risultati che oggi conosciamo; tali strumenti, però, vengono rinvenuti molto raramente nel corso delle ricerche archeologiche (Barnett 1982: 11). Anche se non mancano esempi in pietra, il materiale utilizzato per ottenere questi strumenti da lavoro era principalmente l'osso: le ossa lunghe, soprattutto di ovini e caprini, ma anche quelle di gazzelle e conigli, venivano usate come punteruoli che, dotati di impugnatura in bitume o argilla cotta, e lavorati in diversi modi, servivano per modellare, incidere e lucidare il pezzo finito (Moorey 1999: 113). Un altro importante strumento è il trapano ad arco, un utensile semplice ma ingegnoso che, munito di punte di pietre scheggiate, potrebbe essere stato usato per realizzare "la bozza" gli intarsi, sia in conchiglia che in pietra. Questo strumento era composto da due stecchi: in uno alle estremità era fissata una corda in modo tale da creare un arco e, in una estremità dell'altro, era invece fissata una punta in pietra. La corda veniva avvolta intorno allo stecco posizionato in verticale e, con l'archetto in orizzontale, l'artigiano compiva un movimento simile a quello del taglio, spostando quindi l'arco in avanti e all'indietro. Tramite questo movimento lo stecco appuntito creava un foro sulla superficie sottostante (Barnett 1982: 11). Considerando la fragilità della conchiglia, utilizzata per gli intarsi, possiamo supporre che, per evitare una rottura non controllata del materiale si procedesse ad effettuare, con il trapano ad arco, dei piccoli fori in corrispondenza del profilo della figura da ottenere, per poi completare il lavoro con delle lime abrasive che ne levigassero il contorno⁹.

⁹ Un riscontro di questa tecnica può forse essere individuato nelle silhouettes in osso e conchiglia da Mari: alcune tessere presentano infatti una sagoma realizzata da fori di diametro uniforme, come quelli prodotti con il trapano (Moorey 1999: 137).

Ur: la città della I dinastia

I. Il sito

L'antica città di Ur, oggi in Iraq, sorge circa quindici chilometri ad Ovest del corso dell'Eufrate, ma originariamente il grande fiume lambiva le mura dell'insediamento, ed anche la riva del Golfo Persico era molto più vicina; la presenza delle vie d'acqua e la vicinanza con il mare contribuirono a rendere Ur un importante centro commerciale dell'intera Mesopotamia.



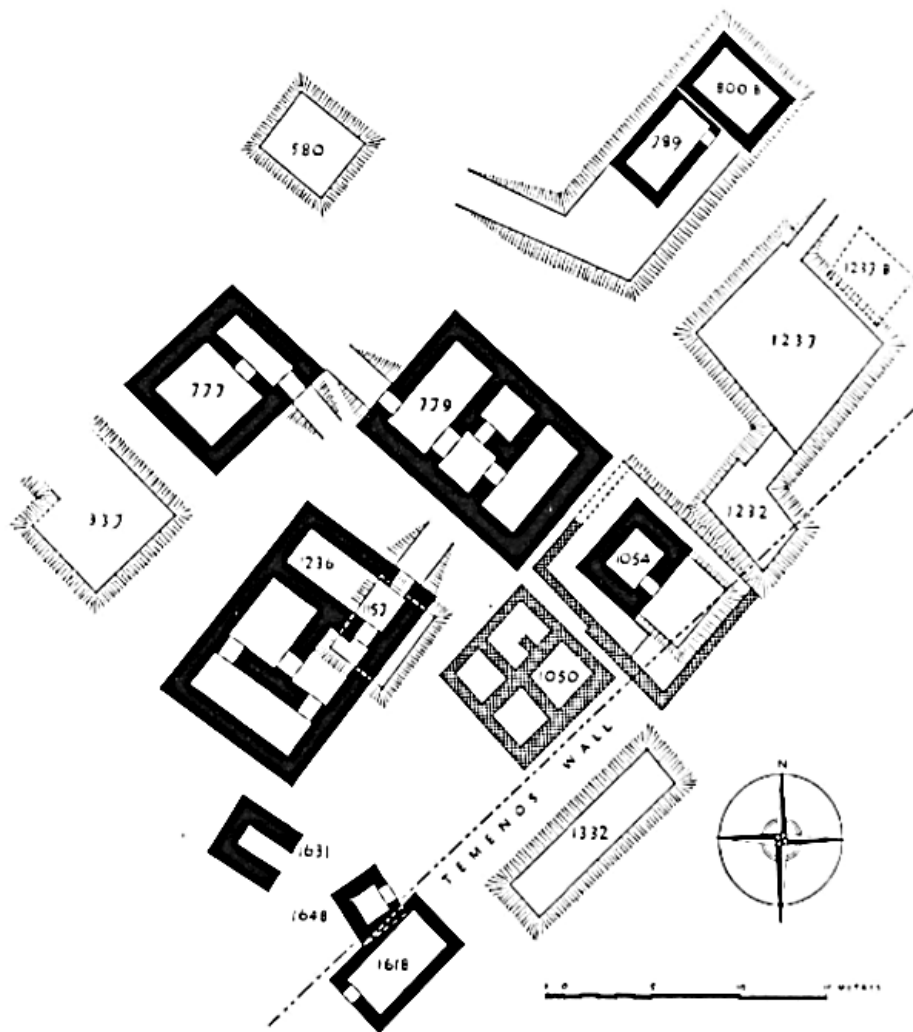
Mesopotamia (Hrouda 1997: 107).

Secondo la tradizione sumerica Ur fu una delle primissime città ad essere fondate; ebbe autonomia politica fino al 2000 a.C. circa, ma il grande prestigio di cui godeva il suo santuario maggiore, consacrato al dio-luna Nanna/Sin, garantì alla città una rispettosa attenzione da parte dei principali sovrani mesopotamici anche nelle epoche successive (Pinnock 1995: 22-5). La lunga storia di questo sito occupato continuativamente fin dalla sua prima fondazione, ne ha condizionato i ritrovamenti, rendendo difficile trovare tracce delle fasi più antiche e dello sviluppo degli edifici principali, poiché frequentemente ricostruiti sopra quelli precedenti o restaurati senza un sostanziale mutamento dell'assetto urbanistico complessivo (Pinnock 1995: 37).

Gli scavi sistematici ad Ur hanno interessato un periodo di tempo abbastanza breve se si considera la sua estensione e la sua importanza: l'archeologo inglese Sir

Leonard Woolley, dal 1922 al 1934, ha guidato le ricerche dei dodici anni di scavo del sito (Pinnock 1995: 3).

Nel corso della prima campagna di scavo, nel 1922, è stata individuata l'area cimiteriale, che occupava l'estremo angolo sud orientale dell'area racchiusa dal *temenos* neobabilonese e giaceva parzialmente al di sotto del recinto fatto costruire da Nabucodonosor II; tale area fu oggetto di indagini sistematiche svoltesi durante quattro campagne di scavo, a partire dall'autunno del 1926.



Pianta del Cimitero Reale di Ur (Zettler 1998: 21; fig. 20).

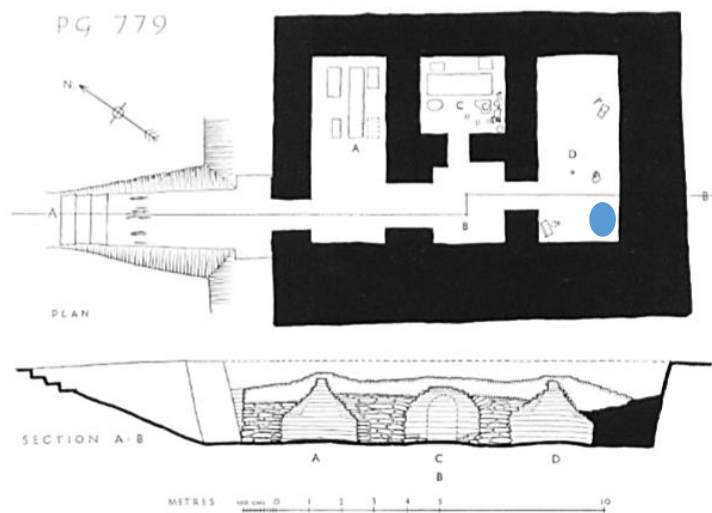
Da queste indagini è emerso che il cimitero era rimasto in uso durante il periodo compreso tra il 2650 e il 2050 a.C., e comprendeva circa duemila tombe attribuibili a vari periodi di impiego, tra il Protodinastico IIIa e l'età neosumerica (Pinnock 1995: 117-8). Questa necropoli urbana comprendeva dunque tombe di privati e

tombe di personaggi appartenenti ai più alti gradi della società, fra cui anche quelle di alcuni sovrani (Invernizzi 1992: 287). Le sedici tombe reali, le più ricche e più antiche del gruppo, presentano alcune peculiarità comuni nella struttura e nel rituale ricostruito; inoltre sono considerate contemporanee della tomba di Meskalamdug, e quindi databili alla I dinastia di Ur¹, sulla base dei materiali in esse contenuti e soprattutto della iscrizioni su alcuni sigilli cilindrici, che menzionano Mesanepadda, figlio di Meskalamdug. Erano costruite con una o più camere scavate nel terreno, rivestite di pietra o mattoni e vi si accedeva tramite un corridoio a forte pendenza; il rituale della sepoltura, sicuramente lungo e complesso, probabilmente comprendeva anche un certo numero di sacrifici umani (Pinnock 1995: 119). È proprio in questo luogo, e nello specifico dalle tombe PG/779, PG/789, PG/800, PG/580, PG/513, PG/1237, PG/1332 del Cimitero Reale che sono stati riportati alla luce durante le campagne di scavo importanti resti di fregi ad intarsio sagomato, in alcuni casi in ottimo stato di conservazione, essendo giunti fino a noi pressoché intatti, e numerosi tasselli ad intarsio².

II. Lo Stendardo

La tomba PG/779, una delle più grandi del Cimitero Reale, era costituita da un pozzo di accesso mediante il quale si giungeva alla tomba vera e propria, composta da quattro camere separate da passaggi ricoperti ad arco.

Nonostante i ripetuti saccheggi, all'interno di questa tomba sono stati trovati gli elementi tipici



PG/779 (Zettler 1998: 23; fig. 22).

¹ Secondo la Lista Reale Sumerica, una schematica ma per noi importante opera storiografica che risale ai primi decenni del II millennio a.C., la I dinastia di Ur comprendeva sei sovrani: questi si collocano in un periodo compreso tra il 2600 e il 2450 a.C. (Protodinastico IIIa).

La II dinastia di Ur avrebbe compreso solo quattro sovrani, dei quali però non conosciamo i nomi, collocabili nel periodo 2500-2340 a.C. (Protodinastico IIIb).

² Pur discostandosi in parte dal tema centrale qui in esame, i tasselli intarsiati da questo sito sono stati presi in considerazione visto il numero consistente di reperti che sono stati riportati alla luce.

dei corredi funerari di questo gruppo di sepolture: perle, vasellame di rame e pietra, spilloni e gioielli. Ma il corredo di questa sepoltura è particolarmente importante poiché, dall'ultima camera di questa tomba, la Camera D, proviene una delle opere d'arte più famose del Cimitero e dell'arte mesopotamica, lo "Stendardo di Ur", ritrovato nell'angolo sud-est della Camera contro le pietre del muro, vicino alla testa del defunto qui sepolto (Woolley 1934a: 60).

Questa opera è composta da due pannelli e da due placche di diverse dimensioni³: i pannelli più grandi, di forma rettangolari, nella letteratura sono definiti "*lato della pace*" e "*lato della guerra*" per via delle scene rappresentate; essi sono divisi in tre registri, separati tra loro da cornici realizzate tramite due file di piccole tessere rettangolari tra le quali sono posti piccoli rombi e triangoli, in vari materiali. Le placche, di dimensioni minori e peggio conservate rispetto ai primi, hanno invece forma trapezoidale, ed anch'esse sono divise in registri. Tutte le facce che compongono lo Stendardo di Ur⁴ sono realizzate mediante la tecnica dell'intarsio: su una base lignea ricoperta di bitume sono state inserite tessere in conchiglia, in lapislazzuli e in pietra rossa; al momento del rinvenimento lo Stendardo non si presentava in ottime condizioni poiché il deperimento della base di legno alla quale erano adagiate le tessere tramite il bitume, ha fatto sì che una parte cedesse verso l'interno, provocando così lo spostamento e, in alcuni casi il danneggiamento, delle tessere (Woolley 1934a: 266-7). Il restauro, lo studio dei pezzi e la parte rinvenuta intatta hanno consentito di proporre una ricostruzione attendibile di entrambi i lati che lo compongono.

Nel primo registro del "*lato della pace*", da destra, si trova quel che resta di un uomo che indossa una gonna liscia a nappe terminali, dalle quali sbucca un piede rivolto di profilo verso destra, affianco a questa figura se ne trova un'altra, anch'essa stante, di profilo verso sinistra: questo individuo ha le braccia flesse, il cranio rasato e il volto imberbe, il torso è nudo e in vita indossa la cintura bombata sotto alla quale porta una gonna liscia a frange terminali, i piedi sono scalzi. Questo è l'abbigliamento di tutti i personaggi del registro superiore, tranne che per il successivo che, inoltre, è di dimensioni notevolmente superiori rispetto a tutte le altre figure del pannello. Questo uomo è seduto di profilo verso destra, come gli

³ Questo oggetto era lungo circa 48 cm, alto circa 20 cm; alla base aveva una larghezza di 10 cm, e alla sommità misurava 5cm. (Dolce 1978b: 83).

⁴ U.11164.

altri ha il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo ma, sotto alla cintura bombata egli indossa una gonna a quattro balze di frange a doppia incisione interna; con la mano destra regge un bicchiere ad orlo svasato, e nella sinistra un oggetto che può essere identificato come bastone o un ramo di fronda. Egli siede su di un seggio quadrato a basso schienale con quattro assi verticali interni, uno dei quali a zampa taurina. La seduta rimane invariata per tutti gli altri seggi del primo registro, sui quali sono seduti, rivolti in direzione del personaggio dalle dimensioni maggiori, sei uomini che reggono nella mano destra un bicchiere ad orlo svasato, mentre la sinistra è appoggiata al petto. Questi personaggi sono di dimensioni maggiori rispetto agli altri rappresentati stanti. Vi è poi un musicista in piedi, di profilo verso sinistra, impegnato a suonare un'arpa, forse a dodici corde, con cassa armonica a testa taurina. Il primo registro termina con un personaggio, forse femminile, anch'esso rivolto a sinistra, con lunghi capelli neri, le braccia flesse e le mani incrociate davanti al petto in quello che è stato interpretato come un gesto rituale. Tra l'individuo di maggiori dimensioni e gli uomini seduti trovano posto due persone stanti, rivolte una a sinistra e l'altro verso destra, entrambe con le braccia flesse.

Il primo personaggio del secondo registro è irriconoscibile, il secondo invece rappresenta un uomo di profilo e in marcia verso destra, come tutti i protagonisti di questo registro, con capelli e barba neri, il torso è nudo e in vita indossa un corto gonnellino frangiato, egli con entrambe le mani regge un capretto. Davanti a questo ve ne è un altro, anch'esso con capelli e barba neri, il petto nudo e una cintura in vita: egli spinge in avanti un capride, reggendolo dal collo e dalla coda. Segue un personaggio più grande rispetto alle altre figure, egli ha, come tutti gli altri, il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo; spinge in avanti un toro che ha la parte centrale del corpo realizzata a tassello con la pietra rossa. Vi è poi un uomo con cintura bombata in vita, gonna liscia a frange terminali e piedi nudi, anch'egli, come l'altro personaggio, regge una corda ritorta forse collegata al toro; l'abbigliamento appena descritto resta invariato per tutte le altre figure del registro. Seguono tre uomini: il primo con le braccia flesse e le mani incrociate in un gesto rituale, il secondo con ciascuna mano regge una coppia di pesci, ed il terzo ha il braccio sinistro piegato e appoggiato sul petto, il destro leggermente flesso. Davanti a questi tre individui stanno tre capridi, sempre di profilo e in marcia verso destra, che presentano lunghe ciocche di vello ondulato; troviamo poi un uomo di dimensioni

maggiori rispetto agli altri che spinge in avanti un toro realizzato come il precedente. Seguono gli ultimi tre personaggi del registro: il primo, acefalo, regge una corda ritorta, il secondo ha le braccia flesse e le mani incrociate come a reggere un bastone, infine, l'ultimo, ha le braccia flesse e le mani incrociate forse in un gesto rituale. Woolley ritiene che questi personaggi che accompagnano animali possano essere identificati come "cacciatori delle colline" (Woolley 1934a: 273). Nell'ultimo registro del *lato della pace*, da sinistra a destra troviamo un uomo di profilo e in marcia verso destra, come gli altri, ha il torso nudo e un corto gonnellino frangiato; egli porta un carico sulle spalle, le braccia sono sollevate a reggere la cinghia del carico che passa sul capo. Davanti a questo individuo ne troviamo un altro, anch'esso con un carico portato sulle spalle, con il torso nudo e un corto gonnellino frangiato. L'uomo successivo è rappresentato con cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo ed indossa una gonna liscia a frange terminali; ha le braccia flesse e le mani incrociate sul petto in quello che è stato interpretato come un gesto rituale. Segue un personaggio con torso nudo e corto gonnellino frangiato, che regge sulle spalle un grosso carico, le sue braccia sono sollevate a reggerne la cinghia che gli passa sul capo. Davanti all'uomo appena descritto se ne trova un altro, con capelli a riccioli rizzati verticalmente sul capo, torso nudo e corto gonnellino frangiato, che porta un carico, che regge con entrambe le mani, sulla spalla sinistra. Sono poi raffigurati quattro onagri, anche questi in marcia verso sinistra; davanti agli animali sta un uomo con cintura bombata e corto gonnellino frangiato, che regge una corda ritorta, forse collegata ad essi. Segue un individuo, con torso nudo e gonna liscia a frange terminali, rappresentato con le braccia flesse e le mani incrociate nel gesto rituale, i capelli sono a riccioli sollevati verticalmente sul capo. Ve ne è poi un uomo, abbigliato come gli altri appartenenti alla sua categoria, che regge un grosso carico sulle spalle, le sue braccia sono sollevate a reggere la cinghia del carico; davanti ad esso sono stati posti quattro onagri rivolti a destra ai quali era forse collegata la corda che stringe nelle mani l'individuo rappresentato davanti a loro, egli ha il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo. Gli ultimi due frammenti del registro raffigurano uomini: il primo ha il cranio rasato e il torso nudo, in vita indossa la cintura bombata sotto alla quale porta una gonna liscia a frange terminali; il secondo ed ultimo personaggio maschile del registro, e del pannello, ha le braccia flesse e le mani incrociate nel gesto rituale, i capelli sono

a riccioli sollevati sul capo. Ha il torso nudo, e sotto alla cintura bombata porta una gonna liscia a frange terminali (Woolley 1934a: pl.91).

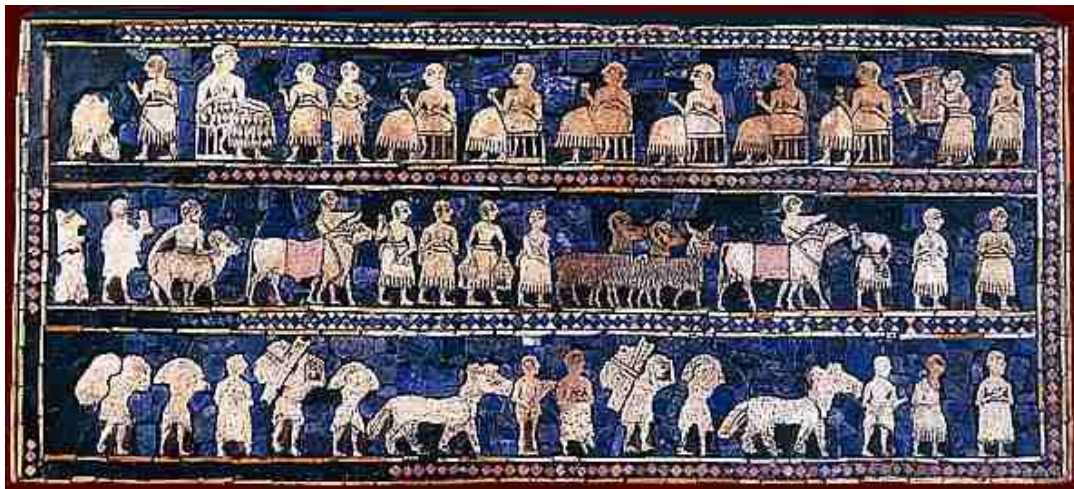
Nel *lato della guerra* dello Stendardo, anch'esso rinvenuto non intatto e quindi ricostruito, escluse poche eccezioni tutti i personaggi e gli animali sono rappresentati di profilo e in marcia verso destra. Nel primo registro, da sinistra a destra, individuamo un uomo che porta sul capo un elmo a calotta, una stola di vello posta obliquamente sul petto e una gonna liscia a frange terminali, sotto alla quale si notano i piedi nudi; con la mano destra tiene un'ascia a lungo manico, mentre nella sinistra regge le briglie di un grande carro da guerra trainato da quattro onagri raffigurati di profilo. Davanti a questi animali si trova un individuo, di dimensioni assai ridotte rispetto alle altre figure del fregio, con il torso nudo e una gonna a frange terminali. Seguono poi tre soggetti, il primo dei quali con il cranio rasato, a differenza degli altri che invece indossano l'elmo a calotta, e il volto imberbe, tutti e tre indossano una stola di vello posta obliquamente sul capo e una gonna liscia a frange terminali, dalle quale spuntano le caviglie ed i piedi scalzi; nella mano destra ognuno di loro regge un'ascia a lungo manico, e nella sinistra un'asta appoggiata al pavimento. Questo tipo di abbigliamento, con il copricapo a calotta, resta invariato per le altre figure di soldati del primo registro. Davanti a questi tre individui è posto un personaggio le cui dimensioni sono notevolmente superiori rispetto a quelle di tutte le altre figure del pannello: egli regge nella mano destra una sorta di manico, o bastone, e nella sinistra una punta di lancia. Di fronte a questo, visto che sono rappresentati di profilo verso sinistra, si trovano gli altri personaggi che completano il primo registro: in base all'ordine della composizione il primo uomo che troviamo, rivolto a sinistra, è rappresentato con il cranio rasato e una gonna a frange terminali. Dietro a questo ve ne è un altro con il cranio rasato, il volto imberbe e il corpo completamente nudo; egli è spinto, alla spalla destra, dal personaggio che si trova dietro di lui, questo infatti ha la mano destra impegnata a spingere l'uomo, mentre con la sinistra regge una lancia tenuta in verticale. È poi rappresentato un individuo completamente nudo, dietro al quale ve ne è un altro che regge con la mano destra il braccio sinistro dell'uomo nudo che lo precede, e nella sinistra tiene un lancia. Vi sono poi due personaggi completamente nudi, e con le braccia flesse; dietro a questi ne è raffigurato uno che con la mano destra spinge la schiena e il braccio del personaggio nudo che gli sta davanti, mentre con la sinistra regge un lancia. Terminano il registro due uomini: uno è completamente nudo ed

ha una corda legata intorno al collo che è tenuta dalla mano destra di un altro uomo, che nella sinistra porta un'asta.

Nel registro mediano troviamo otto dignitari di profilo e in marcia verso destra: indossano l'elmo a calotta, la gonna a frange terminali e il mantello chiodato; hanno i piedi scalzi, con entrambe le mani reggono ciascuno una lancia, tenuta in senso orizzontale e obliquo rispetto al corpo. È poi rappresentato un personaggio maschile che indossa una stola di vello posta obliquamente sul petto e una gonna a frange terminali: egli è raffigurato nell'atto di conficcare la punta della lancia nel corpo di un uomo completamente nudo, disteso sul suolo. Dopo questa scena è stato inserito un uomo con elmo a calotta, stola di vello a frange terminali con incisione interna, posta obliquamente sul petto, che regge sul braccio sinistro una sciarpa frangiata: egli colpisce, con un lungo bastone impugnato nella mano destra, la testa di un individuo completamente nudo rappresentato supino al suolo. E' poi presente un altro personaggio, in marcia verso destra ma con la testa volta a sinistra, completamente nudo; ne segue uno con il cranio rasato e il torso nudo che indossa un corto gonnellino frangiato: egli regge, con la mano destra, una lancia tenuta in orizzontale e obliqua al corpo, con la sinistra invece tiene il braccio di un personaggio completamente nudo che lo precede. Dopo questi uomini se ne trovano altri, in condizioni più sfortunate di conservazione, di cui restano solamente la testa e le gambe del primo e parte del gonnellino e della gamba destra del secondo. È presente poi un individuo, del quale non si è conservato il volto, ma comunque è chiaro che sia di profilo verso destra: egli ha il torso nudo, un corto gonnellino frangiato e con la mano destra regge un'asta tenuta in senso orizzontale e obliquo al corpo. Infine due uomini, uno con cranio rasato, senza barba, indossa un corto gonnellino con lunghe frange, che regge nella mano destra una lancia; e l'altro è in marcia verso destra e regge con la mano destra una lancia (Dolce 1978b: 85).

Nel terzo e ultimo registro del *lato della guerra* sono raffigurati quattro carri da guerra, trainati ciascuno da quattro onagri bardati in corsa verso sinistra; su ciascun carro si trovano due personaggi, entrambi con elmo a calotta, stola di vello posta obliquamente sul petto e gonna a frange terminali: l'uno regge le briglie e l'altro la lancia o l'ascia a lungo manico. Tra le zampe degli animali del secondo, del terzo e del quarto carro si trovano i corpi di tre individui, raffigurati completamente nudi e distesi al suolo; anche tra il terzo e il quarto carro, ma non schiacciato da uno di

essi, è presente un personaggio maschile nudo e disteso al suolo (Woolley 1934b: pl.92).



Lato della pace, Stendardo di Ur (Woolley 1934b: pl.91).



Lato della guerra, Stendardo di Ur (Woolley 1934b: pl.92).

I pannelli trapezoidali che componevano lo Stendardo, come abbiamo detto sono più piccoli rispetto agli altri e sfortunatamente peggio conservati: al momento del rinvenimento nessun frammento è stato rinvenuto adagiato sul pannello e pertanto la ricostruzione di questi è stata effettuata in base ai frammenti rinvenuti sul suolo, ma non può essere considerata certa; inoltre, la superficie delle figure stesso è spesso danneggiata (Woolley 1934a: 268-9). Possiamo supporre che anch'essi fossero divisi in tre registri disuguali e decrescenti nella superficie.

In una ricostruzione che è stata data, nel primo pannello che qui descriviamo i tre registri sono separati da due strisce di divisione interna realizzate con rombi di pasta rossa e di lapislazzuli alternati. Nel registro superiore è raffigurato un capride

rampante di profilo verso destra, con la testa rivolta a sinistra; è presente un'indicazione vegetale e di montagna. Nel secondo vi è un personaggio maschile rivolto a sinistra con capelli e barba neri, egli impugna con la mano destra il manico di un'arma, e con l'altra afferra al collo un capride rampante di profilo verso destra con la testa rivolta a sinistra, come nella metopa superiore sono presenti indicazioni vegetali e di montagna. Nell'ultimo registro sono presenti una placca semicircolare con tre fori, intorno alla quale stanno delle figure animali, alcune di natura mitologica tra cui un toro androcefalo sopra al cui dorso vi è un'aquila leontocefala e due capridi (Woolley 1934b: pl.93).

Nel primo registro del secondo pannello trapezoidale, separato anch'esso come quello precedente, troviamo un uomo in piedi di profilo verso sinistra con il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo, in vita indossa la cintura bombata e la gonna a frange terminali, i piedi sono nudi; egli con la mano destra regge un bicchiere con l'orlo svasato. Nel registro successivo, in questa ricostruzione è stato collocato solo un animale rampante, oggi acefalo, di profilo verso sinistra; infine, l'ultimo registro è costituito da una placca semicircolare con sei fori adagiata sulla linea di base, di fianco alla quale troviamo un toro androcefalo accucciato, sul cui dorso si trova un'aquila leontocefala; sopra alla placca vi è un felino passante di profilo verso sinistra vicino al quale è presente un grande fiore ad otto petali e due foglie (Woolley 1934b: pl.93).



Pannelli trapezoidali, Stendardo di Ur (Woolley 1934b: pl.93).

Di questi pannelli trapezoidali, successivamente, è stata proposta un'altra ricostruzione, in base alla quale nel primo registro del primo pannello che qui descriviamo sono raffigurati un capride rampante di profilo verso destra, con la testa rivolta a sinistra e un altro animale, forse anch'esso in posizione rampante ma non meglio identificabile, tra i quali è presente un elemento vegetale non meglio definibile e la stilizzazione di una montagna. Nel secondo sono presenti, da sinistra a destra, un uomo rivolto di profilo verso sinistra con il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo, egli porta la cintura bombata e la gonna a frange terminali e, con la mano destra, regge un bicchiere con l'orlo svasato (si noti che nella ricostruzione precedente questo personaggio era stato posizionato nel primo registro del secondo pannello). Di fronte a questo personaggio vi è un capride rampante di profilo verso destra con la testa rivolta a sinistra tenuto al collo dalla mano sinistra di un personaggio maschile con capelli e barba neri che, con l'altra mano, impugna il manico di un'arma; tra i due gruppi di figure sono presenti indicazioni vegetali. Nell'ultimo registro sono presenti delle figure animali di natura mitologica tra cui tori androcefali sopra al cui dorso vi sono due aquile leontocefale (Aruz et al. 2003: 100).

Nel secondo pannello trapezoidale, sempre diviso in tre registri, troviamo due fiori ad otto petali con lungo gambo e grandi foglie, in mezzo ai quali sta un alto elemento verticale non meglio identificabile; nel secondo sono presenti due animali, rivolti verso destra: si tratta di un capride e di un felino, rappresentati in posizione accucciata. Infine, nell'ultimo registro si trova una grande placca di forma semicircolare, sulla quale sono presenti tre fori; sopra ad essa vi è un animale con lunga corna arcuate (Aruz et al. 2003: 100).

La ricostruzione ora proposta appare, a mio avviso, più coerente rispetto alla precedente soprattutto per quanto riguarda gli ultimi registri dei pannelli: nel primo caso sembra che i frammenti di intarsi siano stati inseriti senza una logica compositiva, quanto piuttosto per colmare degli spazi vuoti e collocare in qualche modo i frammenti riconducibili a tale oggetto. La seconda ricostruzione risulta già ad un primo sguardo più ordinata e non appare condizionata dall'intento di riempire eventuali lacune. Inoltre, in questo caso, si può leggere anche una distinzione delle tematiche rappresentate nei due pannelli essendovi, in uno, scene con personaggi umani e mitologici, nell'altro rappresentazioni a carattere animale e vegetale.



Pannelli trapezoidali, Stendardo di Ur (Aruz et al. 2003: 100).

In base alla descrizione che ne è stata data, è possibile cogliere che il fine che ha spinto alla realizzazione di tale opera era certamente teso alla celebrazione di una serie di azioni collegate ad un avvenimento storico di sicura importanza e, proprio per tale motivo, da ricordare ed eternare anche attraverso queste immagini. Secondo quanto sostiene Dolce (1978a: 187-8), il primo registro del *lato della pace* dovrebbe essere il principale, vista la scena di banchetto alla quale presenzia anche il re, in realtà, tuttavia, l'attenzione è attirata dagli avvenimenti precedenti il simposio, ossia la sfilata delle spoglie e del bottino strappati al nemico, scene queste, che si svolgono sui due registri inferiori del pannello. Questi due registri appaiono strettamente collegati a quelli inferiori del *lato della guerra*, nei quali è rappresentata la sfilata dei prigionieri e dei carri che culminano, cronologicamente e rappresentativamente, nel registro superiore del pannello, nel quale si ha l'omaggio al re vincitore. L'elemento guida nella rappresentazione e nella lettura di questi pannelli è quello di immortalare in ogni suo aspetto la vittoria sui nemici; i pannelli dello Stendardo sono infatti collegati nella commemorazione di un unico avvenimento, la vittoria dell'esercito cittadino, rappresentato qui secondo un preciso ed unitario schema concettuale e rappresentativo.

Un'altra lettura di questo Stendardo che può essere proposta, è di considerare i pannelli come due rappresentazioni narrative differenti di scene in omaggio al re, svolgentesi in due momenti separati tra loro, ma comunque entrambi connessi alla

vittoria dell'esercito cittadino: nel *lato della pace*, chiaramente culminante con il banchetto al quale presenzia il re nel primo registro, a mio avviso vi si può leggere una sfilata del bottino di guerra del quale fanno parte gli animali del secondo registro e gli oggetti, forse armi o beni preziosi, rappresentati nei pacchi sulle spalle degli individui del terzo.

La lettura del *lato della guerra* prende avvio dall'ultimo registro, nel quale sono rappresentate le scene della fine della guerra, con i vinti calpestati e schiacciati dai carri dei vincitori, per poi salire nel registro successivo in cui inizia la sfilata di dignitari, soldati e prigionieri che giunge poi fino a quello superiore, interrompendosi di fronte alla figura del re. Il *lato della guerra* culmina nel primo registro nel quale si trova il sovrano rappresentato al centro, con alle spalle il suo seguito e quel che a mio avviso potrebbe essere il carro reale trainato dai cavalli. Questa considerazione scaturisce dall'osservazione delle dimensioni del carro e degli animali: come quelle del re, anche queste sono maggiori rispetto agli altri frammenti che ritraggono lo stesso soggetto.

Se, dunque, in una lettura è dato maggior risalto all'avvenimento storico in sé, nell'altra maggior importanza è attribuita alla figura del sovrano, ma una lettura non esclude l'altra, anzi l'una potrebbe arricchire l'altra, e viceversa.

I personaggi e le scene rappresentate nello Stendardo di Ur, specialmente quelle del *lato della guerra*, come avremo modo di constatare, trovano riscontri con intarsi rinvenuti in altri siti mesopotamici, tra cui Mari ed Ebla. Un elemento comune nelle scene di questo genere e riscontrabile nei resti dai siti ora citati, è la rappresentazione dei vinti sospinti al collo dai vincitori, posizionati, chiaramente, alle loro spalle.

Per quanto riguarda i lati trapezoidali dello Stendardo, è evidente che le immagini qui rappresentate, ritrovate gravemente frammentate, sono contraddistinte da una forte estraneità tematica e compositiva rispetto alle scene e ai soggetti del *lato della pace* e del *lato della guerra*, tanto da poter escludere ogni evidente relazione con essi. Il tema di questi pannelli è di tipo animale-mitologico: vi si trovano raffigurati, come abbiamo visto, capridi e felini rampanti, aquile leontocefale e tori androcefali. Per quanto riguarda la prima ricostruzione di questi pannelli, precedentemente descritta, vi si può notare una disorganicità delle raffigurazioni che viene enfatizzata specialmente nei registri inferiori, dove una serie disarticolata di figure circonda o riempie gli spazi vuoti attorno all'elemento semicircolare a più fori

(Dolce 1978a: 191). Tra i vari soggetti qui rappresentati ve ne è uno che appare del tutto estraneo alla tematica e alla composizione del pannelli trapezoidali dello Stendardo: è l'uomo volto verso sinistra che nella mano destra tiene un bicchiere, e sembra porgerlo ad un ipotetico personaggio che gli sta di fronte. La posizione dell'uomo, il tipo di veste che indossa, e le sue dimensioni lo rendono molto simile ai servi presenti nel primo registro del *lato della pace*: forse l'originale posizione di questo pezzo era proprio nel primo registro che, dunque, avrebbe contato un numero superiore di figure umane, andate perdute o disperse (Dolce 1978a: 192). Secondo l'interpretazione di Pinnock (1995: 166), invece, nei due lati trapezoidali sono presenti motivi mitologici che farebbero riferimento al benessere apportato dall'impresa ricordata nelle due facce principali: l'eroe che uccide la gazzella potrebbe essere una trasfigurazione del re stesso, mentre nei due registri inferiori dove appare, riprodotto quasi specularmente, un gruppo con l'aquila leontocefala, questa potrebbe essere identificata con Imdugud, simbolo del dio della guerra, che artiglia e azzanna un toro androcefalo accovacciato.

Come sappiamo, l'unione delle quattro facce dello Stendardo compone un parallelepipedo, e questa caratteristica fa sì che si tratti di un oggetto unico nella produzione dei fregi ad intarsio mesopotamici; la sua morfologia era certamente connessa all'uso dell'oggetto stesso. Il rinvenimento dello Stendardo all'interno di una sepoltura del Cimitero Reale ne indica la stretta relazione con la regalità; si può ritenere che quest'opera sia stata commissionata agli artigiani con l'intento di commemorare una singolare vittoria bellica di Ur sui nemici durante il regno della dinastia di Kalam, e che quindi sia stata sepolta insieme al seguito regale nella tomba di uno dei suoi membri. Probabilmente non è casuale la posizione in cui lo Stendardo è stato ritrovato: tale oggetto si trovava tra la spalla e la testa di un uomo sepolto in PG779 (Woolley 1934: 61), e questo dato suggerisce che questo oggetto venisse trasportato come una sorta di vessillo. Dolce (1978a: 193) afferma che “(...) *la tematica trattata, il luogo e la posizione del rinvenimento dell'opera indicano quindi come assai probabile l'impiego di U.11164 come un'insegna mobile, se non*

proprio come uno Stendardo, con qualità di emblema della potenza bellica piuttosto che di vessillo atemporale della regalità (...)”.

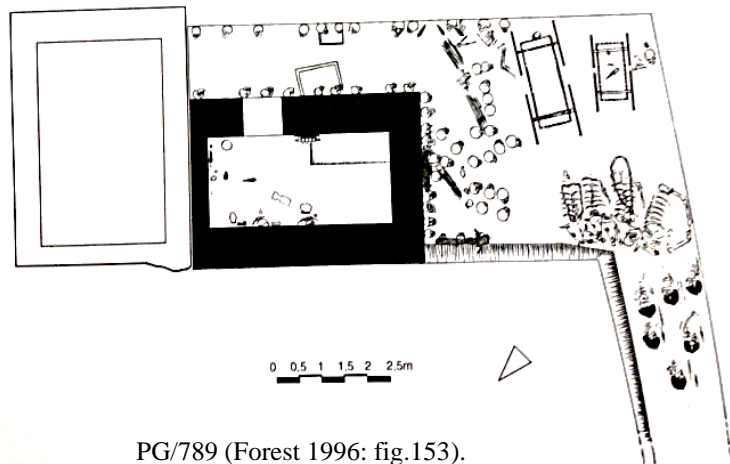


Stendardo di Ur
(http://www.mesopotamia.co.uk/tombs/explore/exp_set.html).

III. Gli altri frammenti

All'interno della tomba PG/789, che terminava a ridosso della tomba PG/800, alla quale dunque era strettamente connessa, sono stati rinvenute diverse sepolture di soldati ed anche dei carri trainati ognuno da tre animali.

Tra i tanti oggetti di corredo è stata rinvenuta una



PG/789 (Forest 1996: fig.153).

scacchiera⁵ la cui parte superiore era decorata con tasselli ad intarsio: la superficie di due di questi era stata suddivisa in sedici piccole metope uguali, all'interno delle quali era inciso un occhio che presentava un intarsio centrale circolare in lapislazzuli. La superficie di un altro era invece suddivisa in quattro quadrati riempiti da fitti rombi affiancati, al cui interno erano inseriti piccoli intarsi circolari;

⁵ U.10557.

vi sono anche due tasselli, dei quali uno molto danneggiato, intarsiati con una rosetta a otto petali con doppia incisione interna. In un altro caso la superficie era caratterizzata dalla presenza di fitte croci uncinata e concentriche. A questi tasselli con decorazione di tipo geometrico ne sono accostati altri che riportano una decorazione a soggetto animale: sono ben individuabili le scene in cui leoni attaccano alla gola dei capridi con la testa riversa all'indietro, ed altre dove capridi, bovidi e leoni rampanti, sono contrapposti di profilo ai lati di un elemento vegetale che sbucca dalla sommità di una montagna (Woolley 1934a: 276). Come dicevamo, di questa scacchiera si sono conservate anche le pedine da gioco che originariamente erano conservate al suo interno: esse sono costituite da tasselli la cui superficie era decorata con incisioni a motivo geometrico e animale.

All'interno di questa tomba è stato ritrovato anche uno strumento musicale a corde, il cui fronte era decorato con un fregio⁶ a tasselli ad intarsio rinvenuto in uno stato di conservazione eccellente rispetto al resto della produzione dal sito; i tasselli, di dimensioni diverse ma con la stessa inclinazione dei lati lunghi, formano un fregio trapezoidale. Nel primo tassello vi è un uomo nudo, con doppia cintura in vita e barba ondulata, che con entrambe le mani regge il dorso di due tori androcefali rampanti e contrapposti. Il tono della rappresentazione di questo primo tassello appare improntato, come nota Dolce (1978a: 223) ad un marcato decorativismo, riscontrabile specialmente nell'omogeneità figurativa delle tre teste umane e nella resa astratta dal contesto reale dei corpi, rappresentati senza un intento naturalistico. Nel secondo tassello è raffigurato un felino rivolto verso sinistra, con cintura in vita e pugnale, che trasporta una tavola carica di pezzi di animali, dietro a questa figura c'è un leone, anch'esso in marcia verso sinistra, che con la zampa destra regge una coppa e con l'altra un vaso di forma ovale con superficie a reticolato e grande manico. In quello successivo vi è un onagro seduto di profilo verso destra raffigurato mentre suona un'arpa a otto corde con protome taurina sulla cassa armonica, un orso in piedi che sembra reggere l'asse verticale dello strumento, e un piccolo felino, anch'esso di profilo verso sinistra, che suona un sistro. Queste rappresentazioni animali sembrano essere affini alla produzione di questo genere da Ur, specialmente nella resa del vello del leone, nella struttura corporea e nei tratti del muso. Nel quarto e ultimo tassello vi è un uomo-scorpione rivolto a sinistra che regge due oggetti, l'uno cilindrico e l'altro basso e rettangolare; dietro a questo

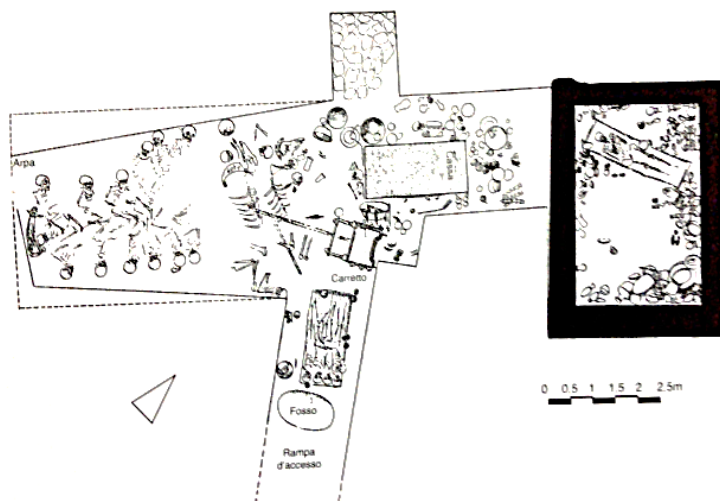
⁶ U.10556.

personaggio c'è un capride con due alti bicchieri nelle mani e, infine, chiude il tassello un grande vaso ovoidale dal quale emerge, in obliquo, un oggetto cilindrico (Woolley 1934a: 279-1). Il tema della decorazione di questo fregio era chiaramente di natura mitologica vista la presenza dell'eroe-domatore, dell'uomo-scorpione e dei tori androcefali; inoltre, i numerosi animali rappresentati mentre sono intenti a svolgere azioni umane, non possono essere accostati alla serie animale del sito, sia per la singolarità della tematica di cui sono parte, sia per l'unità rappresentativa che li unisce gli uni agli altri, e che conduce a ritenerli pertinenti alla rappresentazione di un unico avvenimento, simbolico o rituale. L'intento puramente decorativo di questo fregio traspare anche da alcuni aspetti figurativi che caratterizzano questi soggetti, quali la grande criniera del leone, il corpo dell'orso e il corpo dello scorpione, accuratamente reso nelle spirali che lo compongono. L'unicità di questo fregio risiede, evidentemente, nella presenza degli animali al posto degli esseri umani intenti a svolgere le azioni tipiche dei banchetti, e nella presenza della figura dell'uomo-scorpione: questi elementi non ricorreranno più negli intarsi del Periodo Protodinastico⁷. Concludendo, questo fregio è collocabile “(...) *su un piano distinto e isolato dal resto della produzione degli intarsi dal sito, sia per la trattazione del tema, sia per l'aspetto decorativo dell'opera sia, infine, per la motivazione culturale o simbolica che lo ha determinato (...)*” (Dolce 1978a: 226). Questa è certamente l'opera più avanzata stilisticamente e compositivamente nell'ambito della produzione del Protodinastico IIIa (Dolce 1978a: 223-5).

La tomba PG/800, una tra le più ricche del Cimitero, e strettamente connessa alla tomba PG/789 alla quale in parte si sovrapponeva, è stata denominata “tomba della dama Puabi⁸”: tutto il pavimento era stato coperto con stuoie, e altre stuoie erano state deposte sulle offerte. La camera sepolcrale non aveva porte e non comunicava con il corridoio di accesso, per cui bisogna ritenere che la copertura a volta fosse stata costruita dopo l'inumazione e che l'unico passaggio fosse stato dall'alto; il corpo della dama era stato posto in obliquo rispetto alle pareti della camera

⁷ Dolce nota che un riscontro di questa tematica proviene sempre dal Cimitero Reale di Ur dove, in un'impronta di sigillo del Protodinastico IIIa, sono presenti onagri, capridi e un leone, rappresentati nello svolgimento di azioni umane quali servitori e musicisti durante lo svolgimento di un banchetto. Lo stesso vale anche per la figura dell'uomo-scorpione, attestato molto raramente nell'arte Protodinastica, un esempio del quale, però, proviene proprio da un'impronta glittica dal Cimitero Reale di Ur (Dolce 1978a: 225).

⁸ Il nome si è conservato su un sigillo cilindrico di lapislazzuli che faceva parte del corredo funerario (Pinnock 1995: 122).



PG/800 (Forest 1996: fig.152).

(Pinnock 1995: 122). Tra gli elementi del corredo sono stati rinvenuti molti gioielli che adornavano il corpo della defunta e tanti sigilli cilindrici, inoltre, anche se in alcuni casi in condizioni molto danneggiate, sono

stati riportati alla luce parti di fregi realizzati mediante la tecnica dell'intarsio. Uno di questi, che spicca per la tematica e il tipo di composizione, decorava la cassaguardaroba della regina Puabi: tale fregio è purtroppo talmente eroso che consente, in gran parte, di documentarne solo i contorni delle sagome. Tuttavia sono ancora visibili alcune figure, con ogni probabilità collegate tra loro all'interno delle singole metope in cui sono divisi i tre registri che compongono il fregio. L'aspetto tecnico-realizzativo del fregio meravaglia per la divisione di ciascun registro in sezioni interne separate da elementi verticali in conchiglia, ciascuno a sua volta suddiviso in tre parti da dei piccoli fori⁹. La funzione divisoria degli elementi verticali, dal punto di vista della decorazione artistica, è provata dalle figure rappresentate negli intarsi: esse sono disposte singolarmente o a gruppi nelle singole sezioni dei tre pannelli, con tematica diversificata da una sezione all'altra, e non sempre collegabile (Dolce 1978a: 193). Nella prima delle quattro sezioni, di dimensioni diverse, in cui è diviso il primo pannello¹⁰ si riconoscono cinque figure, tre delle quali in piedi: con ogni probabilità, vista la violenta erosione del il fregio, è qui riconoscibile una scena di banchetto. Secondo lo schema convenzionale per questo

⁹ Possiamo supporre che questi fori fossero riempiti con piccoli coni in lamina d'oro che sono stati rinvenuti sparsi sul suolo intorno alla cassa stessa (Woolley UEII: 277). Questo aspetto, "insieme alla particolare struttura interna dei tre pannelli fanno supporre, o almeno ipotizzare, la precisa intenzione dell'artista di conciliare e di collegare la funzione decorativa degli intarsi con l'esigenza architettonica e pratica della cassa stessa, inserendo reali elementi di divisione della superficie, e dunque fattori architettonici, tra gli intarsi, che svolgessero contemporaneamente la funzione decorativa primaria, nel materiale e nella tecnica esecutiva, e il ruolo di struttura architettonica, nel tipo e nella collocazione sulla superficie della cassa" (Dolce 1978 a: 193).

¹⁰ U.10441-42/a=U.180-182. Questo fregio ha un'altezza di 3 cm, e una lunghezza di 58 cm.

tipo di rappresentazioni, troviamo due figure sedute poste ai lati della scena, e tre personaggi, i servi, affacciati intorno ad essi. Nella seconda, vi è la riprodotta di una scena di vita quotidiana: sono infatti presenti due figure in piedi affiancate, e una terza figura, forse seduta, è rappresentata di profilo verso destra, mentre munge un animale. Nella terza metopa, la più piccola di questo pannello, troviamo un capride rampante di profilo verso destra ma con la testa rivolta a sinistra; nella quarta ed ultima invece è presente una figura maschile in marcia di profilo verso sinistra, occupata a reggere un carico sulle spalle, e una seconda figura stante che avanza verso sinistra (Dolce 1978a: 194; Woolley 1934b: pl.94). Un'altra sezione di fregio¹¹ è questa volta suddivisa in tre metope: da sinistra a destra troviamo un pezzo nel quale si possono intravedere figure umane e di animali e, in un altro frammento, due uomini affiancati in piedi; nella seconda sono presenti due blocchi di figure sfortunatamente non più distinguibili e, nell'ultima, una figura animale e due uomini in piedi. Nell'ultima parte di fregio¹² rinvenuta sono raffigurati un toro androcefalo rampante, di profilo verso destra; due blocchi figure ormai irriconoscibili; altri tre gruppi di figure, anche in questo caso irriconoscibili; nell'ultima metopa, meglio leggibile rispetto alle altre, vi è una figura in piedi di profilo verso sinistra e un secondo personaggio che carica sacchi sul dorso di un onagro, anch'esso di profilo verso sinistra (Dolce 1978b: 88; Woolley 1934b: pl.94). È possibile riscontrare una affinità, per tematica e composizione, tra la prima e la quarta sezione del primo pannello in cui sono rappresentate una scena di banchetto e un individuo con un carico sulle spalle, e il *lato della pace* dello Stendardo di Ur; tale affinità la si riscontra anche nelle rappresentazioni degli altri due pannelli che, come abbiamo visto non sono sempre leggibili, ma vi si può intravedere una riproduzione di singole scene dello Stendardo. Alla luce di ciò, la divisione verticale dei fregi ad intarsio data dall'artista a quest'opera, appare finalizzata al tipo della rappresentazione: sembra trattarsi di tanti spaccati sulla vita quotidiana, sul culto, sul simposio, sulla sfera animale e quella mitologica. Tutti questi, che sono i temi costituenti il repertorio ricorrente negli intarsi, sono qui fissati solo in alcuni precisi momenti dell'azione, come se ne si volesse realizzare una sintesi (Dolce 1978a: 194).

¹¹ U.10441-42/b

¹² U.10441-42/c

In questa sepoltura, accanto ai frammenti di elementi di intarsio sopra descritti, sono stati riportati alla luce anche numerosi tasselli ad intarsio, appartenenti a scatole porta-oggetti anch'essi come gli altri collocabili nell'orizzonte artistico del Protodinastico IIIa. Una di queste¹³ era decorata da venti tasselli tutti di forma quadrata: solo due di essi oggi presentano la superficie estremamente danneggiata che non consente una descrizione dell'intarsio. Tutti gli altri tasselli, invece, presentano una decorazione geometrica: su quindici di essi sono presenti, da un massimo di cinque a un minimo di tre in base allo stato di conservazione, dei piccoli intarsi circolari in lapislazzuli e pasta rossa; i restanti tre tasselli invece presentano una rosetta ad otto petali, realizzati con lapislazzuli e pasta rossa, messi in posa alternati.

In un tassello ad intarsio in conchiglia¹⁴, conservato solo per metà e rinvenuto sempre in questo luogo, è rappresentato un uomo-toro in piedi, rivolto di profilo verso sinistra, impegnato in una lotta con un toro rampante. Sfortunatamente non è stato possibile ricondurlo alla decorazione di un oggetto specifico, ma ad ogni modo la parte di figura conservata rende possibile affermare che la decorazione in esso presente fosse di tipo animale-mitologico (Woolley 1934a: pl. 100.).

Sempre in questa tomba, nel settore Sud-Ovest, è stato rinvenuto un bel tassello semicircolare¹⁵ ad intarsio in conchiglia e lapislazzuli: questo, danneggiato in parte nella cornice e sullo sfondo, nel bordo esterno presenta delle incrostazioni in lapislazzuli e quello interno è costituito da una doppia linea incisa. Il soggetto del tassello è un leone rappresentato di profilo verso sinistra, con la testa di prospetto, intento ad attaccare alla gola un capride steso a terra; lo sfondo è neutro, in lapislazzuli (Woolley 1934b: pl.103). In un altro pezzo¹⁶, nel quale sono presenti quattro tasselli ad intarsio caratterizzati però dalla superficie abbastanza danneggiata, sono rappresentati, nell'ordine, uno sotto all'altro, un'aquila leontocefala ad ali spiegate con gli artigli conficcati nella groppa di due capridi, due bovidi rampanti opposti ai lati di due elementi vegetali, un uomo-toro in piedi che regge con le mani le zampe posteriori di due felini capovolti che azzannano le zampe dell'uomo-toro, e infine un leone che azzanna alla nuca un toro rampante (Woolley 1934b: pl.104b). Questi tasselli ad intarsio costituivano la decorazione a

¹³ U.10478. La scatola misurava 12 cm. di altezza e 27 cm. di lunghezza.

¹⁴ U.11222.

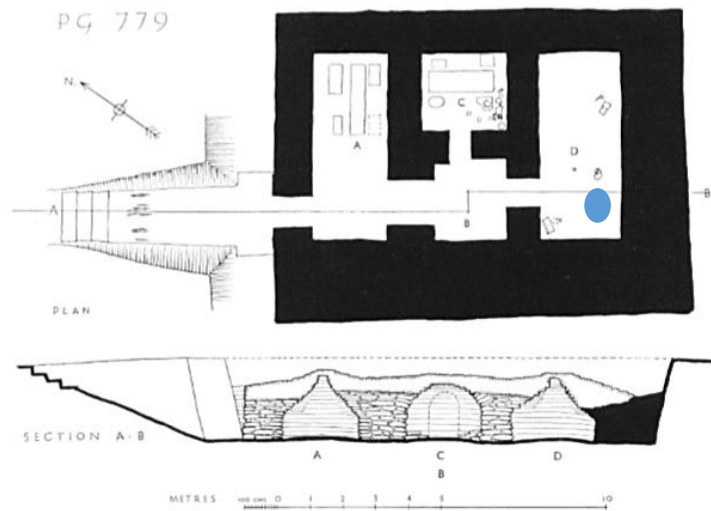
¹⁵ U.10436. Diametro 7 cm, altezza 3,5 cm.

¹⁶ U.10412.

tematica animale-mitologica della parte frontale di un'arpa con testa di toro in oro e barba di lapislazzuli e intarsi di conchiglia (Pinnock 1995: 4.28).

La Camera D della tomba PG\779, la stessa all'interno della quale si è conservato

lo Stendardo, ha restituito anche un pezzo¹⁷, forse una tavola da gioco, la cui superficie presenta tasselli in conchiglia, di forma quadrata, intarsiati con lapislazzuli. Le scene in essi rappresentati sono, eccetto un caso nel quale è presente una rosetta a



PG/779 (Zettler 1998: 23; fig. 22).

otto petali, di natura animale: negli undici tasselli che mostrano questo tipo di tematica sono infatti rappresentati principalmente dei leoni rampanti che attaccano, in diversi punti, dei cervi rampanti con la testa rivolta all'indietro, dei capridi a testa in giù, dei tori di profilo verso sinistra ma con la testa rivolta a destra, e arieti rampanti. In altri tasselli appartenenti a questa scatola sono rappresentati bovini e capridi rampanti contrapposti ai lati di un elemento vegetale che emerge dalla sommità della montagna (Woolley 1934b: pl.97).

All'interno della tomba PG/580, nonostante la struttura della camera sepolcrale non sia stata nemmeno trovata, una parte del corredo è stato ritrovato pressoché *in situ*. La tomba conteneva, tra i tanti oggetti di corredo anche un carro trainato da un bovide, poi lame e punte di giavellotti, vasellame in pietra e in rame, oltre a molte perle d'oro e lapislazzuli, e diversi frammenti di intarsi. Sebbene all'interno di questa tomba non siano stati trovati resti umani, essa è da attribuire ad un personaggio maschile, poiché nessuno degli elementi dell'acconciatura sembra di tipo femminile (Pinnock 1995: 120). I due frammenti di intarsio rinvenuti al suo interno sono di piccole dimensioni e rappresentano due figure umane delle quali oggi non si è conservata la testa: il primo uomo¹⁸, che è rappresentato in torsione verso sinistra, indossa una stola a tre balze di frange posta obliquamente sul busto,

¹⁷ U.11162. Questo oggetto era alto 3,2 cm, e lungo 3,5 cm.

¹⁸ U.9905=U.178.

che lascia scoperti la spalla ed il braccio sinistro. In vita egli indossa una gonna a frange terminali dalla quale spuntano i piedi; nella mano sinistra regge una lunga asta, interpretabile forse come il manico di un'arma. Dell'uomo del secondo frammento¹⁹ sappiamo che ha il torso nudo e in vita indossa una gonna a frange terminali a doppia incisione interna, con entrambe le mani regge due pile di bicchieri tronco-conici ad orlo svasato (Woolley 1934b: pl.99a). Considerato il tipo di abbigliamento di queste figure, e confrontandolo con esempi meglio noti possiamo affermare che vi sono raffigurati un dignitario e un servo, figure, queste, che possono essere ricondotte ad una scena di banchetto.

Nella tomba denominata PG/513 è stato recuperato, in ottimo stato di conservazione, il coperchio di una scatola²⁰ che presentava una decorazione ottenuta dall'accostamento di numerosi tasselli quadrati realizzati in conchiglia, a loro volta intarsiati con lapislazzuli, pietra rossa e pasta rossa²¹. I venti tasselli presentavano motivi geometrici diversi tra loro: ve ne sono diversi con rosetta ad otto petali, alcuni in lapislazzuli ed altri in pasta rossa, altri invece riportano cinque cerchi intarsiati in lapislazzuli. Vi sono anche tasselli con una decorazione più complessa rispetto alle due appena citate infatti quattro sono stati suddivisi in altrettanti quadrati interni tramite linee verticali e orizzontali e, al loro interno sono stati incisi quattro occhi ad intarsio di lapislazzuli. In un altro caso il tassello è stato suddiviso in sedici piccoli quadrati, dodici dei quali riportano un piccolo intarsio circolare in lapislazzuli. Altre volte la superficie del quadrato in conchiglia è stato frazionata in quattro quadrati più piccoli e uguali tra loro, al cui interno sono stati inseriti cinque intarsi circolari, sempre in lapislazzuli (Dolce 1978b: 63-7). Dalla medesima tomba provengono tasselli²², in questo caso circolari, in conchiglia e intarsiati con il lapislazzuli, che dovevano costituire la decorazione di un oggetto che non si è conservato; queste tessere presentano piccoli intarsi circolari al loro interno e, nei casi più sfortunati, si notano i fori che servivano per accogliere l'intarsio, non conservato (Dolce 1978b: 67-9).

Della tomba PG\1237 restava praticamente solo il corridoio di accesso: in esso sono stati rinvenuti i corpi di sei inservienti e sessantotto donne con ricchi gioielli, alcune in fila ed altre raggruppate attorno a quattro lire (Pinnock 1995: 125).

¹⁹ U.9906.

²⁰ U.9000.

²¹ Queste le dimensioni dell'oggetto: h. 12 cm, l. 30 cm.

²² U.8632=U.58-71.

Con ogni probabilità provengono da questi strumenti musicali i tasselli ad intarsio, inseriti su una base lignea conservata, rinvenuti in questo ambiente. Il fregio è completo²³ e, nonostante la superficie sia danneggiata, si distinguono chiaramente i motivi presenti sui quattro tasselli. Nel primo è rappresentato un uomo-



PG/1237

toro in piedi che regge con le mani le zampe posteriori di due felini capovolti a testa in giù; nel secondo ci sono due capridi rampanti ai lati di un elemento vegetale; nel terzo due leoni rampanti che attaccano un animale capovolto, e nell'ultimo due tori rampanti ai lati un elemento vegetale (Woolley 1934b: pl.104c).

In un altro fregio²⁴ composto da tre tasselli intarsiati, proveniente sempre dal medesimo luogo, ma in questo caso meglio conservato rispetto a quello sopra descritto, sono rappresentati due cervi rampanti posizionati ai lati di un elemento vegetale, due leoni rampanti che attaccano un capride capovolto, e infine un leone rampante che attacca un capride a testa in giù (Woolley 1934b: pl.104d). Anche in questo caso è confermata la consuetudine di decorare le casse di risonanza degli strumenti musicali mediante tasselli con intarsi a soggetto animale-mitologico, vista la presenza, nel primo fregio descritto di questa tomba, della presenza dell'uomo-

²³ U.12353=U.158-161; questo fregio ha un'altezza di 120 cm.

²⁴ U.12354=U.162-164; questo fregio ha un'altezza di 106 cm.

In PG\1332, identificata solo da un pozzo funerario con quarantatré corpi, erano presenti strumenti musicali, tra cui lunghe nacchere di rame e una lira (Pinnock 1995: 125): i tasselli ad intarsio rinvenuti al suo interno dovevano costituire la decorazione proprio di questo strumento²⁵. Nel primo di questi è raffigurato un uomo con cranio rasato e torso nudo che in vita indossa una gonna a quattro balze di frange, nella mano destra regge un basso bicchiere, e nella sinistra uno scacciamosche; difronte a questo uomo ve ne è un altro con capelli a metà cranio, ha il torso nudo ed indossa una gonna liscia a frange terminali. Nel tassello sottostante sono rappresentati due personaggi maschili in piedi e rivolti di profilo verso destra, hanno i capelli a metà cranio, il torso nudo e la gonna liscia a frange terminali; il primo tende le mani, il secondo regge un oggetto ovoidale (Woolley 1934b: pl.116b). Le scene rappresentate in questi due tasselli possono essere ricondotte ad una scena di banchetto.

Oltre ai reperti recuperati nell'area del Cimitero, nel corso di altre campagne di scavo sono stati rinvenuti alcuni frammenti di intarsi sagomati provenienti dal riempimento del grande cortile del Tempio di Nannar e presso l'angolo Est della terrazza della Ziqqurat: dal cortile proviene una metà superiore del corpo di un uomo²⁶ con testa di profilo verso sinistra e il busto in torsione verso destra, egli ha il cranio rasato e il torso nudo e con la mano destra regge il manico di un'asta, o un remo. Dalla terrazza della Ziqqurat è stato riportato alla luce un intarsio sagomato che raffigura un uomo, del quale non si è conservata la testa²⁷: egli ha il busto in torsione verso destra, il ginocchio sinistro è appoggiato a terra mentre l'altro è sollevato e, con entrambe le mani regge un asta, identificata come un remo (Woolley 1955: pl.39b). L'analogia dello schema compositivo, del materiale con cui sono stati realizzati e il luogo di provenienza inducono a ritenere queste due sagome appartenenti a uno stesso fregio ad intarsio posto a decorare le pareti, interne o esterne, di un edificio sacro limitrofo al luogo del rinvenimento. Secondo Dolce (1978a: 273), considerato quel che resta leggibile delle due figure si può pensare che essi fossero dei rematori: di conseguenza, se così fosse, in questo pannello vi sarebbe stata certamente rappresentata anche almeno un'imbarcazione e il resto dell'equipaggio. Tra l'altro, la presenza di una barca che naviga è presente

²⁵ U.12345; questo fregio ha un'altezza di 5,8 cm.

²⁶ U.11400; questo frammento ha un'altezza di 7 cm.

²⁷ U.18309; questo frammento ha un'altezza di 9 cm, e una larghezza di 6,5 cm.

nelle scene di culto rinvenute su rilievi e sigilli del Protodinastico: ciò potrebbe quindi consentire di identificare i nostri due frammenti come personaggi appartenenti proprio alla rappresentazione di una scena di culto (Dolce 1978a: 273). Infine, a una zona di superficie del Cimitero Reale di Ur proviene un frammento di elemento di intarsio sagomato²⁸ raffigurante un personaggio maschile rivolto verso sinistra: egli indossa un elmo a calotta, una stola di vello che, posta obliquamente sul petto, lascia scoperte le spalle e il braccio destro, le braccia sono flesse e le mani appoggiate al petto, delle quali la destra regge un'ascia a lungo manico (Woolley 1955: pl.38).

IV. Considerazioni

Lo Stendardo di Ur, che rappresenta senz'altro l'opera meglio conosciuta dei fregi ad intarsio dal Cimitero Reale, è databile per via dei caratteri figurativi e compositivi dei quattro pannelli, al pieno Periodo Protodinastico IIIa (2600-2500 a.C. ca.): questa affermazione trova conferma tramite un confronto, sul piano iconografico e stilistico, con opere a tuttotondo e a rilievo dell'Epoca Protodinastica (Dolce 1978a: 185). Un chiaro esempio che spiega quanto ora affermato può essere proposto confrontando due raffigurazioni di pesci, provenienti l'una da Ur e l'altra da Mari. Quelli tenuti nelle mani dall'uomo nel secondo registro del *lato della pace* dello Stendardo di Ur hanno il corpo contraddistinto da un fitto reticolato ben poco naturalistico mentre, a Mari, nel frammento che ritrae pesci²⁹, rinvenuto all'interno del tempio di Dagan, è evidente l'attenzione naturalistica e l'accuratezza esecutiva con cui essi sono stati realizzati³⁰. Questo fattore rende possibile collocare cronologicamente nel panorama del Protodinastico IIIa il frammento di Ur, poiché sicuramente precedente il pezzo di Mari, già attribuibile con certezza al Protodinastico IIIb.

I soldati del *lato della guerra* dello Stendardo, raffigurati convenzionalmente con elmo a calotta, stola di vello o cappa chiodata, e gonna a frange terminali, presentano forti analogie figurative con alcuni dei soldati dal Tempio di Ninni-Zaza a Mari; inoltre, anche il tipo e la struttura del carro dello Stendardo di Ur, con le

²⁸ U.12326=U.191; questo frammento ha un'altezza di 4,5 cm.

²⁹ M.309. Questi tre animali hanno le bocche aperte e in corrispondenza della coda e delle pinne presentano delle leggere incisioni interne.

³⁰ L'attenzione ad ogni particolare naturalistico è una caratteristica che, come si noterà nelle pagine seguenti, investe tutta la produzione di intarsi mariota.

ruote lisce formate da due semicerchi uniti da cavicchi, si ritroveranno praticamente invariati, sempre tra i numerosissimi resti di intarsi dallo stesso tempio mariota. Questi, come sarà constatato nel capitolo successivo, sono tutti databili al Protodinastico IIIa, essendo chiaramente anteriori agli altri resti del sito, tra cui quelli dello Stendardo cittadino, tutti collocabili nell'orizzonte artistico del Protodinastico IIIb (Dolce 1978a:186).

Per questo sito si è voluto prendere in esame, oltre agli elementi d'intarsio sagomati anche i tasselli ad intarsio poiché, come è già stato più volte accennato, i fregi con essi realizzati costituiscono una parte non irrilevante dei rinvenimenti dal Cimitero Reale di Ur³¹. La classe più nota per questo tipo di fregi è costituita dai tasselli intarsiati inseriti sul fronte delle casse di risonanza degli strumenti musicali a corde³²: in questi casi la tematica appare prevalentemente ispirata al mondo animale. È evidente che gli schemi compositivi venivano scelti e realizzati in base alle esigenze e alle possibilità spaziali e, per questo motivo, si nota una certa ripetitività dello schema, nel quale variano solamente i soggetti e il loro numero.

Il secondo gruppo distinguibile nella documentazione dei tasselli intarsiati dal Cimitero Reale è rappresentato dai fregi decorativi delle scatole, delle tavole da gioco e delle pedine³³: in questi casi i fregi sono realizzati con piccoli tasselli quadrangolari, incisi e/o intarsiati, che venivano poi inseriti su una superficie di legno rivestito da bitume. Per le pedine, il tassello, per lo più inciso, presenta una decorazione di tipo geometrico o animale; nel caso delle scatole e delle tavole da gioco, invece, risultano più numerosi i tasselli intarsiati in cui la tematica, quando non è di tipo geometrico predilige le scene di animali, anche di diverse specie e raffigurati secondo diversi schemi compositivi.

La terza classe degli intarsi dal Cimitero è quella che proviene unitariamente dalla tomba della dama Puabi³⁴ che pare essere quella con fregi più raffinati ed originali; in questo caso le scelte tematiche e tipologiche appaiono strettamente connesse con l'impegno funzionale dell'oggetto. Un particolare dei fregi rinvenuti in questa sepoltura è l'utilizzo, per alcuni di essi, della madreperla che raramente è attestata in altre opere dal sito, poichè probabilmente ritenuto un materiale più prezioso della

³¹ I tasselli ad intarsio appartengono alla stessa famiglia artistica alla quale appartengono gli elementi di intarsio sagomati.

³² U.151-154; U.169-170; U.165-168; U.169-170; U.176-177.

³³ U.18-57; U.72-91; U.92-98; U.99-113.

³⁴ U.180-182; U.150; U.17.

conchiglia; inoltre, nonostante lo stato molto danneggiato di alcuni di questi reperti, l'alta qualità realizzativa di questi fregi è molto evidente (Dolce 1978a: 166-7).

È di grande importanza per proporre una datazione di questi tasselli l'osservazione della resa grafica e stilistica dei soggetti qui rappresentati: nel caso dei reperti rinvenuti all'interno della tomba della dama Puabi l'iconografia dei personaggi, come quella del portacarichi, le gonne delle due figure maschili e la resa degli animali presenti nella decorazione della cassa-guardaroba risultano precisamente analoghe a quelle delle numerose figure dello Stendardo e concorrono ad indicare per l'opera lo stesso cerchio culturale e artistico di origine del Protodinastico IIIa. Tale affermazione è confermata da Dolce (1978: 173) tramite l'analisi degli intarsi in cui è presente l'eroe-domatore, che compare con le stesse varianti grafiche e caratteristiche tipologiche anche nella glittica coeva.

Il gran numero di scene con animali presenti sui tasselli intarsiati di Ur, si è visto, decoravano le casse di risonanza degli strumenti musicali e delle tavole da gioco; si constata ora che all'elevato numero di esempi non corrisponde, tuttavia, una grande varietà di rappresentazioni. Gli animali preferiti di questi tasselli sono di tre specie, capridi, felini e bovidi, come abbiamo detto combinati e associati nelle rappresentazioni in base alla superficie che si doveva occupare e allo spazio a disposizione. Sulla base dell'iconografia di ogni specie animale che appare estremamente omogenea Dolce (1978a: 200) ipotizza che per questo tipo di produzione si possa individuare un'unica origine artigianale, o quanto meno un'unica tradizione di scuola artistica locale. È proprio in questa categoria di rappresentazioni che l'esigenza decorativa dell'arte figurativa del Protodinastico IIIa trova ampia possibilità di espressione; “(...) *l'estremo decorativismo, la ripetitività dei soggetti variati solo nei caratteri secondari, contribuiscono tuttavia a rendere le rappresentazioni animali, a differenza di quelle umane, statiche e puramente ornamentali, prive della carica di vitalità concreta e terrena che spira figure dello Stendardo di Ur (...)*” (Dolce 1978a: 201). La causa di tale staticità è da ricercarsi nel tipo di composizione nel quale essi trovavano spazio: le ridotte dimensioni non consentivano agli artisti grandi possibilità realizzative: d'altra parte, la loro abilità nella resa naturalistica chiaramente traspare dai particolari figurativi quale, ad esempio, l'articolazione delle zampe.

Si è visto che, nel caso di Ur, vi è una importante disparità tra il numero dei reperti a soggetto umano e quelli a soggetti animale, il primo decisamente meno attestato.

Questa caratteristica potrebbe essere dovuta dalla scelta degli artisti, probabilmente della medesima scuola: ciò spiegherebbe il motivo della grande affinità stilistica degli intarsi dal Cimitero (Dolce 1978a: 202).

Per quanto concerne il repertorio mitologico, già scarsamente attestato negli intarsi del Protodinastico IIIa, ad Ur sono stati rinvenuti pochi tasselli³⁵ con questa scena e solo un frammento di intarsio sagomato³⁶ nel quale è raffigurato un uomo-toro intento a domare una o due fiere: l'attacco in alcuni casi è diretto al collo dell'animale, in altri invece alle zampe della vittima, capovolta a testa in giù, mentre la posizione dell'uomo-toro risulta sempre la medesima. Scarsamente attestato, ma più variato nei particolari rispetto alle scene con l'uomo-toro, è la rappresentazione del toro androcefalo e dell'aquila leontocefala che si trova sul suo dorso, intenta a mordere le parti posteriori del corpo del toro. L'intento decorativo che traspare nella produzione artistica di questo periodo è chiaramente rintracciabile in questo tipo di scene, nelle quali grande attenzione è data alla resa grafica degli animali e al vistoso ed elaborato piumaggio dell'aquila (Dolce 1978a: 215-6). I tasselli a tematica mitologica, abbiamo visto, disposti l'uno dietro l'altro formano un unitario fregio ad intarsio realizzato per la decorazione di diversi oggetti tra cui le casse degli strumenti, i pannelli di oggetti e piccole pedine forse usate come pezzi da gioco. Appartiene certamente a questa categoria il bel fregio rinvenuto nella tomba PG/798: in questo caso la datazione proposta da Dolce lo inserisce sempre nel panorama artistico del Protodinastico IIIa, ma ad una fase storico-artistica successiva rispetto agli altri fregi, deducibile in base alla maggior astrazione decorativa della rappresentazione stessa. Inoltre, “(...)lo schema compositivo, la marcata staticità del gruppo e il prevalente intento decorativo corrispondono precisamente alla placca a rilievo proveniente dal Palais Présargonique di Mari del Periodo di Ur I (...)”, ossia il Protodinastico IIIb (Dolce 1978a: 224).

Infine, gli ultimi tre frammenti di intarsi sagomati descritti nelle pagine precedenti, dei quali non conosciamo il contesto del ritrovamento, sulla base di alcune evidenti caratteristiche possono essere datati ad una fase successiva rispetto alla maggioranza della produzione di Ur, dunque al Periodo Protodinastico IIIb (2500-2350 a.C. ca.). Tra le caratteristiche che consentono una sicura datazione sottolineiamo la resa dell'occhio nelle figure umane che in questo periodo viene

³⁵ U.111; U.156; U.158.

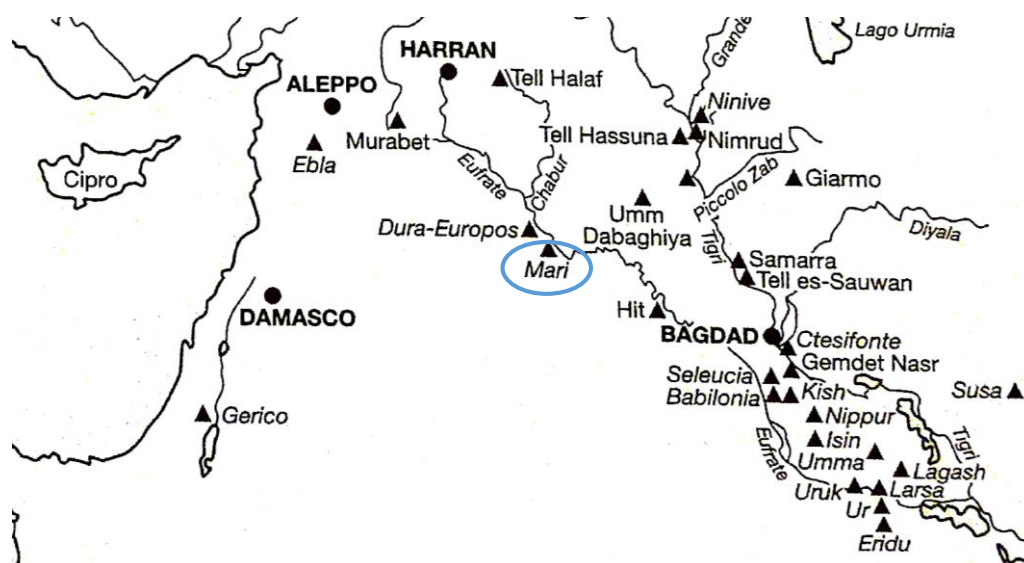
³⁶ U.142.

realizzato grande, quasi sproporzionato rispetto agli altri tratti del volto, e con la forma di una mandorla, e l'attenta resa dei corpi, nei quali vengono dettagliatamente rappresentati i pettorali, le articolazioni del gomito, delle ginocchia e delle caviglie. Queste caratteristiche appena elencate sono perfettamente individuabili, per quanto il frammento lo consenta, nel guerriero rinvenuto sul piano di superficie del Cimitero Reale, e ciò ne conferma la datazione. Nel caso dei due frammenti attribuibili alla scena di culto, proprio questo aspetto può confermare ancora una volta la loro datazione poiché la tematica culturale, accanto a quella bellica, è tra le preferite del periodo.

Mari: la città tra il deserto e l'Eufrate

I. Il sito

Il sito archeologico di Mari, in Siria, non dista molti chilometri dalla città di Abu Kamal, cittadina situata all'interno della valle dell'Eufrate. Posta in una posizione geografica strategica per via della vicinanza con il fiume, la città ha controllato i traffici commerciali che dalla Mesopotamia giungevano all'area Mediterranea, all'Egitto, alla Palestina, e all'Anatolia.



Vicino Oriente (Hrouda 1997:107).

Nell'agosto del 1933 un gruppo di beduini che stava cercando, seguendo la loro pratica rituale, delle pietre per coprire un'inumazione in città, riportò alla luce una statua frammentaria: il luogotenente di allora, Cabane, avvertitone, si recò sul luogo della scoperta e decise di far trasferire tale statua prima ad Abu-Kemal, per poi inviarla ad Aleppo. Fu questo ritrovamento che attirò l'attenzione su questo sito: nel dicembre dello stesso anno l'archeologo André Parrot, incaricato dalle autorità francesi, che allora amministravano la Siria, riunì la sua équipe ed avviò un sondaggio nella zona per tentare di identificare il sito.

Nel gennaio dell'anno successivo, nel 1934, venne scoperto un tempio dedicato alla dea Ishtar e, nei suoi pressi, fu ritrovata una piccola statua che recava l'iscrizione "Lamgi-Mari, re di Mari": ciò assicurava, definitivamente, l'identificazione di Tell Hariri con Mari.

Vista la ricchezza e l'importanza storico-archeologica di questo sito, Mari restò per lunghi anni una costante delle indagini francesi nonostante le due Guerre Mondiali abbiano obbligato a periodi di pausa sul campo. Fino alla Seconda Guerra Mondiale fu possibile condurre sei campagne di scavo: questo fu un periodo di grandi scoperte in quanto venne riportato alla luce il tempio di Ishtar, con le sue numerose statuette incise, e furono iniziati gli scavi all'interno del Palazzo Reale dell'inizio del II millennio, ritrovato in ottimo stato di conservazione. Dopo la seconda Guerra Mondiale, fra il 1951 e il 1954, fu condotta una nuova serie di quattro campagne: vennero fatti lavori nel settore ad Est e a Sud del *Massif Rouge*¹, all'interno del quale furono identificati i templi consacrati a Ninhursag, a Shamash, ad Ishtarat e quello di Ninni-Zaza. A seguito di una interruzione di cinque anni, conseguente alla crisi di Suez, le ricerche ripresero nel 1960 e continuarono senza sosta fino al 1974: in questi anni l'attenzione fu posta soprattutto sulle installazioni a nord della ziqqurat, che a quel tempo si credeva fosse in relazione al tempio di Dagan, e su una costruzione risalente al III millennio a.C., individuata sotto il Palazzo del II millennio a.C. In seguito a una seconda sospensione di cinque anni, a partire dal 1979, fu Jean-Cl. Margueron a prendere in mano la guida della missione archeologica a Mari. L'obiettivo delle ricerche da lui condotte cambiò rispetto a quelle di Parrot: vennero svolte infatti indagini diversificate nei vari cantieri del sito, con lo scopo di studiare i monumenti, e la città nel suo insieme, concentrandosi anche sull'evoluzione e l'integrazione di Mari con l'ambiente circostante. Margueron condusse, tra il 1979 ed il 2003, venti campagne di scavo; il direttore degli scavi a Tell Hariri-Mari, oggi, è Pascal Butterlin (Margueron 2004: 11-4). A Mari frammenti di decorazione ad intarsio sono stati rinvenuti in gran quantità in tutti i luoghi di culto della città, o nelle immediate vicinanze; questi pezzi, non sempre in un buon stato di conservazione, sono stati realizzati prevalentemente in conchiglia² e madreperla, e sono tutti databili al Periodo Protodinastico I-III (2850-2350 a.C.). Come si vedrà più approfonditamente in seguito, la produzione mariota di intarsi è quasi esclusivamente incentrata sugli avvenimenti umani, rappresentati

¹ Con questo termine è stata denominata la ziqqurat di Mari: essa è un tempio su alta terrazza ossia un santuario posto sulla sommità di una struttura a gradoni digradanti. Questa tipologia di tempio è attestata in tutta la Mesopotamia, ma in questo caso la Ziqqurat non è isolata sui quattro lati, bensì connessa con gli ambienti circostanti (Invernizzi 1992: 252).

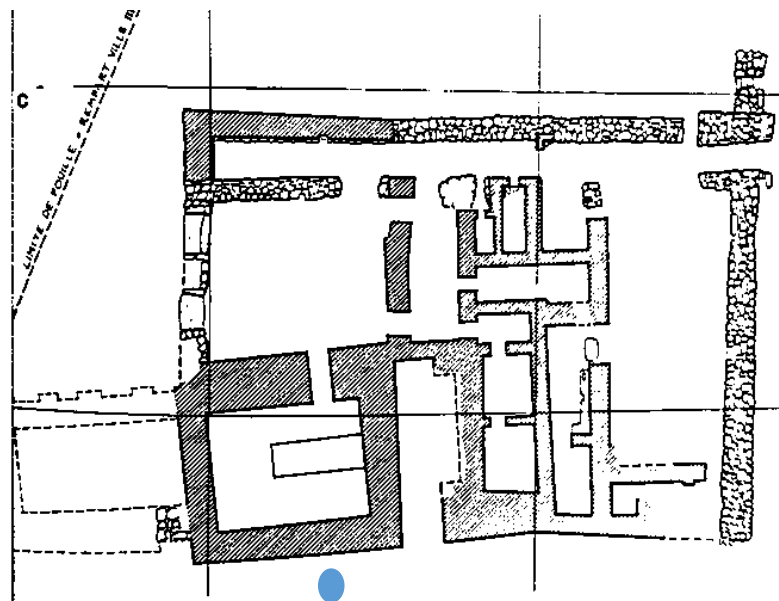
² L'impiego quasi esclusivo di questo materiale testimonia l'elezione sicura della conchiglia come la più adatta per le realizzazioni di questo tipo di opere.

principalmente dalle scene di vittoria e di avvenimenti bellici, e solo in parte sul simposio (Dolce 1978: 164).

II. Lo Stendardo

Nel corso delle prime campagne di scavo le indagini si sono concentrate in quel settore che è stato poi identificato come il santuario dedicato alla dea della guerra Ishtar³.

Questo tempio, grosso modo, era diviso in due zone: ad Ovest si trovava l'area dedicata al culto, mentre il settore Est ospitava le abitazioni della classe sacerdotale; queste due parti, nettamente separate, sembrano voler sottolineare, anche dal punto di vista strutturale-architettonico, la distinzione che doveva esserci tra zona sacra e zona profana (Parrot 1935: 14). All'interno del tempio, e nelle zone limitrofe, sono stati rinvenuti numerosi reperti artistici tra cui statue, statuette e molti frammenti in conchiglia e madreperla lavorati con la tecnica dell'intarsio attribuibili, come negli altri luoghi sacri della città, a grandi pannelli a mosaico.



Tempio di Ishtar (Margueron 2014: fig.80c).

Il ritrovamento più importante avvenuto in questo luogo è il cosiddetto “Stendardo

³ Al suo interno è stata rinvenuta una piccola statuette con un'iscrizione nella quale era indicato che veniva dedicata alla dea Ishtar da Lamgimari, re di Mari (Parrot 1935: 12).

di Mari⁴: collocato all'interno del tempio consacrato ad Ishtar aveva certamente lo scopo di ricordare e celebrare eternamente un'esemplare vittoria bellica dell'esercito della città. Datato al Periodo Protodinastico IIIb (2500-2350 a.C.), questo è il pannello più grande e meglio conosciuto della città nonostante, come sempre all'interno del sito, sia stato ritrovato frantumato al suolo. I frammenti che lo componevano sono stati rinvenuti nel corso di due campagne di scavo, sparpagliati in diverse decine di metri all'interno della corte 20 (Parrot 1956: 136). Sulla base dei frammenti di personaggi riconducibili a questo pannello, possiamo distinguere due categorie differenti alle quali essi appartenevano: sono infatti presenti i vincitori, cioè i dignitari⁵ e i soldati⁶ di Mari, e i vinti, i prigionieri⁷ della città. I primi, in marcia e rappresentati di profilo verso sinistra, indossano un copricapo a basso tocco con le estremità prominenti; sulla spalla sinistra è appoggiata una lunga stola chiodata che lascia scoperta la parte destra del corpo e in vita, sotto alla cintura con il nodo ricadente, indossano la gonna a frange terminali. Con la mano sinistra reggono l'ascia di guerra che sta appoggiata alla spalla; il braccio destro è invece flesso in avanti (Parrot 1956:138-40). Possiamo dedurre, nonostante sia giunto intatto un solo soldato, che anche questi come i dignitari, indossassero la lunga stola chiodata. L'esemplare giunto fino a noi integro⁸ è rappresentato di profilo verso destra: ha una lunga barba di forma ovale e sul capo indossa un elmo a calotta; il petto è parzialmente coperto dalla lunga stola chiodata posta in obliquo, in vita porta la cintura il cui nodo ricade sul dorso, e sotto ad essa scende la lunga gonna a strisce terminali. Il braccio destro è piegato, la mano regge un lungo manico, del quale, però, non si è conservata la parte finale (Parrot 1956: fig.80). I prigionieri, alcuni di profilo verso destra ed altri verso sinistra, invece, sono stati raffigurati completamente nudi: il cranio è rasato, il volto imberbe, torso e gambe nude. Le braccia sono piegate e le mani, chiuse a pugno, appoggiate al petto; tutti sono cinti, in vita e al braccio, da una corda che presumibilmente li univa agli altri (Parrot 1956: 145-6, fig.86). Un altro frammento, sempre proveniente dalla corte 20 del tempio è stato identificato da Dolce (1978b:

⁴ Le considerazioni e le ipotesi di ricostruzione dello Stendardo verranno approfondite nelle pagine che seguono.

⁵ M.472, M.473, M.474, M.467.

⁶ M.471, M.466, M.157, M.470, M.464, M.468, M.1104, M. 1103.

⁷ M.469, M.460, M.461, M.159, M.462, M.463.

⁸ M.474.

134) come un portainsegna⁹: questo uomo, di profilo verso sinistra, ha il cranio rasato, il volto imberbe, e il torso nudo, porta la cintura bombata con nodo ricadente sul dorso e una lunga gonna a strisce terminali. Le braccia sono piegate e reggono la parte terminale di un'asta, tenuta davanti al torace. Probabilmente completava quest'asta un'altra parte, decorata con incisioni oblique, sormontata dall'immagine di un animale, un torello, che poggia le zampe su un piccolo supporto¹⁰ (Parrot 1956: 140-1). Non mancano anche immagini, rinvenute nel medesimo ambiente e riconducibili allo Stendardo, di animali da traino¹¹: un frammento ritrae, infatti, due musci di cavallo, con la museruola, di profilo verso destra, rappresentati uno affianco all'altro. Di questi animali si è conservata anche la parte posteriore, riconoscibile grazie alla presenza della coda, resa tramite incisioni ondulate¹². Questi animali dovevano trainare un carro da guerra del quale però si sono conservati solo alcuni frammenti¹³ tra cui la parte superiore della cassa e una ruota, con circonferenza liscia, che sembra essere costituita da due semicerchi uniti da cavicchi.

Nella corte 15 del tempio è stato recuperato anche un frammento di un personaggio identificato come musicista¹⁴: calvo e imberbe, ha le braccia piegate verso l'alto e, con la sinistra, regge uno strumento musicale del quale sono state incise le sei corde (Parrot 1956: 147).

Nonostante non sia possibile fornire una ricostruzione sicura per quanto riguarda disposizione e numero di figure, lo Stendardo è da considerarsi come un'unità rappresentativa e artistica sebbene, come si è detto, non vi siano certezze sull'originale ordine dei personaggi all'interno della scena (Dolce 1978a: 188).

Il primo a proporre una ricostruzione di questo pannello è stato Parrot¹⁵ (1956: 136-43) che, pur accennando ad una divisione in tre registri, lo divide in due in cui le due file di dignitari-soldati, con i prigionieri e i carri iniziano la loro marcia dal centro del registro inferiore in direzioni contrapposte fino a salire, idealmente e visivamente, al fulcro della composizione che, più degli altri soggetti dell'opera, svetta verso l'alto ed emerge con l'estremità dell'insegna. Infatti Parrot colloca, al centro del secondo registro, il grande vaso dal quale partono due file di personaggi

⁹ M.459.

¹⁰ M.458.

¹¹ M.451.

¹² M.258.

¹³ M.161; M.465.

¹⁴ M.400.

¹⁵ M.438, M.469, M.157, M.470, M.400, M.466, M.471, M.458, M.459, M.467, M.473, M.472, M.474, M.460, M.461, M.159, M.462, M.463, M.464, M.291, M.468, M.161, M.158, M.451.

diretti in direzione opposta; alla destra del vaso si trova un soldato vestito diversamente dagli altri, davanti al quale si trova il carro trainato da cavalli. Nel registro superiore, rappresentati in marcia da destra a sinistra si trovano i dignitari, davanti ai quali è posto il portainsegna, di fronte a lui l'archeologo, nella ricostruzione, inserisce una fila i soldati, e un musicista. Questi personaggi sono seguiti da due prigionieri, figure che si ritrovano anche nel secondo registro dove, in marcia verso sinistra, sono seguiti da un soldato, che ha alle spalle il grande vaso. Secondo questa ricostruzione l'intenzione pare quello di focalizzare l'attenzione sul primo registro nel quale si trovano il portainsegna e i soldati della città, tra i quali Parrot individua anche il re accompagnato dai figli (Parrot 1956: 142). Dolce (1978a: 277) ritiene che questa identificazione sia eccessivamente dettagliata, in base ai pochi elementi a disposizione per l'individuazione dei soggetti stessi. Infatti per la studiosa *"(...) la gravità e la solennità delle quattro figure maschili e la diversa iconografia dei tratti somatici non sembrano elementi assolutamente validi per l'identificazione, preferendo ritenere i soggetti come degli alti dignitari o dei membri della corte reale"*. Inoltre, *"(...) in base alla ricostruzione di Parrot il re, cioè il personaggio di maggior rilievo della scena, non ne occuperebbe il centro visivo e concettuale, ma ne resterebbe al lato, sostituito dal portainsegna, e in posizione di evidente inferiorità rispetto ad esso, in pieno contrasto con il concetto di regalità pur espresso dall'opera stessa"* (Dolce 1978a: 278).



Ricostruzione dello Stendardo, Parrot (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/frise-d-un-panneau-de-mosaïque>).

Anche P. Calmeyer (1967: 161-9), in base ad un confronto con lo “Stendardo di Ur” e con un fregio parietale proveniente dal Palazzo “A” di Kish fornisce una ricostruzione¹⁶, che differisce completamente da quella proposta da A. Parrot. Nella ricostruzione dello studioso tedesco, nella quale sono inseriti anche frammenti non ritrovati all’interno della corte 20, lo Stendardo è diviso in quattro registri: nel primo sono stati collocati solo due prigionieri, nel secondo invece è rappresentata, da destra a sinistra, la sfilata dei vincitori che conducono, tenendoli alla nuca, i vinti. Di fronte a questa sfilata, nell’altro senso di marcia Calmeyer inserisce un personaggio con un abbigliamento diverso, identificabile, comunque, per via dell’armatura da combattimento, come un soldato; questo personaggio è seguito dal carro trainato da equini. Nel registro sottostante egli pone altri soldati e dei prigionieri; e nel quarto e ultimo registro trovano posto un musicista ed altri personaggi, tra cui quello che nella ricostruzione di Parrot è il portainsegna: qui, però, sono separati e “l’insegna” è posta in orizzontale dietro all’uomo.

Secondo Dolce (1978a: 278) nella ricostruzione del fregio proposta da Calmeyer non forvierebbe emergerebbe la vera natura dello Stendardo di Mari, poiché la disposizione delle figure su quattro registri, avanzata, tra l’altro, in base al numero dei frammenti che secondo lo studioso potrebbero essere attribuiti allo Stendardo, “(...) appare in primo luogo dispersiva del senso unitario che scorre nel complesso dell’opera (...)”.



Ricostruzione dello Stendardo, Calmeyer (1967: 161-9).

¹⁶ M.438, M.469, M.161, M.158, M.451, M.466, M.462, M.1106, M.460, M.472, M.461, M.473, M.159, M.467, M.463+1105, M.474, M.471, M.470, M.157, M.1104, M.1103, M.468, M.1083, M.464, M.1082, M.400, M.291, M.573, M.160, M.459, M.452, M.458, M.1011.

Appare chiaro che questa ricostruzione dello Stendardo su quattro registri si basa sul numero degli elementi rimasti, distribuiti tuttavia senza alcuna precisa motivazione, in modo completamente diverso da quello proposto da Parrot. Ma una sezione che risulta sicuramente valida nella ricostruzione di Calmeyer, come hanno rivelato le sezioni di fregio ad intarsio rinvenuto *in situ* nel Palazzo Presargonico, è l'alternanza nel secondo registro dei vinti e dei vincitori. La ricostruzione dei restanti tre registri proposta da Calmeyer è invece esclusivamente ispirata, secondo Dolce (1978a: 278), al *lato della guerra* dello "Stendardo di Ur": ciò porta però, in questo caso, alla formazione di scene frenetiche, disordinate, e non sempre coerenti, posizionate in una maniera che pare illogica; inoltre, le dimensioni del pannello enfatizzano maggiormente la dispersione dei personaggi. E' per tali motivi che si l'opera appare stravolta in quanto questa ricostruzione proposta deforma il significato che gli artisti avevano voluto conferire allo Stendardo di Mari. Per concludere, se il secondo e terzo registro della ricostruzione dello Stendardo formulata da Calmeyer possono apparire verosimili in senso compositivo materiale, non si può dire altrettanto per gli altri registri dove, mancando un modello da riprodurre, egli propone un accavallarsi tumultuoso di scene di guerra vera e propria, e di cortei in diverse direzioni, gli uni e gli altri coordinabili con difficoltà tra loro e privi di un unico polo visivo e concettuale di convergenza (Dolce 1978a: 278). Inoltre, nella ricostruzione del pannello proposta da Calmeyer, il personaggio che Parrot identifica come portainsegna, viene collocato nell'ultimo registro come membro di un corteo variamente composto da personaggi la cui funzione non è chiara. Dolce concorda con la ricostruzione di Parrot circa l'originaria posizione dell'anello passabriglie sulla sommità dell'asta portainsegna¹⁷, piuttosto che come elemento dei filamenti e della bardatura di animali da traino. Secondo la studiosa (Dolce 1978a: 279), la ricostruzione dello Stendardo proposta da Calmeyer, nella quale è evidente un'alterazione compositiva e concettuale, determina un aperto contrasto tra l'idea dell'opera e la sua reale elaborazione, tanto da renderla una rappresentazione rigida e convenzionale, inferiore alla vitalità dello Stendardo di Ur: per tale motivo Calmeyer (1967: 167-8) lo colloca cronologicamente prima di tale Stendardo. Dolce (1978a: 279), dunque, nota che questo tentativo di

¹⁷ Dolce tuttavia nota e sottolinea che il manico retto dal portainsegna è di diversa fattura, tipo e spessore rispetto alla estremità a spina di pesce, che a sua volta non si congiunge con la cima dell'asta sormontata dal torello, la cui connessione risulta praticamente inesistente (Dolce 1978a: 279).

ricostruzione del fregio ha conseguenze negative anche sulle valutazioni storico-artistiche dell'opera, "(...) i cui valori stilistici e formali sono sicuramente stimabili e non possono indurre a collocare lo Stendardo di Mari in una fase anteriore allo Stendardo di Ur". Infine, Dolce afferma che per una ricostruzione dello Stendardo di Mari, unico e originalissimo, non bisogna commettere l'errore di rifarsi ad opere analoghe o affini, dell'Epoca Protodinastica, che ne alternano, se non addirittura ne stravolgono il senso della composizione. Per tale motivo Dolce (1978a: 190) condivide pienamente l'opinione di E. Porada che ritiene lo Stendardo di Mari posteriore cronologicamente e superiore stilisticamente a quello di Ur. Secondo la studiosa la comprensione di quest'opera è celata nello spirito che unitariamente "scorre tra le file dei soldati e dei prigionieri e che si arresta folgorante sulla cima dell'insegna dell'asta, e nella unitaria tensione compositiva, che intende idealizzare e simbolizzare l'aspetto saliente e permanente della vittoria regale, attraverso la sua immagine essenziale, fedelmente aderente alla funzione stessa del fregio come -stendardo-" (Dolce 1978a: 279). Sulla base di quanto visto fino ad ora, è possibile, dal mio punto di vista, proporre un'ulteriore ipotetica e parziale ricostruzione dello Stendardo¹⁸, sempre suddiviso in tre registri. Il primo registro, da sinistra a destra, inizierebbe con tre dignitari-soldati in alta uniforme, rivolti verso destra, davanti ai quali potrebbe essere collocato il re; di fronte ad essi, e dunque rivolti verso destra si troverebbero il portainsegna ed altri dignitari, posti dietro di lui. Nel secondo registro, invece, potrebbe essere riportata la sfilata di vinti e vincitori, in marcia verso sinistra; infine, nell'ultimo registro vi si potrebbe collocare il carro da guerra trainato dai cavalli ed altri prigionieri seguiti da soldati, tutti in marcia verso destra. La lettura di quest'opera inizierebbe dall'ultimo registro per poi continuare in quello successivo, nei quali è rappresentata la sfilata dei prigionieri di guerra. Continuando a salire, poi, si giunge al primo registro, nel quale sono senza dubbio inseriti i personaggi più importanti dell'intera scena. In base a questa ricostruzione, dunque, il centro ideale e visivo dell'opera si troverebbe nel

¹⁸ M.471, M.470, M.157, M.466, M.458, M.459, M.452, M.464, M.462, M.1106, M.460, M.472, M.461, M.473, M.159, M.467, M.463+1105, M.474, M.161, M.158, M.451, M.1104, M.1103, M.468, M.438, M.469.

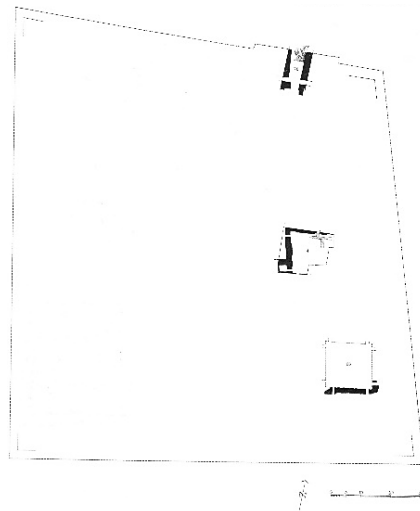
mezzo del primo registro dove si trovano, l'uno di fronte all'altro, il re e il portainsegna.



Ricostruzione dello Stendardo.

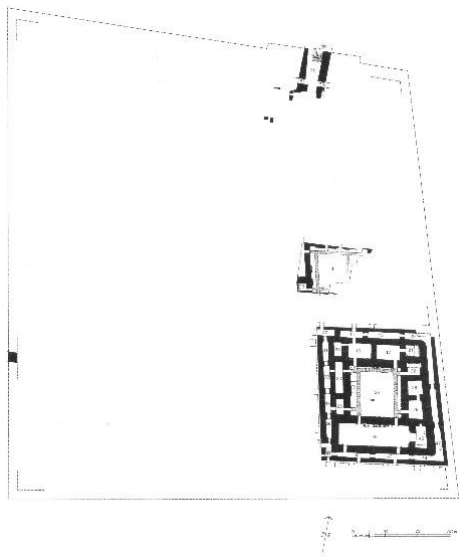
III. Gli altri frammenti

Nel 1935 gli archeologi, consci di aver trovato un edificio dalle dimensioni enormi, considerata l'altezza del *tell* che lo sovrastava (13,5 m. dal livello del suolo), hanno riportato alla luce una parte del Palazzo Reale di Mari¹⁹, denominato anche Palazzo Presargonico (Parrot 1936: 14), ancora oggi noto in maniera parziale. Di questo imponente edificio, per merito di alcuni sondaggi che sono stati effettuati in tre zone distinte del Palazzo, se ne conosce anche la pianta più arcaica denominata “livello P-3”, i cui scavi sono ripresi nel 1999, della quale sono però conosciuti soltanto tre vani (Margueron 2004: 196; Margueron 2014: 101). Non è chiaro il motivo per il quale questo livello sia stato abbandonato poiché non



¹⁹ Le scoperte maggiori all'interno di questo settore avvennero negli anni seguenti quando fu chiaro che la costruzione dell'edificio non era da attribuire solamente al sovrano Zimrilim poiché, grazie al ritrovamento di numerose tavolette incise, ricollocabili all'interno dei livelli inferiori, è stato possibile attribuire le fasi più antiche del Palazzo anche a Iahdunlim e Sumuianan. Veniva così confermata l'ipotesi di Parrot: tutti i sovrani della dinastia di Mari avevano contribuito alla costruzione del Palazzo (Parrot 1965).

vi sono tracce né di distruzione né di incendio; inoltre, sul suolo di questi vani non sono stati trovati reperti. Nonostante la scarsità di elementi Margueron (2004: 195) ha osservato che i muri della fase più antica sono esattamente gli stessi di quelli delle fasi seguenti: per questo motivo è perfettamente immaginabile la planimetria del Palazzo fin dal primo periodo della sua esistenza. Infatti, i muri del livello P-3, al momento della costruzione del Palazzo successivo sono stati conservati: vi è un rialzamento più recente che segue l'andamento delle strutture del livello precedente. Il livello P-2 è noto in maniera più completa rispetto alla fase precedente: è stata

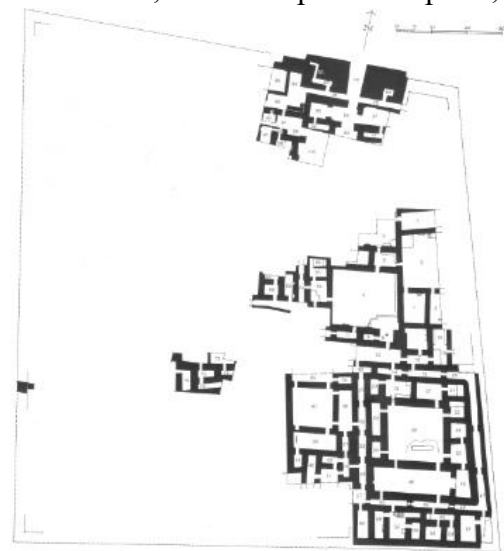


riportato alla luce un'ampia zona del Palazzo e nel corso della campagna del 1965 è stato individuato anche il settore sacro di questo complesso: ciò ha permesso di affermare, dunque, che tale edificio non era solamente il luogo di residenza privata della famiglia reale vista la presenza, al suo interno di un luogo dedicato al culto, denominato Recinto Sacro (Margueron 2004: 197-8).

Il santuario, posto nell'angolo Sud-Est, appare completamente indipendente dal circuito generale del Palazzo, e solamente nel livello P-1, tramite l'apertura di porte, viene inserito nel complesso del Palazzo.

La fase meglio conosciuta di questo edificio palatino è certamente quella che è stata denominata P-1 poiché la vicinanza alla superficie ne ha reso la conoscenza e la comprensione più semplice.

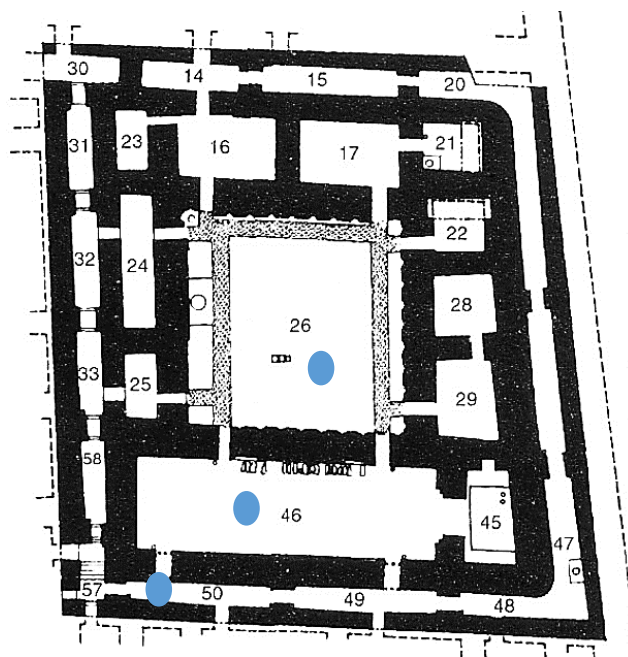
Anche tra i livelli P-2 e P-1 non sono state individuate diversità architettoniche e planimetriche; l'unica modifica degna di essere notata è, come si accennava,



l'apertura di una porta nella cella XV del Recinto Sacro, che consentiva l'ingresso nel Palazzo. Inoltre, sui pavimenti del livello P-1 è stato rinvenuto uno spesso strato di incendio che, tra l'altro, ha visibilmente danneggiato anche alcuni intarsi (Margueron 2004: 207). Queste varie fasi del Palazzo "Presargonico" sono

collocabili nel corso del Protodinastico III; alla fine del periodo la città viene saccheggiata e distrutta, ed anche questo edificio ne porta i segni. Nel corso del periodo Accadico, seguente al Protodinastico, il Palazzo viene ricostruito e, da questa fase, si notano delle differenze planimetriche, quasi certamente dovute all'influenza straniera (Margueron 2014: 109).

Le pareti dell'area di culto del Palazzo, come tutti i luoghi sacri della città del Periodo Protodinastico, presentavano certamente pannelli intarsiati: anche in questo caso i resti sono stati rinvenuti sparpagliati in diversi luoghi e ciò non consente di affermare con certezza quale fosse il luogo originario di esposizione.



Recinto Sacro, P-2 (Margueron 2004: fig.174).

Dal livello P-2 provengono diversi interessanti frammenti di intarsi alcuni dei quali rinvenuti all'interno della Sala XLVI (Parrot 1970: 240). Questi pezzi, in uno stato di conservazione non eccellente ritraggono i busti di due uomini: uno²⁰ è raffigurato senza capelli, con il torso nudo e la mano destra appoggiata sul petto, l'altro²¹ invece meraglia per la posizione della mano destra poiché, anziché essere al petto, come in tutte le altre figure rinvenute, le ha appoggiate sul volto, come se con le dita volesse attirare l'attenzione del dio (Dolce 1978b: 152-3). Dallo stesso ambiente provengono due grandi frammenti inferiori di gonna a *kaunakès*²², in uno dei quali

²⁰ M.4904.

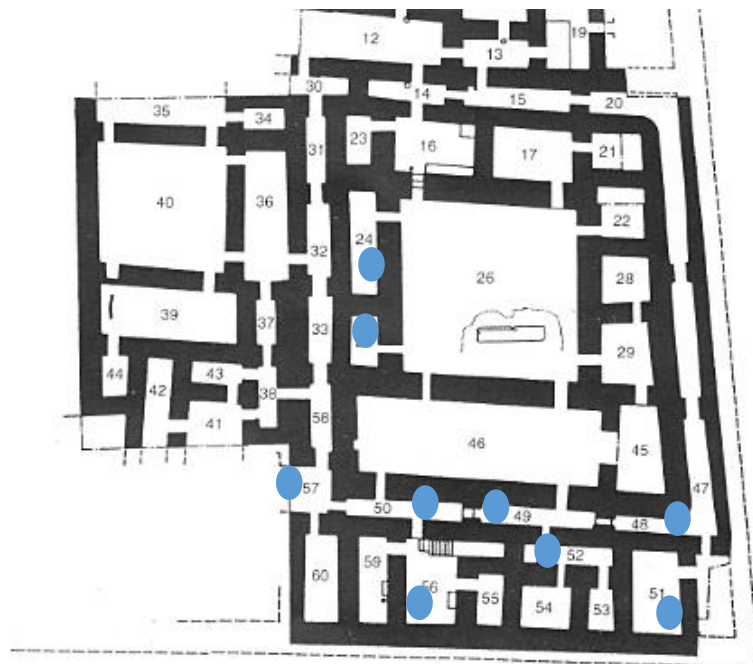
²¹ M.4921.

²² M.4922, M.4898.

si è conservato anche un piede (Parrot 1970: 10). Sempre in questo livello, ma dal Corridoio Sud, è stato recuperato un bel frammento²³ in conchiglia nel quale era inciso il disegno di una ruota di carro a circonferenza liscia, costituita da due semicerchi tenuti insieme da cavicchi (Parrot 1970: tav. XLVII,3).

Dalla corte XXVII invece provengono, sfortunatamente solo in stato frammentario, altri intarsi nei quali è possibile riconoscere parti di abbigliamento e di corpi: tra questi, quello meglio conservato è un busto di un personaggio maschile di profilo verso destra²⁴. Questo uomo indossa una cappa chiodata che lascia scoperta una parte del braccio e, nella mano destra, molto ben rappresentata, impugna orizzontalmente un'asta (Parrot 1972: tav. XVI, 3). Come si è detto, questi sono gli unici frammenti ad intarsio rinvenuti all'interno del livello P-2; le cause che hanno portato all'abbandono di tale livello non sono chiare in quanto, nel corso dello scavo, non sono state riscontrate tracce di distruzione violenta, o di incendio (Margueron 2004: 205).

Per quanto riguarda i rinvenimenti dal livello P-1, sono molti i frammenti, raffiguranti busti umani, provenienti dalle sale XXIV e XXV:



Recinto Sacro, P-1 (Margueron 2004: fig.189).

²³ M.479.

²⁴ M.5083.

tra questi, quello meglio conservato e di maggiori dimensioni rappresenta un uomo stante, del quale sono andati perduti solo i piedi²⁵; è rappresentato di profilo verso sinistra, indossa un copricapo a basso tocco e, sotto al petto nudo porta una gonna liscia a frange terminali dove ben si nota il nodo che ricade sul dorso. Questo personaggio regge con entrambe le mani un'asta, appoggiata orizzontalmente sulla spalla destra (Parrot 1965: tav. XIV); non è certo un caso che anche in altri frammenti²⁶ dallo stesso luogo sia incisa l'immagine di un uomo del tutto affine a quella sopra descritta. Da questi ambienti proviene un pezzo²⁷ che presenta una caratteristica non riscontrata su altri frammenti: questo rappresenta un uomo, quasi completamente conservato, di profilo verso destra, nudo imberbe e calvo, ma sul suo cranio sono presenti tre incisioni ondulate il cui significato non è chiaro in quanto potrebbe essere la rappresentazione di tre ciocche di capelli oppure, come riferisce Dolce, potrebbero essere raffigurazioni di ferite. Sembra essere in marcia, con il braccio sinistra sollevato e quello destro leggermente flesso (Parrot 1967: 21). Nelle stesse sale sono stati ritrovati anche frammenti²⁸ che raffigurano uomini, tutti di profilo verso sinistra, con il cranio rasato ed il torso nudo, nel frammento meglio conservato si distingue una fascia che gli cinge il braccio sinistro leggermente flesso; inoltre, nel frammento migliore è presente anche la mano chiusa a pugno con il pollice sollevato, appoggiata al petto (Parrot 1965: tav. XIV). All'interno del corridoio XLIX e della sala LII sono stati ritrovati numerosissimi frammenti di intarsi appartenenti ad un pannello: una parte di questo, seppur molto piccola rispetto alle dimensioni originarie, è stata rinvenuta intatta sul suolo, accompagnata anche da frammenti di scisto che ne costituivano lo sfondo (Parrot 1969: 202). Questa parte di fregio rappresenta quattro uomini²⁹ conservati quasi interamente, tra i quali è possibile constatare una differenza di status: infatti due uomini portano un elmo a calotta, una lunga stola chiodata, sotto alla quale si nota una gonna liscia a frange terminali, e con la mano libera reggono un'asta, appoggiata alla spalla destra, alla quale sono appesi dei drappi frangiati. Gli altri, invece, sono calvi, imberbi e nudi, e sono cinti, in vita e al braccio, da dei lacci (Parrot 1969: 202). In base alla convenzione artistica del periodo possiamo

²⁵ M.4375.

²⁶ M.4376, M.4377.

²⁷ M.4700.

²⁸ M.4396, M.4723.

²⁹ M.445-M.448.

affermare che si tratta di dignitari marioti che conducono, tenendoli per il collo, i prigionieri. Considerata la presenza, sempre nel corridoio XLIX e nella sala LII, di altri elementi che ritraggono prigionieri, sempre raffigurati nudi e con un laccio che cinge loro il collo e un braccio, e dignitari con stola chiodata, gonna a frange terminali e il manico di un arma appoggiato alla spalla, è possibile affermare che nelle vicinanze di questi luoghi vi fosse un pannello a tematica militare. Da questo luogo provengono anche quattro ruote di carro³⁰, perfettamente conservate, costituite da due semicerchi uniti da cavicchi, che presentano la circonferenza dentellata (Parrot 1969: 202). Nello spazio compreso tra i corridoi XLVIII-XLIX, L, LVII e le sale LI-LVI, proviene un frammento di fregio ad intarsio³¹ in scisto, madreperla e bitume (Parrot 1969: 18): anche in questo caso, come in quello precedentemente descritto, si sono conservate le figure di due dignitari e due prigionieri, rappresentati nella maniera convenzionale. Infatti i dignitari indossano la stola chiodata e la gonna liscia a frange terminali, e i prigionieri sono nudi, e cinti da un laccio all'altezza della vita (Dolce 1978b: 152). Infine, un ultimo frammento³² del quale però non si conosce il luogo di rinvenimento, rappresenta un uomo di profilo verso sinistra: egli ha il torso nudo ed indossa una gonna a fitte pieghe tubolari verticali. Con entrambe le mani regge un'asta che poggia sul piano di terra³³ (Dolce 1978b: 148). Queste numerose figure di soldati, di prigionieri, di personaggi in marcia, di portainsegna costituivano un unico grande pannello a più registri, o una serie di pannelli più piccoli ma collegati materialmente e tecnicamente, chiaramente appesi ai muri del Recinto Sacro nel livello P-1 del Palazzo Presargonico.

È necessario ora sottolineare l'importanza che ha avuto il rinvenimento, all'interno di questo luogo sacro, della porzione di fregio ad intarsio ritrovata *in situ*, in cui i prigionieri sono alternati ai dignitari, e sospinti da essi, tenuti con la mano dietro alla nuca. È per merito di tale scoperta, infatti, che è stato possibile ipotizzare un'ulteriore ricostruzione dello Stendardo di Mari, secondo un nuovo schema compositivo. “*L'identità tematica, tipologica, iconografica dei soggetti e della rappresentazione degli intarsi dal Palazzo Presargonico con lo Stendardo di Mari*

³⁰ M.460- M.463.

³¹ M.464-M.465.

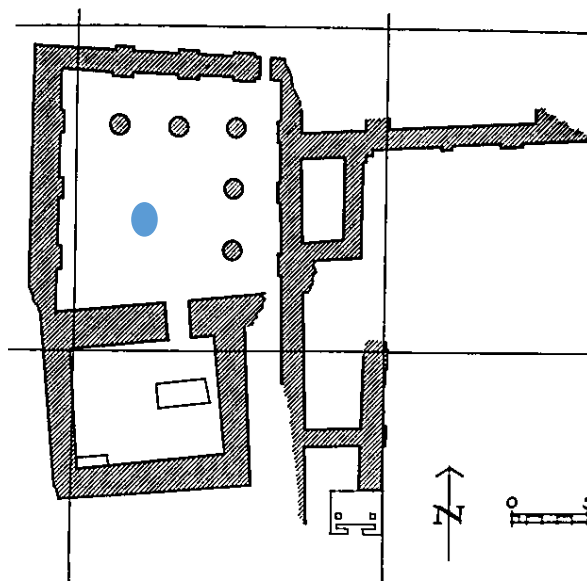
³² M.4465.

³³ Dolce (1978a: 275) ritiene che questo personaggio possa essere identificato come un portainsegna, vista la presenza dell'asta posta in verticale davanti all'uomo.

appare peraltro completa e indica certo un organico sviluppo compositivo degli intarsi del Palazzo Presargonico analogo a quello dello Stendardo.

L'attestata maggiore partecipazione dei soggetti umani con varie funzioni nel fregio dal Palazzo Presargonico che nello Stendardo di Mari, in particolare di figure laiche in marcia, di portainsegna, di carri da guerra, ampliano il complesso della rappresentazione e al contempo la collocano su di un piano di minore astrazione temporale rispetto allo Stendardo" (Dolce 1978a: 275-6). Queste, che sono senza dubbio le due opere maggiori del Protodinastico IIIb, realizzate probabilmente da un'unica bottega artistica, manifestano il medesimo intento iconografico nella scelta della collocazione dei soggetti, che efficacemente si relazionano l'uno con l'altro; le scene, qui rappresentate conferiscono ad entrambe le opere una sfumatura maestosa (Dolce 1978a: 259).

Esclusivamente dal tempio di Ishtar sembra provenire l'evidenza più antica, per questo sito, del genere artistico dell'intarsio: due frammenti³⁴ provenienti rispettivamente dalla Casa E, limitrofa al tempio, e dalla Corte 15 (Parrot 1956: 147-8).



Tempio di Ishtar (Margueron 2014: fig.80a).

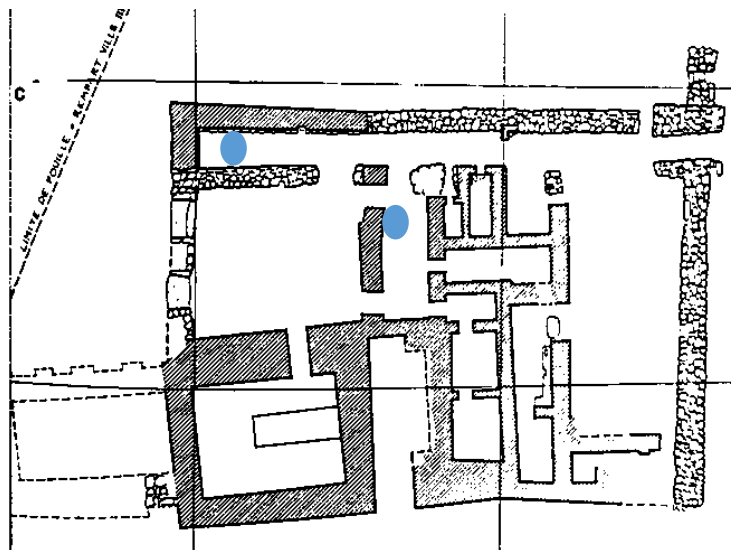
Del primo si è conservata la testa ed il busto di una donna, caratterizzata da un occhio enorme e da un naso molto sporgente, elemento, questo, che è rintracciabile anche nel secondo frammento, in cui è rappresentato un uomo nudo, inginocchiato, con il cranio rasato ed il volto imberbe. Come si diceva, questi frammenti

³⁴ M.570; M.392.

rappresentano le testimonianze più antiche del sito essendo databili, sulla base delle evidenti caratteristiche del volto, al primo Periodo Protodinastico II (2750-2700 a. C.). Per proporre questa datazione Dolce (1978: 61) si è basata sullo studio delle opere provenienti da altri siti mesopotamici, tra cui Eshnunna³⁵, che presentano i medesimi tratti³⁶: le affinità degli intarsi di questo gruppo negli aspetti iconografici e stilistici, denotano sia la sostanziale omogeneità della produzione, sia la fedele aderenza ai canoni figurativi del momento. Ciò si sviluppa attraverso la resa iconografica delle figure, maschili e femminili, nella voluta dilatazione e sproporzione dei tratti del volto, nei particolari antiquari del tipo di veste e di copricapo, e nell'impronta di rigidità spaziale avvertibile in ciascuna figura. Inoltre, al di là delle possibili diverse collocazioni materiali e delle funzioni decorative dei singoli elementi o di gruppi di elementi di intarsi provenienti dall'uno o dall'altro sito, la documentazione assegnabile al Protodinastico II si mostra sempre profondamente omogenea in senso formale e stilistico (Dolce 1978: 62). Dunque, è per merito dell'estrema affinità tra questi elementi che è stato possibile allineare conseguentemente alla stessa cronologia i due isolati frammenti di Mari.

All'interno del tempio sono stati riportati alla luce alcuni frammenti che, come

avremo modo di constatare, possono essere datati al Protodinastico IIIa (2600-2500 a.C.): meritano attenzione tre busti di uomini ritrovati nella cella 18. Uno³⁷ ha il cranio rasato, il volto imberbe e il torso nudo, il



Tempio di Ishtar (Margueron 2014: fig.80c).

braccio conservato è piegato e appoggiato al petto, la mano è chiusa a pugno e il

³⁵ È proprio la sicura provenienza stratigrafica dei frammenti dallo Square Temple I di Eshnunna, rinvenuti tra i detriti impiegati nell'opera muraria interna al podio della seconda fase del tempio, che garantisce la loro datazione e offre al tempo stesso un sicuro dato per la storia dello sviluppo artistico degli intarsi (Dolce 1978: 63).

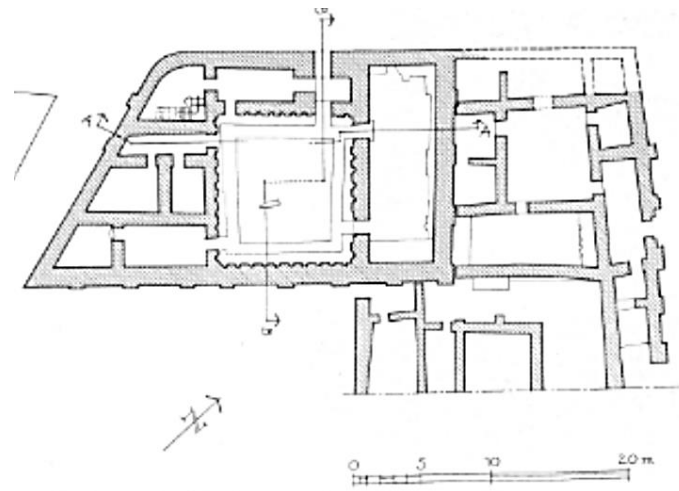
³⁶ ES.1-6; A.1; K.2; K.5-8; K.9-10; K.13-14; K.28-29; K.34-35; K.47; K.50 (Dolce 1978b).

³⁷ M.1082.

pollice è sollevato verso l'alto (Parrot 1956: 148); l'altro frammento³⁸ ritrae invece un uomo che indossa sul capo un basso tocco, e una stola chiodata che gli copre la spalla sinistra (Parrot 1956: 147). Inoltre, sempre attribuibile a tale periodo, dalla corte 20 proviene un frammento in cui si è conservato il volto ed il busto di un uomo³⁹: egli indossa un copricapo a calotta ed è ben evidenziata una lunga barba rettangolare che scende oltre il mento. La spalla sinistra e il petto sono coperti da una stola a linguette terminali disposte irregolarmente, la spalla e il braccio destro, piegato e parallelo alla cintura dell'uomo, sono nude (Parrot 1956: 147-8).

In base alle caratteristiche stilistiche che si vedranno, è stato possibile collocare all'interno del Periodo Protodinastico IIIa gli intarsi rinvenuti, nelle campagne di scavo svoltesi nel 1952-'53, all'interno dei templi consacrati a Ishtarat⁴⁰ e Ninni-Zaza⁴¹.

In quegli anni le attenzioni poste su quest'area di scavo hanno consentito di individuare due templi adiacenti, ma separati ed indipendenti, e di dimensioni differenti in quanto il tempio dedicato a Ninni-Zaza presenta una superficie pressoché doppia rispetto all'altro.



Templi di Ninni-Zaza e Ishtarat (Margueron 2014: fig.81).

Oltre alle dimensioni diverse dei due santuari è possibile constatare immediatamente anche la sproporzione che riguarda il numero degli intarsi rinvenuti al loro interno: non sono molti, infatti, i frammenti recuperati nel tempio di Ishtarat, forse anche a causa delle tristi condizioni in cui si è conservato, mentre il tempio di Ninni-Zaza ne è davvero ricco.

³⁸ M.547.

³⁹ M.1101.

⁴⁰ Le iscrizioni, anche se molto frammentarie, hanno permesso di identificare senza esitazioni la divinità alla quale il tempio era consacrato. Il suo nome, infatti, oltre che su vasi in pietra, era inciso anche su statue, e piccole statuette (queste riportavano anche il nome del dedicante).

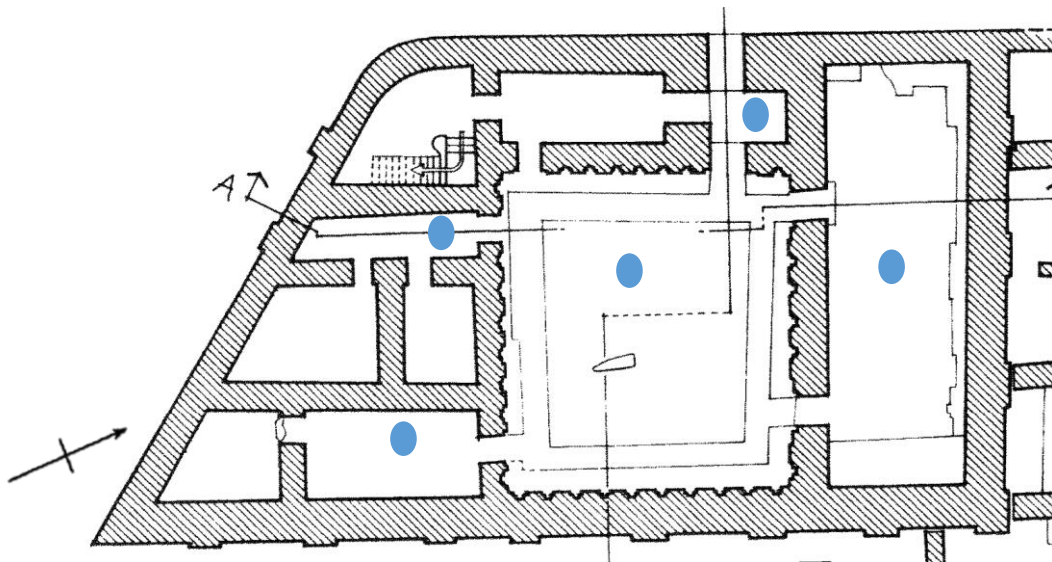
⁴¹ È certo che il tempio fosse consacrato a questa divinità, Inana.Za.Za, poiché al suo interno sono state rinvenute numerose iscrizioni che ne attestano il culto (Margueron 2004: 243-4).

L'esemplare più completo conservato all'interno del tempio di Ishtarat, proveniente dalla sala 5, raffigura un uomo⁴², del quale sono andati perduti solo i piedi: Parrot (1967: 213) lo identifica, per via dell'abbigliamento, come un soldato: infatti egli indossa un elmo a calotta, una stola di vello posta obliquamente sul petto che lascia scoperti un braccio e la spalla, e una gonna liscia a frange terminali. Inoltre, con entrambe le mani regge un oggetto ricurvo, quasi sicuramente un'arma, che sembra in procinto di usare poiché, come sostiene Parrot, questo soldato è stato raffigurato nella tipica postura di attacco (Parrot 1967: 213).



Tempio di Ishtarat (Margueron 2014: fig.81).

Come dicevamo, il tempio consacrato a Ninni-Zaza ha conosciuto una sorte completamente diversa e molto più fortunata per quanto riguarda il rinvenimento di intarsi, rispetto al tempio di Ishtarat: al suo interno è stato rinvenuto un gran numero di tessere di mosaico ad intarsio, anche se, pure in questo caso, nessun frammento è stato ritrovato *in situ*.



Tempio di Ninni-Zaza (Margueron 2004: fig. 229).

Secondo la suddivisione che fornisce Parrot (1967: 199), tutti questi elementi possono essere suddivisi in diverse categorie in base alla scena che originariamente

⁴² M.2759.

rappresentavano nel pannello parietale: egli infatti distingue personaggi appartenenti a scene di banchetto, a scene di guerra e a scene della vita quotidiana. Un bell'esempio di personaggio inserito in una scena di banchetto si trova in un frammento⁴³, di dimensioni modeste e in buono stato di conservazione, proveniente dalla sala 13 del tempio: è raffigurato un uomo seduto di profilo verso sinistra, con il cranio rasato e la barba. Il torso è nudo, in vita indossa la cintura bombata, il cui nodo ricade sul dorso e, sotto a questa porta la gonna a frange terminali che lascia scoperte caviglie e piedi. Il sedile su cui siede sembra esser costituito da una pila di tronchi di legno accatastati (Parrot 1967: 199); inoltre, nella mano destra regge una coppa, e nella sinistra un ramo. Ma attestazioni di scene di banchetto provengono anche dalle sale 11 e 19, che hanno restituito molti frammenti di questo genere⁴⁴. Nelle "scene di banchetto" hanno un ruolo importante anche personaggi definiti da Parrot (1967: 202) "adoranti", o fedeli⁴⁵: tutte queste figure sono accomunate, nel caso di Ninni-Zaza, dal cranio rasato e dal torso nudo, le braccia sono alzate, nell'atto di reggere oggetti che, nei casi meglio conservati possiamo affermare si tratti di coppe. Tra queste figure ce ne sono due che già ad un primo sguardo appaiono diverse dalla maggioranza poiché hanno le mani impegnate a sorreggere oggetti particolari: in una si riconosce bene uno strumento musicale⁴⁶, e nell'altra è chiara la presenza di un animale, un capretto, con ogni probabilità destinato ad un sacrificio⁴⁷. Solo del musicista sappiamo la provenienza, la sala 13 del tempio, mentre dell'altro è solo possibile affermare che i due frammenti da cui esso oggi è composto hanno sofferto in modo differente per l'incendio che ha interessato questo tempio: infatti il frammento superiore è di un colore più scuro rispetto a quello inferiore. La cassa di risonanza dell'arpa a sei o sette corde del frammento del musicista è stata decorata con il disegno della testa di un toro⁴⁸ (Parrot 1967: 209); tale frammento, unico nel suo genere all'interno del tempio di Ninni-Zaza, ma non il solo a Mari, può a pieno titolo essere considerato come facente parte della

⁴³ M.2355.

⁴⁴ M.2630, M.2425, M.2572, M.2631, M.2880, M.3047, M.2535.

⁴⁵ M.2880, M.2645, M.2649, M.2422, M.2648, M.2650, M.3068, M.2489, M.2573, M.2574, M.2589, M.2596, M.2646, M.2876, M.2497, M.3069, M.2505, M.2647, M.2696, M.2514, M.3070, M.2326, M.2405.

⁴⁶ M.2459.

⁴⁷ M.2198+2148.

⁴⁸ Parrot (1967: 209) riferisce che si tratta esattamente di una riproduzione, in miniatura, delle arpe della necropoli di Ur.

categoria dei fedeli in quanto la musica accompagnava il culto e ne era parte integrante.

Dopo le scene di culto, il soggetto bellico-militare fornisce una grande ispirazione per la realizzazione di pannelli intarsiati di Mari. Sfortunatamente, anche in questo in caso, nessuno di questi pannelli è stato rinvenuto intatto, ma anzi gli intarsi sono stati ritrovati dislocati e frantumati all'interno del tempio. Nonostante ciò è possibile proporre una distinzione tra i soldati⁴⁹ appartenenti alle truppe all'esercito di mariota, e i loro prigionieri. Fa parte senza dubbio dell'esercito della città un bell'elemento che, nonostante sia fratturato all'altezza della cintura, è giunto in buono stato di conservazione poichè sono andati perduti solo i piedi⁵⁰. Questo, ritrovato nella sala 13 del tempio, raffigura un soldato che porta sul capo un elmo a calotta ed indossa una stola di vello posta obliquamente sul petto, le gambe sono coperte da una gonna liscia a frange terminali; con entrambe le mani regge una lunga asta, che possiamo supporre fosse il manico dell'arma impugnata, della quale però non si è conservata la parte terminale (Dolce 1978b: 100). A tale proposito possiamo qui ricordare i rinvenimenti di piccolissimi frammenti, dalle dimensioni comprese tra i 6 e i 15 mm, che raffigurano le punte delle armi utilizzate dai soldati⁵¹ (Parrot 1967: 217-6). Gli altri protagonisti dei pannelli a tema bellico erano, ovviamente, i nemici vinti dall'esercito di Mari che, nel tempio di Ninni-Zaza, sono raffigurati sia stanti⁵² che con un ginocchio a terra⁵³. Entrambe le tipologie sono caratterizzate, come osserva Parrot, da una resa dei dettagli dei corpi, sempre nudi, molto più trascurata e meno precisa rispetto ai soldati: questo era certo un aspetto voluto dagli artigiani, che in tal modo cercavano di evidenziare l'umiliazione dei vinti, riproducendo in questo modo “(...) *il loro essere incolti e ai margini della civilizzazione*” (Parrot 1967: 219).

Nonostante i pannelli a carattere religioso e militare costituiscano la maggioranza delle attestazioni all'interno del tempio, non sono le sole infatti come si è prima accennato, da qui provengo anche diversi elementi di intarsio che in origine appartenevano a pannelli con scene della vita quotidiana. È il caso di citare a questo

⁴⁹ M.2493, M.2495, M.2636, M.2372, M.2423, M.2588, M.2633, M.2634, M.2635, M.2637, M.2638, M.2640.

⁵⁰ M.2402+2324.

⁵¹ M.2473, M. 2524, M.2523, M.2686.

⁵² M.2424, M.2657, M.2381, M.2656.

⁵³ M.2477, M.2478, M.2567, M.2592.

proposito due piccoli ma chiari frammenti provenienti dalla sala 13: il primo⁵⁴ ritrae un uomo, del quale sono andate perdute le gambe, che regge su una spalla dei bastoni infilati in due grossi anelli, dai quali pende una rete (Parrot 1967: 235), il secondo⁵⁵, che come il primo ha il cranio rasato e il volto imberbe, regge una scala che tiene appoggiata, in senso orizzontale, sulla spalla destra (Parrot 1967: 236).

Fino ad ora abbiamo sempre descritto figure maschili, che costituiscono senza ombra di dubbio, la maggioranza della documentazione; tuttavia, all'interno della corte 12 sono stati riportati alla luce due piccoli frammenti di figure femminili⁵⁶ (Parrot 1967: 236-7).

Sulla base di questa veloce descrizione delle tematiche alle quali appartenevano gli intarsi recuperati all'interno di questa area sacra è possibile notare che il repertorio degli intarsi di questo tempio risulta precisamente analogo a quello dello Stendardo di Ur sia nelle scelte generali, riguardanti il simposio e gli avvenimenti bellici, sia in quelle particolari riguardanti soggetti più specifici come i fedeli, i servi, gli inservienti. Inoltre, la grande quantità di elementi di intarsio da Ninni-Zaza rende possibile ipotizzare che questi pezzi fossero inseriti in pannelli parietali, lungo le mura interne del tempio stesso secondo lo svolgimento tematico e temporale riscontrabile nello Stendardo di Ur, con le azioni belliche e la traduzione dei prigionieri da un lato, e i preparativi del banchetto dall'altro (Dolce 1978a: 198-9). È utile ribadire quanto afferma Dolce: *“la qualità tematica degli intarsi, la loro rilevante quantità che indica una notevole estensione fisica dei fregi lungo le pareti del Tempio di Ninni-Zaza rivelano, infine come a Mari almeno dal Protodinastico IIIa in poi l'aspetto politico-regale sia strettamente legato, se non già prevalente, su quello religioso-culturale, tanto da costituire la decorazione maggiore del Tempio della dea”* (1978a: 199). Nel Tempio di Ninni-Zaza, nonostante la grande quantità di resti di intarsi, è possibile proporre solo ipoteticamente e parzialmente una ricostruzione delle originarie composizioni di fregi che ne ornavano le pareti, a causa, come abbiamo detto, dello stato frammentario in cui i pezzi sono stati ritrovati: Dolce (1978a: 169) sostiene che è provato che si trattasse di rappresentazioni fortemente unitarie ed omogenee vista l'analogia nella resa grafica di ciascun tipo di soggetto.

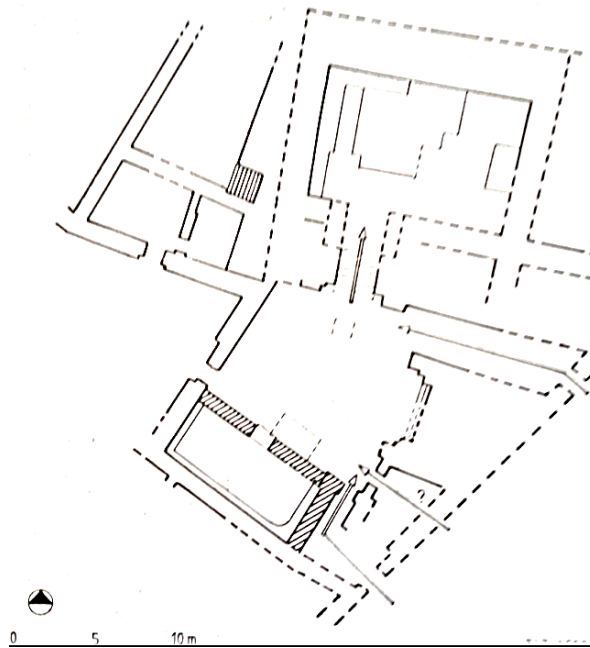
⁵⁴ M.2403.

⁵⁵ M.2356.

⁵⁶ M.2654, M. 2791.

Anche all'interno del tempio consacrato alla dea Ninhursag⁵⁷, indagato per la prima volta nel corso della campagna di scavo del 1938 (Parrot 1940: 1), sono stati riportati alla luce, seppur non numerosi, alcuni frammenti di intarsio in conchiglia.

I frammenti più antichi ritrovati in questo tempio raffigurano quattro volti umani⁵⁸, tre dei quali rivolti verso destra e caratterizzati da copricapi a calotta (Parrot 1940: 17); la figura rivolta verso sinistra,



Tempio di Ninhursag (Margueron 2004: fig.224).

invece, ha la barba e lunghi capelli con incisione a spina di pesce (Dolce 1978b: 144). Di un periodo di poco successivo devono essere, invece, altri frammenti tra cui, oltre a piccole parti di vesti⁵⁹, merita attenzione un bel pezzo in buono stato di conservazione che raffigura un uomo stante⁶⁰, di profilo verso sinistra, con cranio rasato, torso nudo e gonna liscia a frange terminali, che regge con entrambe le mani un animale, identificato da Dolce (1978b: 145) come un capretto dal lungo vello. Nel corso del 1997, un'altra campagna di scavo ha interessato questo tempio e, nell'angolo Nord-Ovest, all'interno di una fossa rettangolare, sono stati riportati alla luce altri frammenti di intarsio (Beyer 2007: 108, 110) con parti di corpo umani e altri piccoli frammenti, forse attribuibili a vesti.

Nel corso della dodicesima campagna di scavo, svoltasi nell'autunno del 1961, le indagini si sono concentrate nel settore in cui sorgeva il tempio dedicato al dio Dagan⁶¹ (Parrot 1962: 1-2): al suo interno sono stati rinvenuti numerosi oggetti di carattere religioso tra cui sculture di adoranti, spesso mutilate, statuette di divinità,

⁵⁷ La certezza che il tempio fosse dedicato a questa divinità si ebbe quando, al suo interno, fu rinvenuta una placca di bronzo iscritta, che riportava il suo nome.

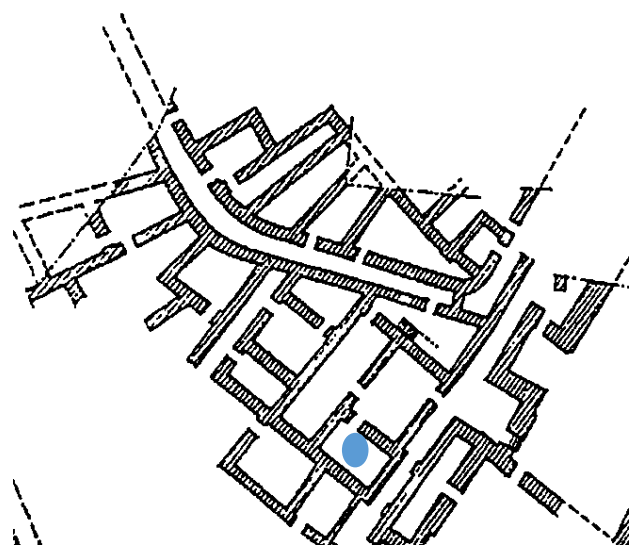
⁵⁸ M.409-M.412.

⁵⁹ M.413-415.

⁶⁰ M.416.

⁶¹ È noto che il tempio fosse dedicato a questo dio poiché al suo interno sono state rinvenute delle iscrizioni, su metallo e pietra che recavano scritto "*Ishma-Dagan, gouverneur de Mari, Ishtup-ilum, gouverneur de Mari, son fils, la maison du dieu -roi du pays-, a construit*".

ma anche cocci di vasi in pietra e molti frammenti di elementi ad intarsio in stato di notevole dispersione ma di minore frammentarietà (Parrot 1962: 163). Possiamo anticipare, considerate, tra l'altro, le abbastanza fortunate condizioni di ritrovamento almeno in un caso, e che in seguito si specificheranno, che esse facevano parte di un pannello decorativo parietale, nonostante nessuno di questi frammenti sia stato rinvenuto *in situ*. La loro collocazione originale all'interno del tempio è andata perduta: infatti gli elementi di questo pannello sono stati rinvenuti frantumati e notevolmente dispersi all'interno di un ambiente che era certamente una cucina: ciò esclude che si trattasse del loro luogo di esposizione (Parrot 1962: 163).



Tempio di Dagan (Margueron 2014: fig.83).

Abbiamo detto che i molti frammenti di intarsio, rinvenuti nella sala 10, erano parte di un unico grande pannello a mosaico, con base in legno (Parrot 1962: 167): in esso la scena rappresentata è chiaramente di tipo cultuale-religioso, con officianti maschili e femminili, riuniti forse per una cerimonia o una libagione rituale (Parrot 1962: 164). Del

frammento di fregio si sono conservate interamente tre figure femminili⁶²: due di esse sono sedute su di uno sgabello rivolte di profilo verso destra, mentre la terza è rappresentata in piedi, rivolta a sinistra. Le tre figure indossano uno scialle frangiato, e una lunga veste liscia a frange terminali; le due donne sedute indossano anche lo stesso tipo di copricapo a turbante, a differenza dell'altra che invece ha i capelli raccolti sul capo. Inoltre, le due donne sedute reggono tra le mani un oggetto non meglio definito, ma riconducibile alla filatura di tessuti, mentre l'altra regge nella mano destra una canocchia (Parrot 1962: tav. XI,1). Dei frammenti riconducibili a questo fregio fa parte sicuramente quello che raffigura due figure umane, forse femminili⁶³, piegate ai lati di un oggetto che può essere identificato

⁶² M.295-M.297.

⁶³ M.299, M.300, M.301, M.302.

come un trono o un letto⁶⁴, rivestito di stoffa o pelle a più balze di vello, e con zampe taurine (Parrot 1962: fig.13). Provengono dal medesimo ambiente anche frammenti di due personaggi maschili stanti: uno rivolto verso destra⁶⁵ e l'altro verso sinistra⁶⁶. Entrambe le figure hanno il torso nudo, la cintura bombata e la gonna liscia a frange terminali; uno regge, in entrambe le mani un bicchiere (Parrot 1962: 163-8). Spiccano, in questo contesto di ritrovamento, anche tre bei elementi ad intarsio, in eccellente stato di conservazione, raffiguranti figure femminili⁶⁷: queste indossano un copricapo a polos, lo scialle frangiato che è fissato al corpo mediante due grandi spilloni che si incrociano sul petto e che lascia fuoriuscire il braccio, sotto al quale spunta la lunga gonna liscia a frange terminali (Parrot 1962: 163-4). Un altro frammento femminile, iconograficamente affine agli altri sopra descritti è caratterizzato dagli oggetti che regge nelle mani, una larga coppa ad alto piede e una ciotola bassa, e dall'orecchino ad anello (Parrot 1962: 164). È stato rinvenuto anche un bel frammento, completo, che raffigura una donna inginocchiata verso sinistra⁶⁸: essa indossa il copricapo a polos e l'orecchino ad anello, l'abbigliamento è del tutto simile a quello delle altre figure femminili, con le mani regge una bassa ciotola (Parrot 1962: tav.XI,3). È stato anche rinvenuto un grande vaso completo⁶⁹ del tipo a larga coppa con alta base tronco-conica, che presenta una decorazione sul piede ottenuta tramite l'incisione di linee oblique (Parrot 1962: fig.12). Consideratane la frammentarietà di questo pannello è possibile una ricostruzione solo parziale, ma comunque attendibile, ad esclusione dell'angolo inferiore sinistro che si è conservato interamente, anche con parte della cornice, realizzata con losanghe e lunghi rettangoli in conchiglia e scisto. La totalità dei soggetti degli intarsi ritrovati definiscono la singolarità del tema prescelto nell'ampio ambito di quello culturale, considerata la presenza quasi totale di figure femminili all'interno della scena, interpretabili come sacerdotesse, e per la varietà di azioni rituali connesse con la cerimonia che si è voluto rappresentare. Le figure femminili occupavano certamente gran parte del fregio, impegnate nelle azioni più diverse, da membri di corteo o processione a portatrici di oggetti o di vasi rituali a curatrici di operazioni domestiche, senz'altro collegate al culto della divinità.

⁶⁴ M.306.

⁶⁵ M.303.

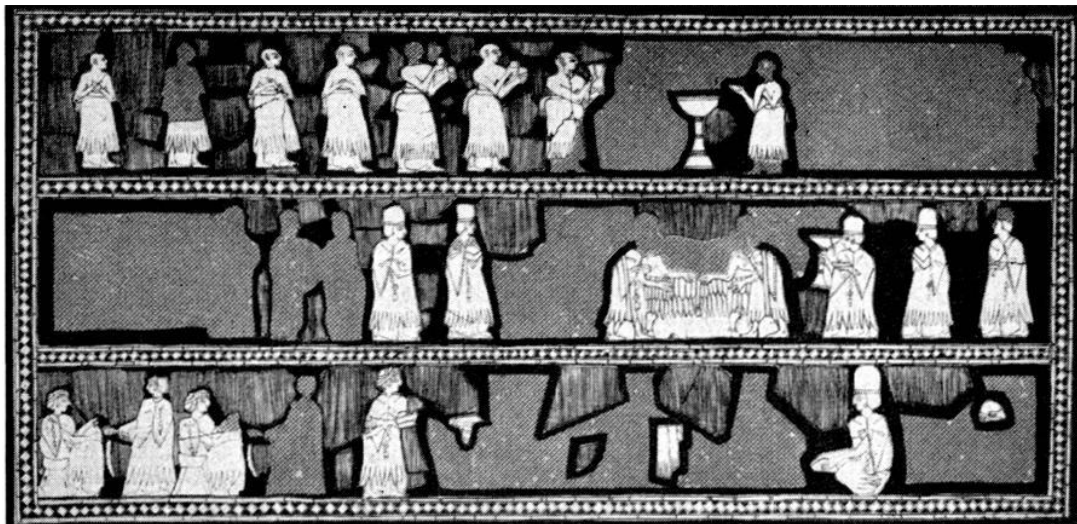
⁶⁶ M.305.

⁶⁷ M.295-297.

⁶⁸ M.298.

⁶⁹ M.305.

Nella ricostruzione proposta da Parrot (1962: fig.16), il pannello è suddiviso in tre registri separati da sottili decorazioni geometriche. Nel primo sono raffigurati fedeli in marcia, alcuni verso destra e altri verso sinistra, rivolti in direzione di un grande vaso, posto quasi al centro del registro. Alcuni di questi fedeli hanno le braccia incrociate sul petto, come tipico della rappresentazione dei personaggi appartenenti a questa categoria, altri invece reggono delle piccole coppe. Nel secondo registro Parrot inserisce i frammenti raffiguranti donne, rivolte in direzione di un oggetto, del quale non si conosce la funzione, e che come dicevamo, può essere interpretato come un trono, o un letto. Del terzo ed ultimo registro del quale fa parte anche il frammento di pannello angolare, si trovano cinque figure femminili: tre di queste sono impegnate a svolgere azioni della vita quotidiana, ma comunque senz'altro connesse al culto della divinità, e reggono nelle mani un oggetto connesso alla filatura di tessuti; le altre, tra cui una figura inginocchiata, reggono diversi oggetti. L'attribuzione di tutti questi pezzi ad un unico pannello è resa possibile dall'omogeneità dei tratti stilistici; inoltre, come precisa Dolce (1978a: 267) *“un particolare significato dei soggetti di questa rappresentazione è costituito dalla rilevante presenza di figure femminili, che definiscono la scena come un complesso di solenni funzioni cultuali-religiose, imperniate su di una sorta di libazione e affidate in prevalenza alle cure femminili”*.



Ricostruzione della scena di culto (Parrot 1962: fig.11).

Sempre nel corso della campagna di scavo del 1961 sono stati rinvenuti alcuni frammenti di intarsi che l'archeologo non considera pertinenti al pannello sopra descritto poiché sostiene che la dispersione apparirebbe troppo ampia e le misure di questi troppo grandi rispetto a quelle delle altre; inoltre, essendo differenti dal

modello del pannello stesso, non è possibile collocarli ipoteticamente al suo interno (Parrot 1962: 168). È il caso, nello specifico, di un frammento che, in base a quanto è riportato nel diario di scavo⁷⁰, proviene dalla sala 1 del tempio, che ritrae una donna⁷¹ inginocchiata di profilo verso sinistra ma con il volto di profilo verso destra: essa porta un copricapo a turbante e all'orecchio un orecchino a forma di anello, l'abbigliamento è lo stesso delle altre figure femminili descritte poco sopra: copricapo a turbante, scialle frangiato fissato da due spilloni che si incrociano sul petto e lunga veste a frange terminali; inoltre essa porta un orecchino ad anello (Dolce 1978b: 132).

Nella primavera del 1963, nel settore Est del tempio di Dagan sono stati rinvenuti altri frammenti di intarsi, appartenenti certamente anch'essi ad un pannello parietale, sfortunatamente molto frammentario (Parrot 1964: 16) e peggio conservato rispetto a quello sopra descritto. Di questo pannello è stato possibile identificare tre figure maschili: la prima⁷², della quale non si è conservata la testa, ha il torso nudo, attraversato obliquamente da una striscia di cuoio, con la mano regge un'asta non meglio definibile (Parrot 1941: 16). Il secondo frammento⁷³, tra i tre quello meglio conservato, rappresenta un uomo con cranio rasato, torso nudo e cintura bombata con nodo ricadente sul dorso, sotto alla quale indossa la gonna liscia a frange terminali. Questo personaggio con la mano sinistra regge il manico di un'asta, appoggiata orizzontalmente sulla spalla (Parrot 1941: 16). Ed infine un'immagine di uomo⁷⁴, in torsione verso sinistra, che indossa una lunga veste che lascia scoperti la spalla e il braccio destro (Parrot 1941: 16). Per terminare la rassegna dei reperti provenienti dal settore Est del tempio di Dagan citiamo un frammento di zampa di animale⁷⁵ non meglio identificabile e di un carro⁷⁶ (Dolce 1978b: 134).

⁷⁰ Dolce (1978b: 132) invece scrive che questo frammento è stato rinvenuto nella sala 10.

⁷¹ M.307.

⁷² M. 311.

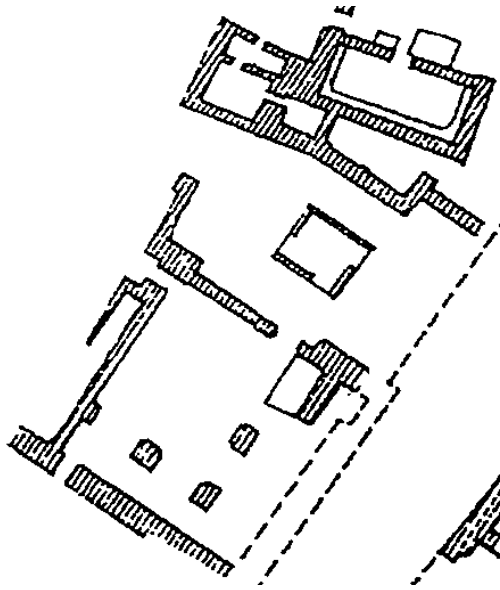
⁷³ M. 312.

⁷⁴ M.313.

⁷⁵ M.314.

⁷⁶ M.315.

Anche all'interno del tempio di Shamash⁷⁷ non sono mancati ritrovamenti di intarsi



Tempio di Shamash
(Margueron 2014: fig.83).

che costituivano certamente pannelli parietali, sfortunatamente però andati distrutti, proprio come negli altri casi.

Dal tempio provengono, seppur non completi, tre bei frammenti di un pannello, sicuramente a tema cultuale che, verosimilmente, raffigurava l'uccisione rituale di un animale da parte di uomini: l'attestazione del sacrificio animale rappresentato all'interno di questo tempio, così chiaro in questi frammenti, è il primo esempio di questa tematica a Mari⁷⁸ (Dolce 1978a: 271). Il frammento meglio

conservato⁷⁹ tra questi rappresenta la parte inferiore di due uomini, di uno dei quali si è conservato anche parte del busto nudo e le braccia, che afferrano le zampe dell'animale posto tra essi. I due personaggi indossano una gonna liscia a frange terminali che lascia scoperte gambe e piedi; l'uomo sulla sinistra è rappresentato seduto mentre regge le zampe posteriori dell'animale disteso a terra, quello a destra è invece inginocchiato e regge le zampe anteriori del capride (Parrot 1954: 163). La stessa scena è rappresentata anche in altro frammento⁸⁰, del tutto analogo a quello precedentemente descritto: l'unica differenza sta nello stato di conservazione poiché in questo secondo pezzo non si è conservato il busto dell'uomo. Del frammento più piccolo⁸¹ raffigurante la medesima scena si è conservata solamente la parte superiore di un uomo che afferra il muso dell'animale: egli ha il cranio

⁷⁷ Nell'autunno del 1953, il ritrovamento di numerose statue iscritte all'interno del settore P.25 (così denominato nell'ottava campagna a causa della mancanza di dati certi che ne indicassero la funzione) ha fornito una importante documentazione epigrafica per merito della quale Parrot e la sua équipe hanno potuto identificare il tempio dedicato al dio Shamash: le indagini si svolsero in direzione del tempio di Ninhursag, che dista meno di 20 metri. In questo settore furono trovati quindici depositi di fondazione ricchi di materiale, tra cui un testo inciso, lungo 157 righe, nel quale il re di Mari Iahdulim, celebrava la propria potenza politica e militare consacrando a Shamash un tempio che era "un'opera perfetta e un lavoro finito" (Parrot 1953: 160).

⁷⁸ Dolce sottolinea che la singolarità di questa scena di immolazione non riguarda solo la categoria degli intarsi, ma anche le altre classi di monumenti (solo nello Stendardo di Ur sfilano i buoi forse già pronti per il sacrificio, ritratti tuttavia in un momento precedente all'immolazione).

⁷⁹ M.395.

⁸⁰ M.394.

⁸¹ M.396.

rasato, la barba di forma rettangolare, e il torso nudo; indossa inoltre la cintura bombata e, come i personaggi degli altri frammenti, porta una gonna liscia a frange terminali. In questo tempio sono stati rinvenuti anche diversi frammenti di figure umane, in uno stato di conservazione non buono: uno di questi rappresenta un uomo di profilo verso sinistra⁸² che indossa una tunica a fitte balze di frange che lascia scoperti la spalla, il petto e l'avambraccio destro; la mano sinistra è chiusa a pugno ed il pollice è sollevato verso l'alto (Dolce 1978b: 142). Gli altri si sono conservati solo nella misura che consente di affermare che si tratta di busti umani, con ogni probabilità, viste le caratteristiche, dei fedeli (Parrot 1954: 163). Il primo⁸³ di questi raffigura un uomo che indossa sul capo, rivolto di profilo verso destra, un basso tocco; è a petto nudo, il braccio destro è piegato e la mano appoggiata sul petto con il pollice sollevato verso l'alto, mentre l'altro braccio è sollevato, con la mano sinistra tesa. In un altro frammento⁸⁴ è rappresentato un uomo con cranio rasato, barba a riccioli terminali e torso nudo; le mani, con i pollici sollevati, sono incrociate sul petto (Parrot 1954: 163). Sono stati ritrovati anche frammenti in conchiglia a soggetto animale: il più fortunato è una figura completa di anatra accucciata, di profilo verso sinistra⁸⁵ (Parrot 1954: 163). Il ritrovamento di questi frammenti all'interno del piccolo tempio di Shamash ci induce ad ipotizzare che essi facessero parte di un unico fregio ad intarsio a più registri, a tematica cultuale, vista la presenza di personaggi riconducibili esclusivamente a scene di simposio e di omaggio dei fedeli. In una ricostruzione ipotetica del pannello, il personaggio con la tunica a fitte balze, descritto in precedenza, potrebbe essere considerato l'individuo più importante della scena, considerate le sue dimensioni maggiori, verso il quale potrebbero essere rivolti in processione i fedeli. Si può ipotizzare anche che tale personaggio fosse originariamente collocato al centro, o all'estremità del primo registro del pannello, dunque in una posizione centrale, sia da un punto di vista visivo che concettuale, della scena. Questa posizione del personaggio più importante e di maggiori dimensioni, trova riscontri anche in altri pannelli, tra cui lo Stendardo di Mari, e quello di Ur. In questa ricostruzione ben si inserirebbero anche le scene in cui vengono sacrificati i capridi che, come ipotizza Dolce, potrebbero costituire il momento centrale e cruciale della celebrazione del rito.

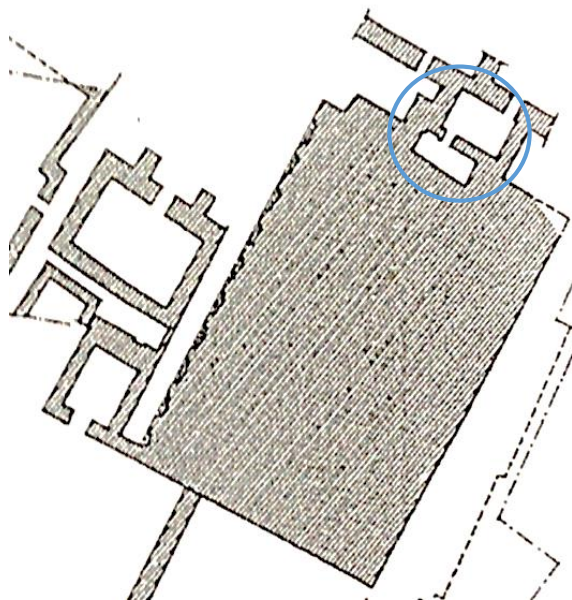
⁸² M.393.

⁸³ M.397.

⁸⁴ M.398.

⁸⁵ M.402.

Il settore di scavo limitrofo al *Massif Rouge* è ricco di edifici dedicati al culto, uno di questi, situato a Nord-Est del Massiccio, è stato riportato alla luce nel corso della settima campagna di scavo, nell'inverno 1951-'52. Nonostante il ritrovamento al suo interno di alcune statue non è stato possibile risalire a quale divinità fosse consacrato vista la mancanza di iscrizioni che ne attribuissero il culto. Come negli altri luoghi sacri della città, anche qui sono stati rinvenuti molti frammenti di intarsi appartenenti a pannelli decorativi (Parrot 1952: 195). Tra questi possiamo qui citare due frammenti⁸⁶ molto simili, di personaggi maschili di profilo verso destra, dei quali si è conservato solo il busto: essi hanno il cranio rasato, il torso nudo e la



Tempio a N-E del *Massif Rouge* (Margueron 2014: fig.83).

cintura bombata in vita. Inoltre, entrambi hanno le mani incrociate sul petto e i pollici sollevati verso l'alto (Parrot 1952: 195). Merita attenzione anche il frammento che ritrae il volto di una figura femminile⁸⁷, di profilo verso destra: essa indossa un copricapo a turbante, ha un orecchino ad anella e una collana a collare decorata con piccoli triangoli incisi (Parrot 1952: 195). Questi personaggi ora descritti, considerate le caratteristiche, possono essere interpretati come fedeli. Oltre a tessere rappresentanti figure umane, all'interno del santuario si sono conservati anche frammenti che raffigurano parti di mobili e oggetti per la conservazione di prodotti: è il caso di un frammento⁸⁸, in cattivo stato di conservazione, che ritrae una parte inferiore di un letto, o di un trono: questo ha piedistalli a forma di zampa taurina, ed è rivestito in pelle, o in stoffa, a frange (Parrot 1952: 195). In un altro caso⁸⁹, molto meglio conservato, è raffigurata una giara con piede e orlo svasato sulla quale, nell'imboccatura, è raffigurato un fascio di rametti (Parrot 1952: 195). Sulla base dei reperti rinvenuti in questo luogo, è

⁸⁶ M.417, M.418.

⁸⁷ M.421.

⁸⁸ M.425.

⁸⁹ M.434.

possibile ipotizzare che facessero parte di un pannello teso alla rappresentazione del culto dei fedeli per la divinità; l'originaria composizione ritrarrebbe, dunque, personaggi in fila con le mani incrociate sul petto secondo il gesto rituale di saluto o di preghiera, in processione verso la meta (Dolce 1978a: 273).

Terminando la rassegna dei frammenti di intarsi rinvenuti a Mari, ne citiamo uno⁹⁰ che è stato qui rinvenuto da un rivenditore locale, e quindi non è attribuibile a nessun contesto archeologico certo. Raffigura un personaggio maschile in marcia: visto il particolare tipo di abbigliamento e gli oggetti che stringe in pugno, un'ascia a lungo manico ed un bastone ricurvo, possiamo ritenere che si tratti di un guerriero. Considerate le dimensioni ridotte⁹¹ e l'aspetto bombato di questo frammento possiamo ipotizzare che esso trovasse posto nella decorazione dell'impugnatura di un'arma appartenuta ad un personaggio di grande importanza (Parrot 1956: 135-6). Questo bel frammento è stato datato, non oltre l'inizio del Protodinastico IIIb, in base alla straordinaria analogia iconografica e stilistica tra questo pezzo e un frammento di Ur a soggetto umano bellico⁹². Secondo Dolce, le piccole variazioni che si osservano nei due intarsi risultano trascurabili di fronte agli stretti paralleli nell'iconografia, nella forma e nello stile dei due guerrieri, nel materiale di impiego e nel tipo di lavorazione (Dolce 1978a: 265). Inoltre, le somiglianze che vi sono fra i due frammenti in esame, possono essere addotte come prova del fatto che i due centri avessero mutua conoscenza di questa particolare forma d'arte; tuttavia, ciò non vuol dire che vi fosse un'influenza diretta di una bottega sull'altra, piuttosto, possiamo ipotizzare che vi sia stata l'importazione di uno dei due intarsi dal suo luogo di origine.

IV. Considerazioni

Come è stato già osservato, tutti i frammenti di intarsi provenienti dai templi di Ninni-Zaza e Ninhursag, così come per alcuni pezzi dal tempio di Ishtar e da quello di Ishtarat, possono essere attribuiti al Periodo Protodinastico IIIa, quando può per certo considerarsi raggiunto l'apice della produzione di fregi ad intarsio⁹³. In questo periodo, nel quale le più ampie documentazioni provengono da Ur e Mari, si

⁹⁰ M.349.

⁹¹ H. 2,9 cm, l. 4,4 cm.

⁹² U.191

⁹³ Fregi ad intarsio sono attestati, in questo periodo, con assidua frequenza e con singolare uniformità realizzativa in più siti mesopotamici, tra cui Ur, Kish, Uruk e Nippur.

riscontra un aumento, rispetto al passato, di reperti a carattere mitologico ed animale e una più ampia scelta per quanto riguarda le composizioni delle scene stesse (Dolce 1978a: 157-9). Inoltre, nella totalità dei reperti di questo periodo, a Mari come a Ur, è possibile riscontrare una maggiore cura nella tecnica disegnativa, osservabile nell'attenta resa del particolare, decorativo e naturalistico. Ciò dimostra, dunque, un raggiunto perfezionamento nella tecnica esecutiva (Dolce 1978a: 161-2).

Nonostante la grande frammentarietà degli intarsi di Mari riconducibili a questo periodo, è possibile affermare che la produzione è ora esclusivamente concentrata sulla narrazione di avvenimenti bellici. L'osservazione dei numerosi resti di dignitari e soldati rinvenuti all'interno del Tempio di Ninni-Zaza e dei meno numerosi resti di personaggi seduti a brindare, accompagnati dalla musica, e riconducibili a scene con cortei di soldati evidenzia quella che è una caratteristica principale della produzione mariota: essa pare dedicata a rappresentare la potenza bellica della città, che si manifesta nella celebrazione della vittoria sui nemici, piuttosto che su scene di battaglia. A questo proposito è possibile anche constatare che nelle scene di banchetto, in quelle a tematica bellica e, anche se più rara, in quelle di culto, tutte ben individuabili tra i reperti del tempio di Ninni-Zaza, il protagonista principale pare essere l'uomo, intento a svolgere azioni terrene.

Si è avuto modo di notare nelle pagine precedenti che gli elementi d'intarsio a soggetto umano mostrano una notevole varietà di soggetti e una relativa variazione nella tipologia dell'abbigliamento: il repertorio spazia dall'eroe-domatore, ai convitati e ai servi del simposio, ai fedeli, ai guerrieri, ai prigionieri nudi. Alla luce di ciò, per quanto riguarda i personaggi protagonisti delle scene di simposio-banchetto è possibile constatare che nel Protodinastico IIIa questi sono tipologicamente e iconograficamente affini, tutti con una lunga gonna liscia a frange terminali e con cintura bombata in vita, con fiocco a nappa ricadente sul dorso (Dolce 1978a: 168); inoltre, a questa tematica è chiaramente ricollegabile un ampio repertorio di soggetti collegati o collegabili al banchetto, come i musicisti, i facchini portacarichi, i servitori, i convitati e gli inservienti⁹⁴ (Dolce 1978a: 197). Al pieno Protodinastico IIIa sono collocabili le figure di convitati e di servi⁹⁵, tutti

⁹⁴ La pertinenza di questi personaggi alle scene di banchetto trova conferma osservando il *lato della pace* dello Stendardo di Ur (Dolce 1978a: 197).

⁹⁵ M.2355, M.2630, M.2425, M.3047, M.2631, M.2880, M.2535, M.2649, M.2422, M.2645, M.3068, M. 2459.

caratterizzati da una certa rigidità esecutiva e da tratti del volto molto simili tra loro ossia: naso molto pronunciato, labbra piccole, doppia linea incisa e bombata intorno al profilo dell'occhio, forma dell'orecchio, strana rotondità posteriore del cranio e calvizie⁹⁶. Tra i particolari più significativi per il confronto e la verifica cronologica oltre ai soggetti umani Dolce utilizza anche i tipi di seggi, alcuni con zampe taurine, presenti nelle scene di banchetto: essi sono tutti con bassa spalliera, e differenziati tra loro nella seduta, caratterizzata da travi orizzontali che a volte riportano incisioni di cerchi, o di linee verticali oppure a spina di pesce, o anche, più semplicemente, costituiti da una pila di tronchi d'albero uniti da lacci. Inoltre, un altro particolare quasi sempre attestato nelle scene di simposio, anche ad Ur, nel Protodinastico IIIa è la presenza di uno o più personaggi intenti a suonare uno strumento musicale a corda, il cui compito era quello di allietare il banchetto (Dolce 1978a: 178).

Gli stessi caratteri fisionomici del volto e lo stesso andamento della linea di contorno della testa e della nuca visti prima nei partecipanti al banchetto si ritrovano anche nei frammenti di soldati⁹⁷ rinvenuti all'interno del tempio di Ninni-Zaza, e indicano anche in questo caso la validità dei confronti stabiliti precedentemente (Dolce 1978a: 180). Come per i soldati, anche per quanto riguarda i prigionieri⁹⁸ del Tempio di Ninni-Zaza, si notano significative differenze rispetto a quelli, cronologicamente più recenti, rappresentati nello Stendardo: infatti, nonostante siano sempre nudi, e con lacci intorno al braccio e alla vita, il profilo del volto è caratterizzato, come nel caso dei soldati, dalla importante sporgenza del naso e delle labbra (Dolce 1978a: 182).

Nel corso del Periodo Protodinastico IIIb, la grande documentazione degli intarsi sagomati da questo sito continua la tradizione fiorita nell'epoca precedente: non mutano i temi ed i soggetti trattati, e lo stesso vale anche per le scelte compositive che rimangono le medesime, ma si sviluppano autonomamente dai modelli mesopotamici, nonostante gli influssi di questi siano rintracciabili nella cultura artistica dal sito (Dolce 1978a: 253).

⁹⁶ Queste stesse caratteristiche sono riscontrabili in tasselli coevi provenienti da Tello e da Nippur, sia nelle placche a rilievo di Ur-Nanshe di Lagash (Dolce 1978a: 175-6).

⁹⁷ M.2493, M.2495, M.2636, M.2372, M.2402, M.2324, M.2423, M.2588, M.2633, M.2634, M.2635, M.2640, M.2637, M.2638, M.2640.

⁹⁸ M.2404, M.2657, M.2381, M.2656, M.2477, M.2478, M.2567, M.2592.

Per quanto riguarda i materiali con cui gli intarsi venivano realizzati si nota, l'ampio impiego della conchiglia affiancata, dal Protodinastico IIIb, da un utilizzo maggiore dell'avorio, che risulta più attestato che in precedenza.

Nel Protodinastico IIIb si assiste ad uno straordinario ampliamento del repertorio, testimoniato dalle molte tematiche alle quali possono essere ricondotti i numerosissimi frammenti rinvenuti nella quasi totalità dei templi cittadini e nell'area sacra del Palazzo⁹⁹. Gli intarsi di Mari ora includono, oltre alla tematica a soggetto bellico, proveniente principalmente dal Tempio di Ishtar e dal Palazzo Reale ma rintracciabili anche in altre aree sacre, anche rappresentazioni di tipo culturale. Tale tematica che, come si è visto, era particolarmente attestata nei templi consacrati a Shamash e Dagan, e nel tempio a Nord-Est del *Massif Rouge*, sembra proprio sbocciare nel corso del Protodinastico IIIb; infatti non sono molti nell'intera produzione mesopotamica i frammenti di adoranti e partecipanti al culto databili al periodo precedente. Appartengono a questa categoria anche lo Stendardo del Tempio di Ishtar, e i frammenti dei pannelli rinvenuti all'interno del Palazzo. Alla luce di ciò è possibile affermare che a Mari, dopo la tematica bellica, sono le scene di tipo culturale a restituire le maggiori attestazioni. In questi pannelli, però, il nucleo della scena non sembra essere il culto della divinità, quanto piuttosto le azioni umane, “(...) *elevate e trascese a simboli universali del potere legale e del valore della vittoria sui nemici*”. (Dolce 1978a: 294).

Sembra chiaro che la funzione di questi pannelli non fosse solo di tipo decorativo, ma piuttosto finalizzata alla narrazione, tramite le immagini, di fatti e avvenimenti importanti per la comunità. (Dolce 1978a: 254).

Negli intarsi a soggetto umano, tra le caratteristiche che hanno portato a proporre come datazione la fase finale del Protodinastico rientrano la resa della testa caratterizzata da un profilo più circolare rispetto al passato, l'occhio grande e a mandorla piuttosto inclinato verso la tempia, sproporzionato rispetto alle dimensioni dei tratti interni del volto. Il profilo del volto è ora più articolato, la forte emergenza del naso, presente anche nei volti del Protodinastico IIIa, è adesso bilanciata dalla sporgenza delle labbra e soprattutto del mento. Tra i caratteri iconografici distintivi del gruppo di intarsi del Protodinastico IIIb, chiaramente

⁹⁹ Dolce nota come nel corso del Protodinastico IIIb è accertata una certa relativa limitazione geografica della produzione di intarsi rispetto ai periodi precedenti: escluse alcune sporadiche attestazioni ad Uruk e Tello, la maggior parte della documentazione proviene da Mari, Ur ed el-Obeid (Dolce 1978a: 252-3).

visibili nei frammenti dello Stendardo e del Palazzo, vi è la resa del busto che appare ora maggiormente armonico, proporzionato e realistico rispetto al passato.

Inoltre, fra gli intarsi del periodo sono ora introdotte con maggior frequenza le figure femminili, con funzioni di tipo domestico o di culto, come nel caso del Tempio di Dagan, associate a personaggi maschili. L'abbigliamento di queste figure, come abbiamo notato in precedenza, prevede una lunga veste liscia a frange terminali, appuntite sul fondo, e uno scialle a doppie punte che copre le spalle e che scende con i lembi oltre i fianchi, trattenuto sul petto da un sistema di fissaggio tramite due spilloni incrociati, completato da una sorta di collana a giro. Ciò che le differenzia, come consentono di affermare i frammenti rinvenuti, è il copricapo: esso poteva essere a turbante, oppure costituito da fasce più volte incrociate, a *polos*, ed anche alto e rigido¹⁰⁰.

Molto più variati appaiono i personaggi maschili, specialmente nelle loro tenute, certamente in relazione alla funzione svolta dai singoli soggetti. Della categoria dei soldati se ne possono distinguere tre tipi: quelli con elmo a calotta e stola chiodata, altri con basso tocco e stola chiodata, ed infine soldati con basso tocco e torso nudo. L'affinità esecutiva e formale di questi soldati permette di considerarli unitariamente, e di constatare la loro superiorità tecnica e stilistica rispetto a quelli del Protodinastico IIIa (Dolce 1978a: 245-7). Le differenze nei particolari dell'abbigliamento nel caso delle sacerdotesse, così come in quello dei soldati, può forse essere ricondotto alla diversità delle mansioni, e conseguentemente dello status, che le une come gli altri erano tenuti a compiere durante lo svolgimento delle azioni alle quali erano preposti.

In conclusione, tramite gli intarsi a soggetto umano del Protodinastico IIIb è possibile notare un'ampia e diversificata varietà delle possibilità e delle soluzioni grafiche; ciò rivela la sensibile attenzione che gli artisti dedicavano alla rappresentazione del particolare e alla cura del dettaglio. Il loro intento era quello di riportare la realtà il più fedelmente possibile, con lo scopo di dar maggior risalto ai protagonisti della scena, l'uomo e la sua azione.

¹⁰⁰ Dolce (1978a: 256) nota che il turbante è presente solo nelle rappresentazioni di figure femminili più o meno chiaramente impiegate in occupazioni domestiche; il copricapo a *polos* è indossato dalle figure del corteo e da quelle che portano vasi e altri oggetti cultuali (M.298-302). "Se tale distinzione iconografica, coincidente certo con una pari distinzione di funzione, denoti una corrispondente variazione di grado o, meglio, di autorità dei personaggi femminili all'interno della società mariota non sembra al momento definibile".

*Ebla: la città**I. Il sito*

Ebla, centro situato a sud di Aleppo, sorge in una posizione strategicamente di grande rilievo trovandosi di fronte ad uno dei pochi passi montani che consentono di valicare, in direzione della piana costiera del Mediterraneo, il massiccio montuoso del Gebel Ansariyah. Situata tra l'Eufrate e il Mediterraneo, è uno dei rari centri urbani del III millennio a.C. ad essere menzionato nei testi contemporanei di Mesopotamia ed Egitto (Matthiae 1995b: 24).



Vicino Oriente (Hrouda 1997:107).

Alla fine degli anni Cinquanta dei contadini del villaggio di Mardikh trovarono un monumentale e quasi intatto bacino basaltico scolpito, fu così che venne attirata su questo luogo l'attenzione dei funzionari del Museo archeologico di Aleppo. È il rinvenimento di questo oggetto che segna l'inizio dell'esplorazione archeologica a Tell-Mardikh intrapresa dalla Missione archeologica dell'Università "La Sapienza" di Roma: dallo studio di questo documento, e dalla breve ma accurata esplorazione

preliminare del sito in cui il reperto era stato rinvenuto, che Paolo Matthiae intuì l'importanza storica del luogo (Matthiae 1995b: 42). L'esplorazione sistematica del sito, iniziata nel settembre del 1964 si è svolta con campagne a cadenza annuale, superando i trenta anni di ricerca, sempre condotti dalla Missione archeologica dell'Università "La Sapienza".

Durante la prima breve campagna le ricerche si concentrarono sull'analisi della ceramica di superficie e furono intrapresi dei saggi di scavo limitati sul declivio interno delle Mura, in un settore a sud-ovest della Città Bassa e sul pendio ovest dell'Acropoli.

A partire dalla seconda campagna di scavo si decise di proseguire, parallelamente e contemporaneamente, all'esplorazione sistematica della grande città del Periodo Paleosiriano maturo (1800-1600 a.C. ca.) che cominciava a riemergere nei tre settori principali del *tell*: l'Acropoli, la Città Bassa e le Mura. La prosecuzione degli scavi negli anni successivi era programmata al fine primario di approfondire le conoscenze relative alla città del Bronzo Medio I-II, per poi iniziare, negli anni successivi, l'esplorazione della città del Bronzo Antico IV: si può affermare che nel corso del primo decennio di indagini a *tell-Mardikh* l'esplorazione sia stata dedicata principalmente alla città del Bronzo Medio I-II; nel secondo decennio invece le ricerche sono state rivolte allo scavo del Palazzo Reale del Bronzo Antico IVA, del quale era già evidente la straordinaria importanza.

Tra il 1974 e il 1983 le ricerche sono state divise in due ambiti: da una parte è stato individuato il Palazzo Reale G e scavato il Quartiere Amministrativo dello stesso complesso, portando al rinvenimento degli Archivi di Stato del Bronzo Antico IVA; dall'altra è stato riportato alla luce il Palazzo Occidentale e identificata la necropoli reale, con la scoperta dei primi corredi funerari del Bronzo Medio I-II.

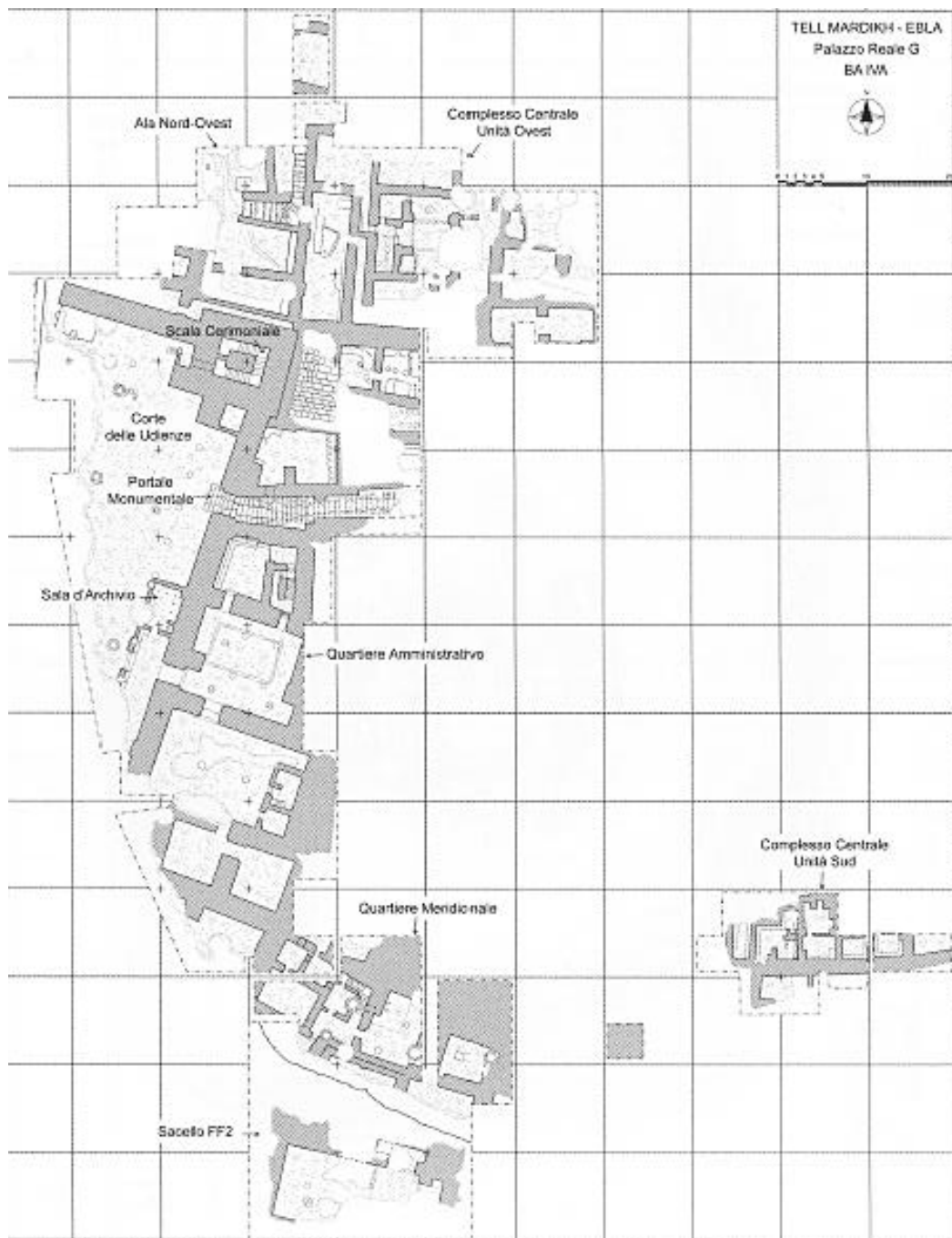
Dal 1985 sono iniziate le ricerche sull'estrema periferia ovest della sommità dell'Acropoli: tali indagini hanno portato a identificare il Quartiere Meridionale del Palazzo Reale G e due regioni, una a sud e una a ovest, dell'ampio Complesso Centrale dello stesso insieme di fabbriche palatine protosiriane.

In base a quanto detto è chiaro che l'impostazione data allo scavo di *Tell-Mardikh* è stata nella prospettiva di una conoscenza globale e unitaria degli insediamenti succedutosi, con particolare attenzione alle grandi città del Bronzo Antico IV e del Bronzo Medio I-II (Matthiae 1995a: 44-51).

Una scoperta di notevole valore per l'archeologia siriana e, in generale, per il Vicino Oriente, è avvenuta nel corso della campagna di scavo del 1968: in questa data è stato recuperato un grosso frammento, rinvenuto fuori strato, di un torso di statua basaltica che presentava un'iscrizione votiva in akkadico. Ciò poneva le premesse per l'identificazione del nome antico di Tell-Mardikh. Il dato fondamentale contenuto nell'iscrizione è la menzione di Ebla in due contesti differenti ma decisamente significativi: il nome della città appare nel titolo del personaggio regale che dedicò la statua e nella formula di datazione che definisce l'anno dell'azione votiva. Questi elementi, però, da soli non consentivano di identificare con certezza Tell-Mardikh con Ebla; decisivo per la soluzione di questo problema poteva essere il confronto tra la storia degli insediamenti di Tell-Mardikh e la storia della città di Ebla riportata dalle fonti scritte. La completa corrispondenza tra questi dati e il ritrovamento, nel 1974, dei primi testi reali di Tell-Mardikh e, nell'anno successivo del complesso degli Archivi del Palazzo Reale G ha confutato ogni dubbio (Matthiae 1995a: 58-65).

Il Palazzo Reale G, rifondato intorno al 2400 a.C., occupando gran parte dell'Acropoli ed estendendosi anche in parte nella Città Bassa, è sicuramente l'edificio palatino più importante della città: assai articolato, si compone di diversi corpi di fabbriche di struttura, dimensione e tipologia differenti, che ospitano al loro interno i quartieri cerimoniali, residenziali, amministrativi, artigianali e di immagazzinamento. Oggi, del Palazzo, si conoscono solamente alcuni quartieri, periferici rispetto al nucleo maggiore del complesso monumentale: il Quartiere Amministrativo, la Corte delle Udienze, l'Ala Nord Ovest sul declivio occidentale dell'Acropoli; l'Unità Ovest del Complesso Centrale, i magazzini di ceramica dell'Unità sud del Complesso Centrale; un quartiere residenziale nella zona meridionale. Nonostante l'accanito saccheggio, la seguente distruzione e, ad oggi, il non completo scavo delle aree ancora conservate, si può intuire la grande ricchezza degli arredi del Palazzo grazie ai manufatti di grandissima qualità qui rinvenuti, sebbene questi costituiscano sicuramente solo una piccola percentuale di ciò che originariamente doveva essere all'interno dell'edificio.

Una parte degli intarsi, sono stati recuperati, nel corso delle campagne di scavo a Tell-Mardikh del 1987, 1988 e 1989 nel Quartiere Amministrativo, ed altri frammenti, di notevole portata, provengono invece dall'unità ovest del Complesso Centrale.

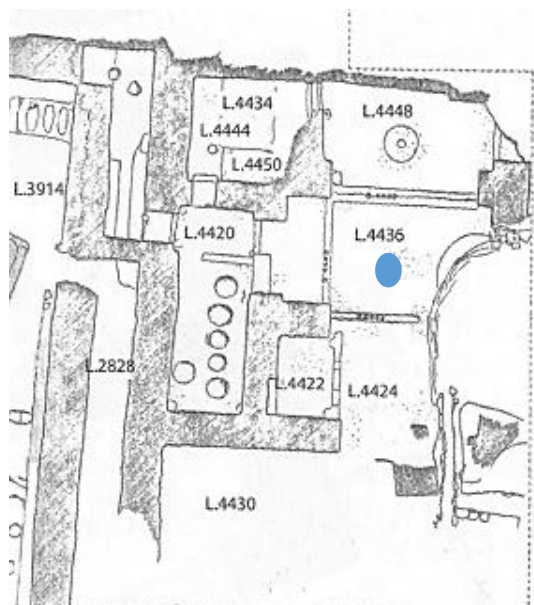


Palazzo Reale G (Matthiae 2013: pl.4).

II. Lo Stendardo

Nel vano L.4436, situato nell'unità ovest del Complesso Centrale del Palazzo Reale G, sul fondo di due lunghi incavi regolari, S.4443 e S.4442, appositamente ricavati nella pavimentazione¹, sono stati scoperti numerosissimi intarsi figurativi in marmo (Matthiae 1990: fig.4).

¹ Le assi utilizzate per decorazione pavimentale del vano L.4436 sono tre, delle quali solo due presentavano una decorazione realizzata con gli intarsi; la terza (L.4445), molto probabilmente, non



Unità Ovest del Complesso Centrale (Matthiae 2013: pl.7).

Evidentemente, vista la natura del ritrovamento, nei due incavi erano state infisse delle assi lignee che originariamente componevano un importante monumento figurativo²; sappiamo che questo era stato assemblato con le assi poste verticalmente poiché è ciò che si evince dall'unica di queste conservata *in situ*, che mostra dodici registri verticali sovrapposti, separati da cornici geometriche. Sfortunatamente non possiamo affermare la stessa cosa per gli intarsi che decoravano l'asse posto nell'altro incavo, S.4442, poiché, essendo stata verosimilmente spostata prima della distruzione, ciò ne ha provocato una dispersione parziale degli elementi decorativi che sono stati rinvenuti in parte in disordine nell'incavo stesso, in parte dispersi in L.4436, e assai pochi nei vani limitrofi. Del pannello, dunque, possiamo ricostruire con assoluta certezza la parte che decorava l'asse lignea posta nell'incavo S.4443 poiché il fuoco seguito alla distruzione del Palazzo ha "fissato" gli intarsi con cui era decorata: essi sono infatti stati ritrovati dagli archeologi con la faccia anteriore



Matthiae 2013: pl.32a).

aveva mai accolto tale decorazione. Constatiamo anche che la lunghezza dei tre incavi è differente, compresa tra i 3,90 m. di L.4445 e i 2,40 m. di L.4442.

² Al momento della scoperta e degli studi preliminari formulati a seguito di questo ritrovamento l'architetto della missione, M. C. Cataldi Tassoni, formulò l'ipotesi che queste assi non facessero parte di un pannello parietale celebrativo, bensì che fossero dei supporti dei montanti di una delle porte del quartiere (Matthiae 1990: 397 nota 34).

decorata adagiata sul pavimento, e la parte posteriore rivolta verso l'alto (Matthiae 2013: 499-500). Per merito di questo importante ritrovamento possiamo affermare che questo pannello, denominato poi "Stendardo di Ebla" o "Stendardo della Vittoria", era un grande monumento celebrativo parietale, con un'altezza di circa 3,20 metri, ottenuto dall'accostamento in verticale delle assi lignee decorate con intarsi; si può supporre che la cornice fosse costituita da almeno due travi, una superiore e l'altra inferiore, oggi andate perdute (Matthiae 2013: 503). I dodici registri orizzontali in cui esso originariamente era suddiviso, rappresentavano scene a soggetto militare, di trionfo dell'esercito eblaita, alle quali erano regolarmente alternate immagini mitologiche; i registri erano poi separati da una sorta di incorniciatura composta da tessere geometriche, a forma triangolare e a losanga.

Le scene di tipo militare sono chiaramente caratterizzate dalla presenza di vincitori e vinti, spesso incisi nella stessa tessera, o in più tessere precisamente giustapposte durante la messa in opera; l'abbigliamento dei soldati è pressoché invariato in tutti i frammenti rinvenuti: ad eccezione di un caso in cui un individuo indossa un elmo a calotta, i soldati hanno sempre il capo scoperto, e i capelli resi da delle incisioni verticali parallele, sembrano poi indossare una corta tunica a frange terminali che lascia scoperte le braccia e le ginocchia. Anche i vinti sono sempre raffigurati in ugual maniera: completamente nudi e, nei frammenti in cui è possibile constatarlo, sono cinti in vita e al braccio da una corda. In tutti i resti portati alla luce i personaggi sono rappresentati rivolti di profilo verso sinistra; in alcune di queste i soldati eblaiti, che hanno una sorta di zaino appoggiato sulla spalla, sospingono davanti a loro tenendoli per i capelli, i prigionieri nudi che avanzano, in alcuni casi con le braccia legate dietro al torso e, in altri, con una veste in mano³. Nei frammenti conservati vi sono rappresentati anche soldati nell'atto di giustiziare, a volte con la spada ed altre con la lancia, i nemici catturati e immobilizzati⁴; in altri casi, invece, vi sono i soldati eblaiti con il solito zaino in spalla che reggono, davanti a sé, una o più teste mozzate dei nemici vinti⁵. Infine, nell'ultima tipologia di rappresentazione per le scene a carattere militare, sono presenti i soldati con zaino in spalla che reggono i corpi capovolti dei prigionieri, tenendoli per le caviglie⁶ (Matthiae et al. 1995: 274-6).

³ TM.88.G.193; TM.88.G.195; TM.88.G.229.

⁴ TM.88.G.244.

⁵ TM.88.G.256+257; TM.88.G.165; TM.88.G.280+290.

⁶ TM.88.G.191; TM.88.G.201.

Per quanto riguarda le scene mitologiche, in esse è rappresentata di sovente l'aquila leontocefala⁷ con le ali spiegate, raffigurata sola oppure appoggiata ai dorsi di tori androcefali stanti, rappresentati convenzionalmente con lunga barba a riccioli terminali⁸. Anch'essi, in alcuni casi, sono stati rappresentati singolarmente e, insieme all'aquila leontocefala, costituiscono un motivo continuamente ripetuto e apparentemente esclusivo dei registri a soggetto divino dello Stendardo. In un intarsio, che raffigura un toro androcefalo conservato interamente, dopo il restauro si è avuto modo di notare che, contro la norma, esso era stato inciso anche sulla faccia posteriore: questo aspetto singolare potrebbe forse indicare una rilavorazione a seguito di un reimpiego per uno spostamento del pezzo dalla destra alla sinistra, o viceversa. Nei casi in cui i tre esseri fantastici erano rappresentati in gruppo, questo era composto da tre intarsi diversi e separati, adeguatamente giustapposti al momento della realizzazione della scena (Matthiae et al. 1995: 277-8).

Un importante ritrovamento proviene dal pavimento del vano L.4436, in prossimità dell'incavo S.4442, dove è stato rinvenuto un frammento di intarsio, in calcare giallastro, circa tre volte più grande rispetto a tutti gli altri pezzi rinvenuti appartenenti allo Stendardo. Poiché, come abbiamo detto, gli intarsi dell'incavo S.4442 sono stati rinvenuti sparsi, certo a seguito della rimozione della decorazione pavimentale lignea durante il saccheggio del Palazzo, dobbiamo ritenere che anche tale frammento facesse parte dello Stendardo. Esso raffigura una gonna a ciocche di lana stilizzate in forma di nove elementi lanceolati verticali⁹: consideratene le dimensioni maggiori¹⁰, il frammento doveva essere parte dell'abbigliamento di una figura certamente regale, con ogni probabilità il sovrano trionfante, verso cui si dirigevano i soldati eblaiti vincitori, celebrati nel pannello¹¹ (Matthiae 1990: 397; Matthiae et al. 1995: 279).

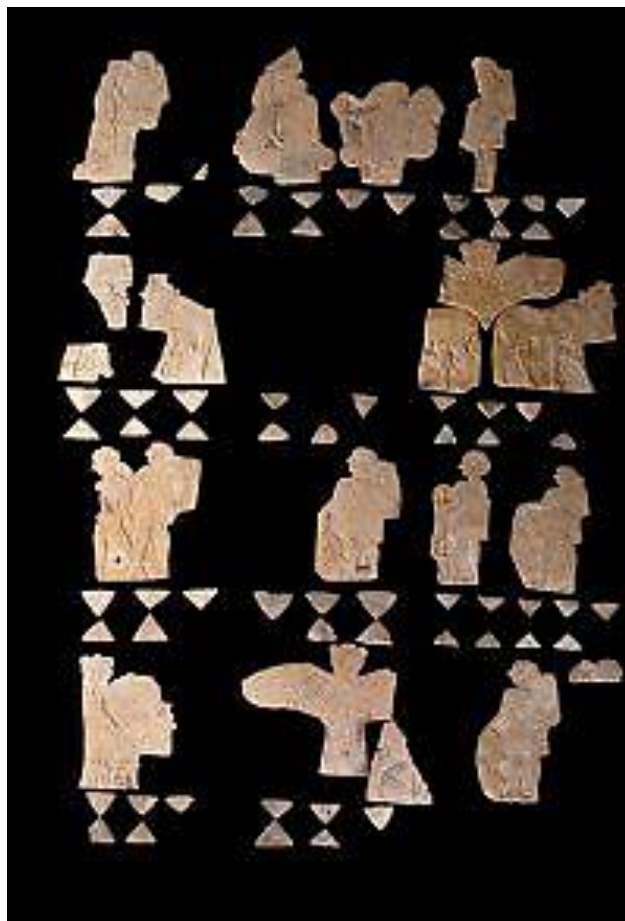
⁷ È il simbolo del dio della guerra, Rashap.

⁸ TM.88.G.262+263; TM.88.G.278; TM.88.G.235; TM.88.G.235; TM.88.G.281; TM.88.G.280; TM.88.G.217+218+219; TM.88.G.182+183+184.

⁹ TM.88.G.520.

¹⁰ Questo frammento consente di affermare che la figura del re era approssimativamente corrispondente a tre o quattro registri (Matthiae 2013: 502).

¹¹ "E' molto probabile che la figura regale, certamente in legno rivestito di lamina aurea, calcare e lapislazzuli o steatite, fosse rappresentata frontalmente, come era norma dell'iconografia del sovrano nella tradizione protosiriana tarda. Dal ritrovamento di questo importante frammento risulta documentato che lo Stendardo era lavorato impiegando, nello stesso monumento celebrativo, le due tecniche dei pannelli a intarsio e dei pannelli ad altorilievo attestati nel Quartiere Amministrativo". (Matthiae et al. 1995: 279).



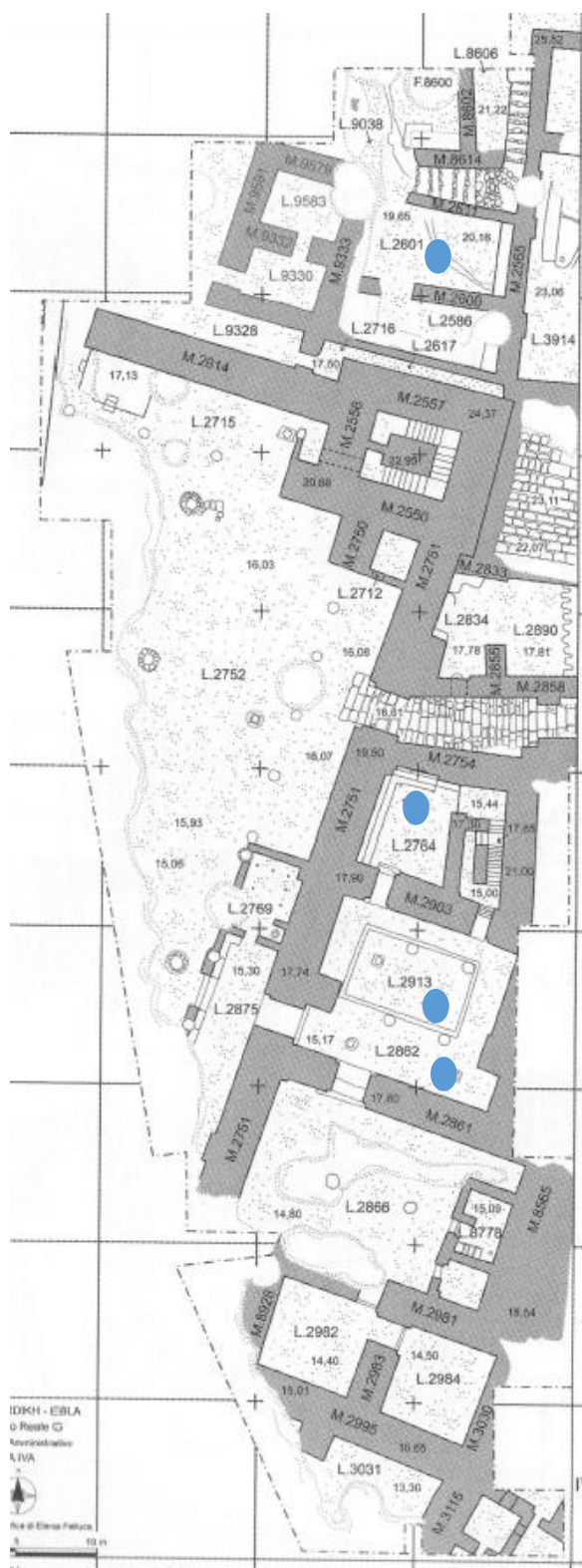
Porzione Stendardo di Ebla

(http://www.ebla.it/scavi__il_palazzo_reale_g.html).

III. Gli altri frammenti

Le campagne di scavo a Tell Mardikh-Ebla svoltesi tra il 1970 e il 1979 hanno consentito di riportare alla luce quello che, in un secondo momento, si è potuto definire un importante gruppo di intarsi, tutti rinvenuti sparsi in diversi settori del sito¹². Tra i primi frammenti rinvenuti, e precisamente nel settore B di Tell Mardikh, ricordiamo qui un pezzo che raffigura un uomo nudo, rivolto verso destra, che pare rappresentato in posizione seduta e con entrambe le gambe tese mentre con le mani afferra i polpacci di un altro personaggio stante (Dolce 1975: 291). In un altro frammento dal medesimo settore è individuabile un personaggio maschile stante, in marcia verso sinistra, che indossa una gonna a frange terminali; di fronte a questo uomo, in corrispondenza della gamba sinistra, sono presenti due teste maschili sovrapposte, rivolte di profilo verso destra (Dolce 1975: 292). Ma anche molti altri

¹² Settori B e G: dal primo provengono TM.70.B.373; TM.72.B.335; dal secondo TM.75.G.419; TM.75.G.202; TM.78.G.167; TM.76.G.547.



Quartiere Amministrativo e Corte delle Udienze
(Matthiae 2013: pl.5).

frammenti di intarsi sono stati rinvenuti all'interno dell'Area G ed è possibile suddividerli in due gruppi, uno proveniente dai livelli di crollo delle strutture in mattoni crudi dei vani del Palazzo G, e l'altro, numericamente più rilevante, dai livelli di distruzione del Palazzo e dai pavimenti della corte porticata L.2913, della sala adiacente a Nord L.2764, e della grande sala meridionale L.2866.

Principalmente fanno parte del primo gruppo numerosi resti di frammenti di intarsi figurativi in calcare a soggetto animale, incisi e parzialmente sagomati ritrovati in uno stato di conservazione non sempre buono: in uno di questi pezzi¹³, che presenta una frattura lungo tre lati, è visibile la parte posteriore di un bovide rivolto verso sinistra, del quale è indicata anche la coda (Dolce 1980: 110). Questo gruppo comprende, inoltre, altri frammenti raffiguranti parti di tori androcefali, una coda di volatile, sfortunatamente non identificabile con certezza, ma classificata da Dolce (1980:111) forse come parte di un'aquila leontocefala¹⁴, che con ogni probabilità appartenevano originariamente a scene mitologiche. Uno di questi

¹³ TM.76.G.645.

¹⁴ TM.78.G.107.

pezzi¹⁵, quasi intatto poiché è andata perduta solo la parte superiore del corno destro, raffigura frontalmente la testa di un toro androcefalo con barba a lunghe ciocche terminanti con riccioli; tali riccioli si ritrovano anche sulla fronte e sulle tempie del toro androcefalo. Per tali pezzi è possibile ipotizzare la loro appartenenza a pannelli finalizzati alla decorazione parietale, raffiguranti teorie di bovini, probabilmente condotti al sacrificio rituale, come testimonianza duratura di avvenimenti o cerimonie di particolare rilievo per la storia della città (Dolce 1980: 108-10).

Del secondo gruppo che risulta essere quello più numeroso, è possibile identificare due sottogruppi: uno animale, e l'altro mitologico. Tra i frammenti appartenenti alla categoria degli animali, ricordiamo qui un bel frammento di testa di capride¹⁶, forse una gazzella, rivolta di profilo verso destra; le corna dell'animale, rizzate verticalmente sul capo con un andamento a spirale, così come il muso, sono state realizzate ponendo molta attenzione e cura per i dettagli. In un altro frammento¹⁷, invece, si è conservata la parte posteriore di un capride, nella quale è possibile osservare indicazioni della coda e delle articolazioni delle zampe posteriori (Dolce 1980: 115-6). In generale, per la serie animale si può constatare che i frammenti, tutti recuperati in L.2913, raffigurano dei capridi, realizzati con lo stesso materiale, e con la medesima tecnica di lavorazione: tale unitarietà compositiva e funzionale fa supporre che questi pezzi fossero pertinenti alla decorazione magari a tematica anche più ampia, di arredi o di sezioni parietali di L.2913 o di settori di accesso ad essa (Dolce 1980: 116). Al sottogruppo mitologico appartiene, tra gli altri, un bell'esemplare di toro a testa umana¹⁸, di profilo verso sinistra, intagliato nel calcare grigio (Matthiae et al. 1995: 323). Il soggetto qui rappresentato è chiaramente di natura mitologica: altri esemplari simili sono ricorrenti nel patrimonio di immagini dell'arte figurativa palatina. Si ricordi, ad esempio, un frammento di intarsio raffigurante anch'esso un toro androcefalo passante verso sinistra¹⁹: di questo esemplare si nota la resa della barba mediante ciocche parallele e sovrapposte, ognuna terminante in un ricciolo. Questo frammento è stato rinvenuto sul pavimento di uno dei vani a Sud, circostanti e attigui alla grande sala meridionale

¹⁵ TM.79.G.168.

¹⁶ TM.77.G.557.

¹⁷ TM.77.G.696.

¹⁸ TM.77.G.710+351.

¹⁹ TM.76.G.519.

L.2869. Merita attenzione anche un elemento di intarsio che raffigura un leopardo eretto²⁰, forse rampante ma ciò non è affermabile con certezza poiché il pezzo è mutilo delle zampe anteriori, raffigurato di profilo verso destra ma con la testa in visione frontale; la particolarità di tale pezzo sta nella resa a mezzo tondo del muso, che dunque sporge decisamente rispetto al corpo. Il corpo dell'animale presenta una serie di incavi circolari, forse per l'inserimento di materiali diversi, probabilmente per la rappresentazione del pelame (Dolce 1890: 120). Come vedremo nelle pagine che seguono, la maggior parte di questi pezzi è databile, in base alle caratteristiche stilistiche ed iconografiche, ad una fase finale del Periodo Protosiriano Antico (3000-2400 a.C. ca.), corrispondente al Bronzo Antico I-III.

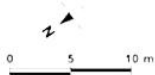
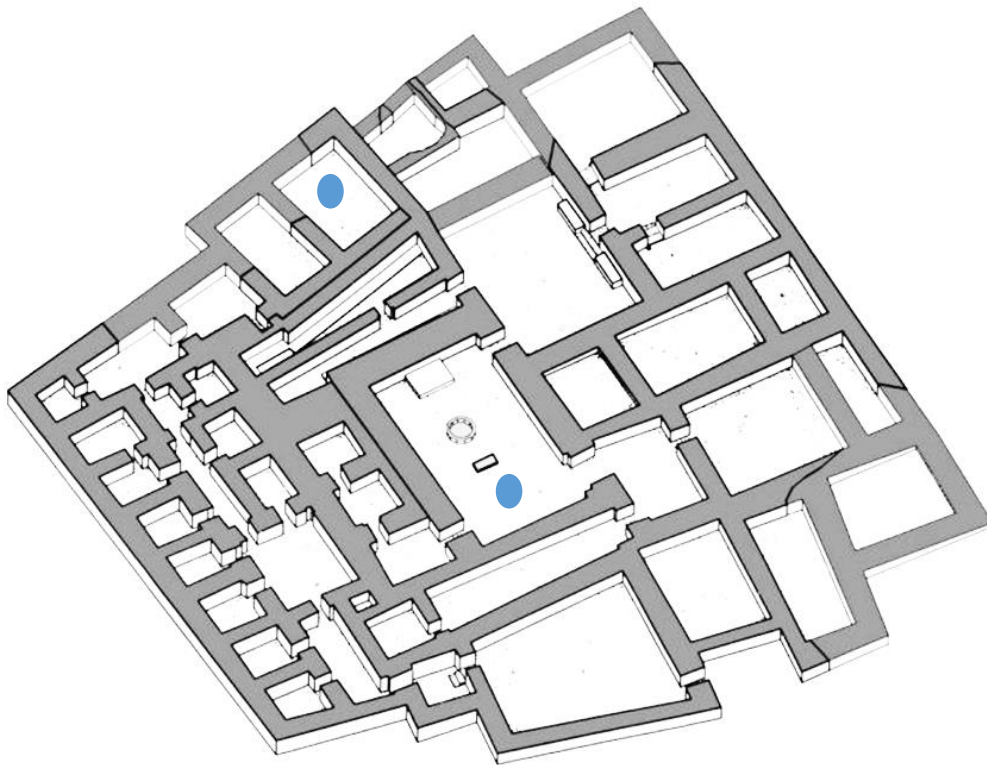
Erano decorati mediante elementi ad intarsio anche diversi oggetti del mobilio del Palazzo Reale G: dal vano L.2601 dell'Ala Nord-Ovest, nel corso della campagna di scavo del 1974 è stato infatti riportato alla luce un bracciolo, forse di un trono²¹, che presentava una decorazione costituita da leoni e tori intagliati nel legno. I corpi degli animali e le parti strutturali dell'oggetto erano poi arricchite mediante l'inserzione di piccole tessere in madreperla di forma triangolare, che costituivano certamente una parte importante della decorazione (Matthiae 2010:156-7).

Altri numerosi intarsi provengono dal Palazzo Settentrionale. Esso, identificato e parzialmente scavato per la prima volta nel 1986 (Matthiae 1990: 410) e portato alla luce nel corso della XXIV campagna di scavo del settembre 1988, si estendeva a nord della grande area sacra di Ishtar, nella Città Bassa. Con i suoi oltre 3500 metri quadrati di superficie era una grande fabbrica regale, con planimetria trapezoidale, complesso, unitario e compatto come struttura, fortemente articolato al suo interno e incentrato sulla grande e centrale sala del trono. Questa, ancora nell'ultima fase di impiego dell'edificio si trovava nella zona centrale della fabbrica, ed era strutturata secondo criteri di accentuata monumentalità. Grazie alle evidenze archeologiche possiamo affermare che tale fabbrica palatina fu costruita nell'area di quello che doveva essere il Palazzo Reale della fine del Bronzo Antico (Matthiae 1995: 171-174). Possiamo supporre che all'interno del Palazzo P le funzioni residenziali venissero svolte occasionalmente poiché, a differenza degli altri numerosi palazzi eblaiti contemporanei, esso non aveva alcun piano superiore, generalmente impiegato per le funzioni abitative. Inoltre, privo di ogni funzione

²⁰ TM.77.G.260.

²¹ TM.74.G.1019-1026.

amministrativa attestata, e considerata la sua adiacenza alla grande area sacra di Ishtar, esso doveva essere utilizzato principalmente per lo svolgimento di cerimonie reali e pubbliche che quasi certamente avvenivano in connessione con le feste, che dovevano svolgersi anche con ampia partecipazione dei sudditi, dedicate alla grande dea, venerata come patrona della città e protettrice della regalità eblaita (Matthiae 1995b: 124).



Palazzo Settentrionale (http://www.ebla.it/scavi__i_palazzi.html).

Nonostante sia stato violentemente saccheggiato, depredato e poi dato alle fiamme al momento della distruzione, al suo interno sono stati recuperati manufatti di altissimo valore, sia dal punto di vista artistico-iconografico che storico, sfuggiti all'attenzione dei ladri antichi e recenti (Matthiae 1995: 135). I reperti che qui ci interessano, gli intarsi, provengono da due ambienti adiacenti e comunicanti ovvero la Sala del trono e il vano, assai deteriorato, denominato L.4070; esso, situato all'estremità orientale del Palazzo, a est della Sala del trono è caratterizzato dalla presenza di una canaletta che collegava due cisterne interne all'ambiente stesso. Oltre ai frammenti di intarsi il vano L.4070 ha restituito anche altri importanti

reperiti tra cui oggetti in ceramica, sigilli (Scandone Matthiae 2002: 7), e frammenti di manufatti in avorio, osso, pietra e conchiglia, posizionati del tutto alla rinfusa e senza concentrazioni o posizioni particolari (ad eccezione di una maggior frequenza di frammenti figurati di avorio nell'angolo nord-occidentale del vano) (Scandone Matthiae 2002: 11).

Inoltre, tra gli intarsi rinvenuti in L.4070, che come vedremo erano già confezionati, pronti per essere utilizzati come decorazione di arredi mobili, sono stati rinvenuti anche gli strumenti per la lavorazione dei primi e la costruzione dei secondi. Tutte le lastre degli intarsi e dei frammenti di intarsi rinvenuti in questo vano si trovavano in uno stato di conservazione davvero compromesso poiché quasi tutte presentano vistosi segni di bruciatura, causata dall'incendio del Palazzo, che ne hanno alterato il colore crema originale dell'avorio, fino al marrone scuro e al grigio-azzurro. Tra gli esemplari di miglior fattura rinvenuti in L.4070, quelli che attirano maggiormente l'attenzione considerando l'immagine che ritraggono sono tre grandi teste maschili di profilo, più o meno in buono stato di conservazione, ma comunque ricomposte da numerosi frammenti. Il primo pezzo²² che qui descriviamo, intagliato nell'avorio di ippopotamo, in seguito al restauro è stato ricomposto da ventiquattro frammenti, rappresenta una testa di personaggio maschile rivolto verso sinistra; la figura intera dell'uomo era composta originariamente da almeno quattro lastre lavorate separatamente e poi avvicinate con estrema attenzione per non lasciare spazi vuoti tra l'una e l'altra. Egli ha l'occhio rappresentato in visione frontale e il foro presente al centro doveva servire per l'inserzione dell'iride, oggi andata perduta. Il capo è coperto da una calotta svasata verso l'alto, sulla quale poggia un'alta acconciatura formata da due corna di ariete orizzontali e ritorte che comprendono un piccolo disco centrale, da esse si dipartono due lunghe piume verticali; la sommità dell'acconciatura è formata da quattro ciuffi divergenti che inquadrano un elemento di forma arrotondata. Sappiamo che questa grande testa era stata realizzata tramite l'unione di due tessere giustapposte: all'estremità del ciuffo superiore destro e al punto di giunzione delle piume con le corna di ariete si trovano, infatti, i forellini che servivano per il fissaggio dell'una all'altra (Scandone Matthiae 2002: 57). A questa testa con ogni probabilità ne era contrapposta simmetricamente un'altra²³, di profilo verso destra

²² TM.88.P.535a+b.

²³ TM.88.P.534.

e ricomposta oggi da tre frammenti, che presenta le stesse caratteristiche: i tratti del volto resi con estrema cura, un grande occhio in visione frontale con al centro un foro rotondo quasi sicuramente finalizzato all'inserzione dell'iride, l'orecchio finemente inciso, la nuca e il collo ricoperti da un copricapo striato verticalmente (Matthiae et al. 1995: 458). Verosimilmente queste due teste facevano parte di una composizione formata da due uomini in stile egittizzante affrontate ai lati di un elemento simbolico centrale. Considerate le dimensioni attuali dei frammenti la composizione della quale facevano parte era sicuramente notevole, e decorava forse una testiera di letto o lo schienale di un trono (Scandone Matthiae 2002: 24). Infine, l'ultima testa di uomo²⁴ da questo vano tra quelle di miglior fattura, è molto più danneggiata e corrosa rispetto alle altre due poiché quasi tutto il profilo è andato perduto ma della quale i pochi dettagli rimasti consentono comunque di notare la stessa finezza nell'esecuzione, è rivolta di profilo a sinistra. L'occhio, come negli altri casi, è in visione frontale e presenta un foro per l'inserzione dell'iride, sul capo indossa una calotta, molto calzata sulla fronte, che anteriormente è leggermente rialzata e posteriormente scende fino a coprire il collo. Alla base del collo, che costituisce la fine del frammento, vi sono tre incisioni parallele ricurve che indicano, probabilmente, una collana. A questo gruppo di intarsi di miglior fattura appartengono inoltre molte parti di figure umane quali braccia e gambe, e diversi frammenti di fiori di papiro (Scandone Matthiae 2002:16).

La maggior parte dei frammenti di intarsi di L.4070 è però di minor qualità artistica rispetto a quelli sopra descritti e comprende una serie di immagini divine di chiara provenienza egiziana, e alcuni elementi simbolici. Anche questi sono realizzati sfruttando avorio di ippopotamo, ma si nota una minore attenzione ai dettagli: quando si tratta di frammenti di figure divine questa diversità nella resa si nota specialmente nei tratti del volto e nei particolari del corpo che sono ottenuti in maniera molto più approssimativa. Tra questi intarsi di minor qualità il frammento con le dimensioni maggiori è una testa femminile²⁵, che rappresenta nell'iconografia classica la maggiore divinità femminile egiziana dell'epoca (BMII), Hathor (Scandone Matthiae 2002: 28), è di profilo verso sinistra, realizzata in un'unica lastrina d'avorio oggi grigia e ricomposta da quattro frammenti: il profilo è meno netto rispetto alle teste sopra descritte e l'orecchio è reso in maniera

²⁴ TM.88.P.533.

²⁵ TM.88.P.532.

molto più semplificata, l'occhio, in visione frontale, presenta l'usuale foro centrale per l'iride. Ha una capigliatura liscia e lunga, fermata da un nastro sulla fronte; sul capo ha "un'acconciatura hathorica" di piccole dimensioni, composta da corna bovine che richiudono un disco solare. Nella parte destra del frammento è conservata anche la spalla, nella quale è visibile l'attacco della bretella che sosteneva l'abito (Scandone Matthiae 2002: 63). Come abbiamo già avuto modo di affermare, i dettagli fisionomici di questo volto sono resi in maniera più approssimativa rispetto a quelli delle teste descritte sopra. Sono realizzati pressoché allo stesso modo anche altri due busti speculari di divinità maschili con testa di falco, oggi in condizioni di conservazione assai diverse poiché di uno²⁶, è andato perduto soltanto il braccio sinistro e la parte posteriore della parrucca, mentre l'altro²⁷ al quale manca il braccio destro e l'avambraccio sinistro, mostra una superficie corrosa e addirittura deformata dalle fiamme che, come all'altro, ne hanno anche modificato il colore originale. Nei frammenti, l'uno rivolto verso sinistra e l'altro verso destra, il braccio è piegato al gomito e, quando presente, la mano chiusa a pugno; l'occhio è inciso con un lungo prolungamento posteriore. Sulla testa è raffigurata un'acconciatura lunga e liscia che ricade sul petto e il collo è completamente avvolto da una fascia solcata da incisioni verticali parallele, che indicano, forse, una collana; in vita, dove il pezzo termina, è presente una cintura leggermente sporgente solcata da due serie di incisioni verticali parallele. Questi due pezzi erano certamente giustapposti (Scandone Matthiae 2002: 63-4). Entrambe le figure riproducono l'immagine, dell'epoca classica egiziana del dio egiziano Horus²⁸ (Scandone Matthiae 2002: 31).

Sono stati rinvenuti cinque frammenti²⁹ che, in seguito al restauro e allo studio dei pezzi, sono stati attribuiti alla stessa figura: nel primo di questi frammenti vi è rappresentato un busto di divinità maschile, anch'esso frantumato e ricomposto da quattro frammenti, con testa di coccodrillo rivolta di profilo verso sinistra, occhio in visione frontale e bocca indicata da una lunga incisione orizzontale. Indossa una parrucca lunga e liscia con il lembo anteriore che ricade sul petto, al collo porta una fascia con incisioni parallele che consentono di identificarla come collana; in vita

²⁶ TM.88.P.536.

²⁷ TM.88.P.537.

²⁸ Durante il Medio Regno egiziano questa poteva essere anche la rappresentazione di un altro dio, Montu, signore della guerra e della vittoria (Scandone Matthiae 2002: 31).

²⁹ TM.88.P.538; TM.88.P.539; TM.88.P.540; TM.88.P.551; TM.88.P.552.

ha una cintura leggermente sporgente solcata da due serie di incisioni verticali parallele. Al di sotto di questo frammento, per comporre la figura completa, ve ne è un altro, anch'esso rotto in parti poi riunite, che presenta un gonnellino i cui lati sinistro e inferiore avevano il bordo decorato con incisioni parallele. Sono riconducibili a questa figura anche un avambraccio con mano chiusa a pugno e due gambe rappresentate di profilo verso destra, nelle quali è indicato da una piccola sporgenza il ginocchio (Scandone Matthiae 2002: 64, 66).

Sempre da questo ambiente proviene anche un intarsio raffigurante un falco³⁰ in parte mutilo poiché sono andate perdute le zampe e parte della coda; l'animale è di profilo verso sinistra e la testa appare leggermente sproporzionata rispetto al corpo. L'occhio doveva essere stato realizzato con un altro materiale poiché è evidente il foro che lo avrebbe accolto; i dettagli del becco, delle ali e delle zampe erano naturalmente resi tramite incisioni (Scandone Matthiae 2002: 67).

Eseguiti con questo stile grezzo, oltre alle immagini di divinità oggi ancora riconoscibili e sopra descritte, sono stati riportati alla luce anche diversi frammenti di arti superiori e inferiori e di gonnellini, che viste le dimensioni potevano appartenere a intarsi della stessa grandezza delle tre appena ricordate, alcuni elementi vegetali ed anche diversi frammenti di pilastri *djed* (Scandone Matthiae 2002: 28).

Ma non è solo il vano L.4070 del Palazzo Settentrionale ad aver restituito frammenti di elementi ad intarsio, infatti anche nella Sala del Trono, L.4038, è stato rinvenuto un intaglio³¹, inciso e piano, lavorato a giorno: è qui rappresentata la figura di un re, rivolto di profilo verso sinistra, nella tipica iconografia del sovrano paleosiriano, con tiara ovoidale, avvolto nel mantello frangiato e aperto sul torace, rappresentato nell'atto di impugnare un'ascia fenestrata cerimoniale (Matthiae 1995: 174). Non possiamo affermare quale fosse la sua originaria collocazione, ma possiamo ipotizzare che questa tessera facesse parte di un pannello murale per la decorazione delle pareti della centrale Sala del trono, oppure di uno scrigno, conservato all'interno di questo ambiente (Matthiae et al. 1995: 325).

IV. Considerazioni

Come abbiamo visto, alla luce delle scoperte avvenute all'interno del Palazzo G, è

³⁰ TM.88.P.558.

³¹ TM.86.P.86.

possibile affermare “(...)l’esistenza di un periodo di sperimentazione ideale ed espressiva, che ha preceduto e determinato la compiuta urbanizzazione di Ebla nella fase protosiriana matura(...)” (Dolce 1983: 23). I frammenti dell’area del Palazzo G descritti nelle pagine precedenti, sono stati prevalentemente rinvenuti nei livelli superiori di crollo dei mattoni delle strutture murarie dell’edificio, ed inglobati nel reimpiego dei terreni di distruzione di strati anteriori del Bronzo Antico. Proprio per tali motivi questi resti di intarsio, pertinenti all’arredo del complesso palatino, non possono essere collocati nell’orizzonte artistico del Periodo Protosiriano Maturo (Dolce 1983:23). Tali pezzi, caratterizzati da un’omogeneità tecnico-esecutiva, tematica e stilistica, testimoniano il particolare sviluppo elaborativo che ha interessato le botteghe regali nel Bronzo Antico I-III, corrispondente al Periodo Protosiriano Antico (3000-2400 a.C.); essi sono, inoltre, da considerarsi un importante indizio di una fase di produzione e di uso, ad Ebla, dei fregi ad intarsio anteriore alla grande fioritura della cultura protosiriana matura che culminerà con lo Stendardo. La raffinata elaborazione degli intarsi, sia da un punto di vista tematico che formale, che ritroveremo pienamente sviluppata nel corso del Periodo Protosiriano Maturo (2400-2300 a.C.), con ogni probabilità trova le sue origini e prime sperimentazioni proprio in questa fase anteriore al Bronzo Antico IVA.

I due tori androcefali³² sopra descritti sono fortemente affini tra loro nei tratti tematici, iconografici e stilistici, e tramite essi è possibile rilevare la continuità espressiva nel linguaggio figurativo delle botteghe protosiriane eblaite (Dolce 1980: 121). Ritornando per un attimo a porre l’attenzione sul frammento di toro androcefalo rinvenuto in L.2913, bisogna ricordare che non si può affermare con certezza di quale oggetto esso costituisse la decorazione. Le interpretazioni proposte dagli studiosi, in via ipotetica poiché non si sono conservate tracce dei materiali su cui esso era infisso, sono principalmente due: la prima, in ordine cronologico di pubblicazione (Matthiae 1977: 227), ritiene questo frammento appartenente, forse, ad un piccolo pannello parietale al quale si ricondurrebbero altri tre frammenti di intarsi, anch’essi di notevole fattura, ovviamente tutti rinvenuti nello stesso vano, raffiguranti il leopardo eretto sulle zampe posteriori, ben conservato; le gambe di un prigioniero nudo con le mani legate dietro alla

³² TM.77.G.710+351; TM.76.G.519.

schiena; e un frammento di gonna a *kaunakes*³³. La seconda interpretazione proposta (Matthiae et al. 1995: 323) ipotizza, invece, che il toro androcefalo in esame fosse parte di una teoria di soggetti analoghi, o di una coppia a schema araldico, di cui si sarebbe perduta ogni traccia, posta a decorare arredi o mobili di lusso per uso cerimoniale o regale. Certo è il fatto, comunque, che tale intarsio fosse impreziosito, nei dettagli della coda, da tessere in lapislazzuli o da lamine d'oro; inoltre, la profonda incisione in corrispondenza del petto dell'animale aveva la funzione di ospitare una folta barba, decorativa, a fitte ciocche ondulate e terminanti con un ricciolo, anch'essa in materiale prezioso, forse lo stesso della decorazione della coda (Matthiae et al. 1995: 323).

Il carattere decisamente unitario di questi molti frammenti di intarsi pervenuti, e l'arco temporale di attribuzione, implicano l'originaria pertinenza di questo gruppo agli arredi del Palazzo G, nella sua fase di impiego più antica. Il loro ritrovamento all'interno dell'area palatina, in quello che doveva essere il luogo originario di "esposizione" suggerisce che tali frammenti al momento del rifacimento del Palazzo G, continuassero ad avere valore, forse anche simbolico, tanto da essere conservati e preservati dall'oblio³⁴.

Per quanto riguarda lo Stendardo, rinvenuto all'interno del Palazzo Reale G, una datazione assoluta abbastanza precisa non è possibile, ma considerandone gli elementi strutturali, iconografici e stilistici può essere collocato nei primi decenni del XXIV secolo a.C. quando, con ogni probabilità, è stato realizzato dalle officine palatine di Ebla, nonostante sia chiara la traccia della tradizione artigianale tipica della Mesopotamia meridionale. A questo pannello parietale era certamente assegnato il compito di celebrare il trionfo dell'esercito eblaita nel modo convenzionale del periodo, affine alla tradizione ben attestata in diverse città mesopotamiche quali, Ur e Mari, che prevedeva non di rappresentare gli eventi bellici nel loro svolgersi, ma il ritorno dalla campagna dei vincitori, accompagnati dai vinti prigionieri, dal bottino o da parti di esso, e dalle armi (Matthiae et al. 1995: 275). Considerato però il certo reimpiego nella pavimentazione di alcune assi lignee che componevano lo Stendardo, possiamo supporre che durante una fase di restauro

³³ TM.77.G.260; TM.77.G.700; TM.77.G.681.

Questi frammenti, che nella prima ipotesi ricostruttiva dobbiamo considerare contemporanei al frammento del toro androcefalo, e quindi databili al 2600 a.C. ca, nella seconda ipotesi sono invece datati al Bronzo Antico IV a (2400-2300).

³⁴ Questa è una consuetudine ampiamente nota anche nell'area vicino-orientale: venivano preservati oggetti di particolare valore ideale e/o simbolico.

dell'ala nord del Palazzo Reale G, tale opera celebrativa non fosse più attuale, o ormai troppo deteriorata per mantenere la posizione originaria, ma certamente il legno sul quale gli intarsi erano inseriti era ancora pregiato e di ottima qualità, tanto da essere riutilizzato nella decorazione del pavimento (Matthiae et al. 1995: 274). Al fine di proporre una datazione per i pezzi rinvenuti nel vano L.4070 del Palazzo Settentrionale, è necessario sottolineare le condizioni di estrema confusione in cui esso si è presentato al momento del ritrovamento³⁵. Nel dettaglio: sotto al primo livello di superficie, un secondo livello, assai vicino alla superficie stessa conteneva una serie di frammenti di grandi giare del tipo di quelle allineate su banchette nel vicino magazzino L.4031. Al secondo livello succedeva il terzo, caratterizzato dalla presenza di molti frammenti di recipienti di dimensioni medie e piccole e concentrati soprattutto nella vicinanza del muro occidentale M.4109. In questo terzo livello, che aveva aspetto uniforme fino al pavimento (livello 4), si trovavano i frammenti di oggetti in avorio, osso, pietra e conchiglia, del tutto alla rinfusa e senza concentrazioni o posizioni particolari (ad eccezione di una maggior frequenza di frammenti figurati di avorio nell'angolo nord-occidentale del vano) (Scandone Matthiae 2002: 11). Sicuramente i frammenti di recipienti ceramici rinvenuti nel terzo livello sono stati utili per fornire una proposta di datazione del vano in quanto si tratta di ceramica di dimensioni medio-piccole che presenta le forme caratteristiche del Bronzo Medio II finale di Siria (quindi degli ultimi decenni del XVII secolo), ossia giarette ad orlo doppio e coppette carenate. Ma anche altri oggetti di L.4070, quali due figurine femminili piatte in terracotta parzialmente conservate e due frammenti, un corpo e una zampa, di quadrupedi non meglio identificabili, anch'essi in terracotta, sono tutti databili al Bronzo Medio II (1800-1600 a. C.).

Per quanto riguarda la funzione del vano, secondo G. Scandone Matthiae (2002: 12) si può escludere l'impiego di L.4070 come magazzino per le provviste, nonostante la presenza di frammenti di grandi giare da conservazione, funzione svolta invece L.4031, vista l'assenza delle banchette appoggiate ai muri con relativi incavi per inserirvi il fondo delle giare da conservazione. La presenza dei frammenti di queste grandi giare si spiega attribuendole a L.4031, e arrivate in L.4070 sia a

³⁵ Come abbiamo accennato, le condizioni in cui si è presentato L.4070, e gli oggetti rinvenuti al suo interno, confermano che la zona è stata sicuramente disturbata al momento della distruzione della città, fino a tempi relativamente moderni. Ciò è stato sicuramente facilitato dal fatto che le rovine dei muri del Palazzo Settentrionale non presentavano alcuna sovrapposizione di edifici posteriori.

seguito di uno spostamento compiuto dopo la distruzione da coloro che cercavano oggetti preziosi sia, successivamente, durante le operazioni di recupero delle pietre dai muri dei vani per un loro riutilizzo. Possiamo invece supporre, considerata la presenza in L.4070 di oggetti diversi, ma comunque tutti riconducibili alla manifattura di arredi mobili che questo vano fosse un laboratorio artigianale (Scandone Matthiae 2002: 52). Il materiale originario di L.4070 comprenderebbe, infatti, i recipienti ceramici di dimensioni minori, i cui frammenti sono stati ritrovati mescolati insieme alle lastre di avorio nei diversi stadi di lavorazione, e alcuni strumenti di piccole dimensioni, quali trapani, bulini e scalpelli in bronzo e lame in pietra, utilizzati per la lavorazione degli arredi, quali letti, seggi, cofanetti, decorati con la tecnica dell'intarsio. Ponendo per certo che L.4070 fosse un atelier, si presenta però un altro quesito legato alla mancanza, al suo interno, di grandi strumenti metallici indispensabili per la lavorazione del legno e dell'avorio, e cioè se questo laboratorio fosse ancora in attività al momento della distruzione del Palazzo, o se invece fosse già stato abbandonato. Se si accetta come vero l'abbandono del vano prima della distruzione nemica si spiega al meglio l'assenza degli utensili di grandi dimensioni, assenza che potrebbe però essere anche dovuta all'opera dei saccheggiatori del Palazzo, sia lo stato assai incompleto degli avori di L.4070 e la loro dispersione in punti in cui sembrano essere giunti dopo le operazioni di ripulitura, per far posto, magari, ad altri oggetti, forse proprio le giarette prima menzionate (Scandone Matthiae 2002: 53). Ma non si è in grado di fornire una risposta certa a questo quesito, l'unica considerazione sicura che si può proporre è riconoscere al vano L.4070 la funzione di laboratorio artigianale, nel quale si producevano opere di grande qualità artistica, destinate certamente ai membri della famiglia reale e dell'aristocrazia eblaita paleosiriana.

Osservando i frammenti di intarsi rinvenuti nel vano L.4070 del Palazzo Settentrionale si può facilmente constatare che una parte di questi supera, per qualità, perizia tecnica nell'esecuzione e gusto artistico i restanti frammenti, realizzati comunque con la stessa tecnica di lavorazione³⁶. Infatti, degli esemplari migliori, nonostante la perdita di buona parte delle figurine, possiamo notare la

³⁶ Si praticava un primo taglio, eseguito forse con una sega di bronzo o di rame, delle zanne di ippopotamo per ottenere sottili lamine; un susseguente taglio con un bulino per ricavare dalla lamina le silhouettes; una rifinitura con strumenti acuminati, verosimilmente in pietra, per notare i tratti del volto, delle acconciature e dell'abbigliamento; un uso del trapano ad arco, per praticare sia il grande foro che serviva ad inserire l'iride nell'occhio, sia i forellini minori che servivano per il fissaggio delle silhouettes al piano di base (Scandone Matthiae 2002: 15).

grande precisione nell'esecuzione e l'abilità con cui il modello egiziano, che sicuramente ne ha influenzato la realizzazione, è stato riprodotto dagli artigiani eblaiti.

Sono parte della categoria di miglior qualità le lastre ritagliate a forma di silhouettes figurate, che erano con ogni probabilità destinate ad essere inserite su superfici piane, quasi certamente di legno, per formare scene decorative a soggetto soprattutto religioso ed apotropaico.

Nonostante la qualità sia leggermente inferiore, anche gli intarsi di avorio di chiara ispirazione egiziana costituiscono un'importante testimonianza di un artigianato di lusso che, come abbiamo visto, ha conosciuto in Siria una lunghissima tradizione.

Per quanto riguarda la tecnica di lavorazione delle figurine, la ripulitura eseguita dopo il ritrovamento, e il successivo restauro, hanno permesso di constatare, come è già stato notato, che nei casi in cui la lamina d'avorio non era abbastanza grande per poterne ricavare una figura intera, gli artigiani hanno utilizzato l'espedito di giustapporre diversi elementi lavorati separatamente, accostandoli tra loro con estrema precisione in modo tale da far combaciare perfettamente le parti, evitando dunque di lasciare spazi vuoti tra le diverse componenti della stessa immagine³⁷ (Scandone Matthiae 2002:16). Per quanto riguarda la superficie delle figure, in essa i particolari sono stati incisi grazie all'utilizzo di uno strumento acuminato, che ne ha permesso la lavorazione.

³⁷ È questo il caso, per esempio, della grande testa maschile di profilo verso sinistra TM.88.P.535.

Conclusioni

Come si è avuto modo di constatare nelle pagine precedenti, è possibile notare una “diffusione” della tecnica dell’intarsio che dal Sud della Mesopotamia, nel corso del Periodo Protodinastico si è spinta sempre più a Nord, giungendo fino ad Ebla, in Siria. Ciò lo si evince dalla datazione proposta per i reperti rinvenuti nei siti presi in esame: i fregi realizzati con la tecnica dell’intarsio non sono contemporanei tra loro, bensì la loro prima comparsa nei tre siti copre l’intero arco di tempo del Protodinastico IIIa e IIIb. Infatti, dopo la prima attestazione del genere che può essere intravista, senza forzature, nei conici a mosaico di Uruk del Periodo Protostorico, la tecnica, dopo un momento nel quale sembra scomparire, si irradia dal Sud al Nord seguendo tappe ben precise: ad Ur, città nella Mesopotamia meridionale, lo Stendardo, i numerosi tasselli intarsiati, e i frammenti di intarsi sono attribuibili al pieno Periodo Protodinastico IIIa (2600-2500 a. C. ca.); anche a Mari, situata sul medio Eufrate, la tecnica è attestata già nel Protodinastico IIIa, periodo al quale risalgono i numerosi frammenti dal tempio di Ninni-Zaza, ma la maggior parte della produzione, tra cui il frammentario Stendardo, risale al Protodinastico IIIb (2500-2350 a.C. ca.). Ad Ebla, in Siria, i frammenti di decorazione ad intarsio sono attribuibili a due periodi distinti: li troviamo sia nel corso del Protosiriano Maturo (2400-2300 a.C. ca.), dunque contemporanei a quelli di Mari, e successivamente nel Paleosiriano Maturo (1800-1600 a.C. ca.).

Chiaramente la loro presenza nei diversi periodi è strettamente connessa alla storia di ogni singola città, ognuna delle quali ha vissuto momenti di splendore, di crisi e di abbandono, che si sono riflessi anche nella produzione del genere artistico.

La comparsa della decorazione ad intarsio in un periodo limitato di tempo, in una vasta area geografica nella quale essi non compaiono contemporaneamente, ma con uno scarto di qualche secolo tra un sito e l’altro, e le caratteristiche iconografiche e stilistiche affini dei reperti provenienti dall’uno e dagli altri siti nella realizzazione di tali opere, inducono ad ipotizzare che tale tecnica decorativa sia attestata dal Sud al Nord per merito di influenze artistiche ed ideologiche propagatesi in questa zona. A questo proposito ricordiamo che nelle tre maggiori opere rinvenute nei siti qui in esame, gli “Stendardi”, si può constatare che il sovrano era di dimensioni maggiori

rispetto agli altri personaggi della scena, nonostante nei casi di Mari ed Ebla di queste figure si siano trovate solo parti dell'abbigliamento.



Particolare *del lato della guerra*,
Stendardo di Ur.

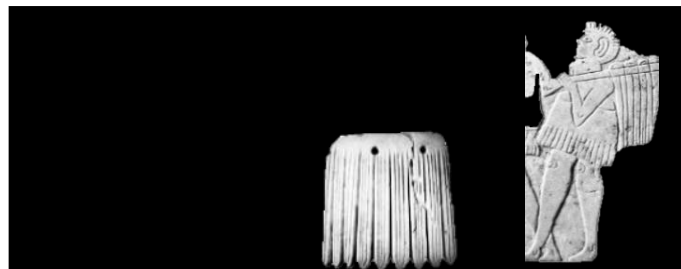


Particolare *del lato della pace*,
Stendardo di Ur.

Particolare dello
Stendardo di
Mari.



Gonna¹ del sovrano e un
personaggio dello Stendardo
Ebla.



¹ La dimensione di questo pezzo (h. 13,8 cm, l. 13,7 cm.) indica che la figura completa doveva avere un'altezza di circa 35 cm, ossia tre volte la misura dei soldati del pannello (Matthiae 1995: 279).

La spiegazione di questa convenzione iconografica è da ricercarsi nell'idea mesopotamica della regalità che, con ogni probabilità, si è poi diffusa verso Nord. In base alle informazioni in nostro possesso, di tipo archeologico ed epigrafico, ben emerge l'importanza ed il ruolo di primo piano che la figura del re assume nel corso del Periodo Protodinastico. Il sovrano, il cui potere gli è attribuito dal dio cittadino, è il diretto intermediario tra esso e la comunità (Liverani 2011: 155-6); assistito dalla divinità è il comandante delle spedizioni di guerra, il cui esito fortunato dipende esclusivamente dal dio, con il quale il sovrano, per via del suo ruolo privilegiato, è in stretto contatto. È per questi motivi, ossia il suo rapporto con la divinità e il potere che ne consegue, che egli viene rappresentato di dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi della scena.

Inoltre, in questi Stendardi si riscontra anche la medesima convenzione nel rappresentare i vinti, che sono completamente nudi e, nei casi in cui è possibile constatarlo, cinti in vita e al braccio da una corda. Un altro esempio di somiglianza iconografica tra queste opere è individuabile nella posizione dei nemici vinti e dei soldati vincitori all'interno delle scene: infatti, come dimostra un frammento *in situ* dal Palazzo Presargonico di Mari, i prigionieri, in marcia verso il sovrano, sono sempre sospinti alle spalle dai soldati, rappresentati in quella che può essere considerata l'alta uniforme.



Frammento dal Palazzo, Mari.



Prigionieri e soldati: Ur, Mari, Ebla.

Un altro elemento che è possibile riscontrare tramite l'osservazione di questi fregi ad intarsio è la presenza, nei casi di Ur ed Ebla, e forse anche di Mari ma le condizioni del ritrovamento non consentono di affermarlo con certezza, del bottino di guerra portato in spalla dai soldati. Sicuramente esso costituiva una fonte di ricchezza per la città vincitrice, e possiamo immaginare che la sua rappresentazione all'interno dei pannelli celebrativi della potenza della città non fosse certo casuale. Alla luce di ciò è possibile ipotizzare che gli aspetti ora descritti, costituiscano l'iconografia tipica del tempo per rappresentare la vittoria della città, identificata nella figura del sovrano, sul nemico. Considerato poi il luogo in cui lo Stendardo di Mari e quello di Ebla erano affissi, potrebbe sembrare che essi fossero considerati come dei mezzi di comunicazione, e dunque non solo oggetti decorativi, il cui scopo era quello di rendere chiaramente riconoscibile l'evento narrato, ma soprattutto ricordare e celebrare la potenza della corte cittadina e, quindi, della città. Inoltre, due frammenti raffiguranti dignitari-soldati provenienti uno dal sito di Ur e l'altro da Mari, sui quali ci si è soffermati nelle pagine precedenti confermano la reciproca conoscenza delle scuole artistiche dei due siti tanto che, in questo specifico caso, considerate le strette affinità tra i due intarsi si può avanzare addirittura l'ipotesi che uno di questi pezzi sia stato importato nell'altro sito, senza però poter stabilire quale sia il centro produttore.



Dignitari da Mari e Ur.

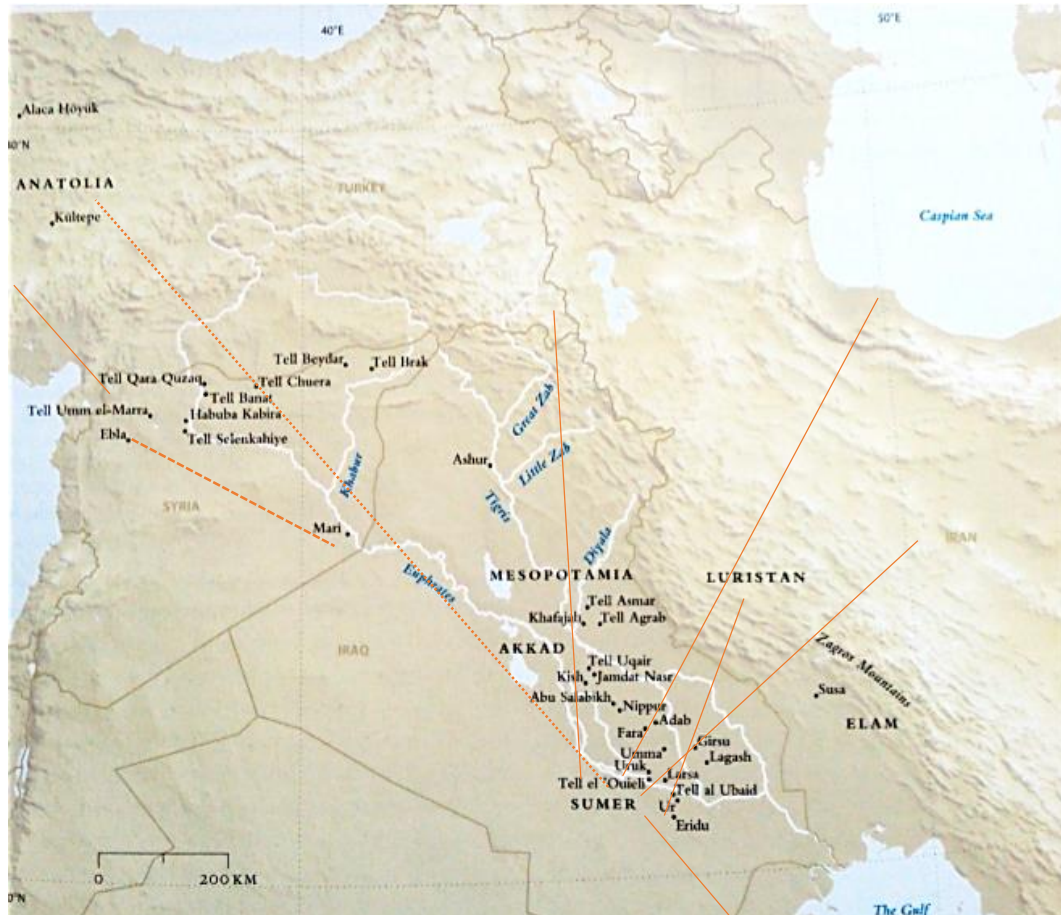
E' interessante osservare i numerosi intarsi di stile egittizzante all'interno del Palazzo Settentrionale di Ebla: questi pezzi, alcuni dei quali di ottima fattura, riproducono immagini di alcune divinità egiziane quali Hathor e Sobek, oppure riportano caratteristiche tipiche dell'iconografia egiziana, come, per esempio, la corona. Questi pezzi, nonostante siano chiaramente di ispirazione egiziana, sono stati realizzati dalle mani di artigiani siriani.



Frammenti dal Palazzo Settentrionale, Ebla

La diffusione di questa tecnica decorativa, così come il ripresentarsi di diverse caratteristiche iconografiche, stilistiche e compositive, sono stati probabilmente avvantaggiati dall'intensificarsi, proprio nel corso del Protodinastico, dei collegamenti commerciali interni alla Mesopotamia e nelle zone limitrofe; tramite

questi rapporti oltre alla sicura circolazione di materie prime e beni di lusso, era favorita anche la diffusione di idee e, conseguentemente, di tecniche artistiche. A questo punto è naturale ipotizzare che anche la diffusione della tecnica decorativa ad intarsio abbia seguito tali rotte.



Indicazione delle principali rotte.

Bibliografia

Akkermans, P.M.M.G. & Schwartz, G.M. 2003, *The archaeology of Syria: from complex hunter-gatherers to early urban societies, (c. 16,000-300 BC)*, Cambridge University Press, Cambridge.

Aruz, J. & Wallenfels, R. 2003, *Art of the first cities: the third millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New Haven Yale University Press, New York.

Barnett, R.D. 1982, *Ancient ivories in the middle east*, The Institute of archaeology, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.

Beyer, D. & Jean-Marie M. 2007, “Le temple du da la déesse Ninhursag à Mari: les dépôts votifs du lieu très saint”, *Akh Purattim*, vol. 2, pp. 75-122.

Calmeyer, P. 1967, “Zur Rekonstruktion der Standarte von Mari, La civilisation de Mari”, *XV° Rencontre Assyriologique Internationale*, pp. 161-169.

Dolce, R. 1991, “La produzione artistica e il Palazzo di Ebla nella cultura urbana della Siria del III millennio”, *La parola del passato*, vol. 46, pp. 237-257.

Dolce, R. 1983, “Gli intarsi del Palazzo Reale G: un contributo alla definizione cronologica della cultura artistica protosiriana matura”, *Studi Eblaiti IV*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma.

Dolce, R. 1980, *Gli intarsi figurativi protosiriani del Palazzo Reale G*, Studi Eblaiti II, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma.

Dolce, R. 1978a, *Gli intarsi mesopotamici dell'epoca protodinastica, I TESTO*, Istituto di studi del Vicino Oriente, Roma.

Dolce, R. 1978b, *Gli intarsi mesopotamici dell'epoca protodinastica, II CATALOGO*, Istituto di studi del Vicino Oriente, Roma.

Dolce, R. 1977, “Nuovi frammenti di intarsi protosiriani da Tell Mardikh- Ebla”, *Oriens Antiquus*, vol. 16, pp. 1-21.

Dolce, R. 1975, “Su alcuni resti di intarsi protodinastici si Tell Mardikh”, *Oriens Antiquus*, vol. 14, pp. 289-306.

Frankfort, H. 1970, *Arte e architettura dell'Antico Oriente*, Einaudi, Torino.

- Forrest, J.D. 1996, *MESOPOTAMIA. L'invenzione dello stato. VII-III millennio*, Jaka Book, Milano.
- Horn, L. & Zettler, R.L. 1998, *Treasures from the royal tombs of Ur*, University of Pennsylvania Museum, Philadelphia.
- Hrouda, B. 2003, *La Mesopotamia*, Il Mulino, Bologna.
- Invernizzi, A. 1992, *DAL TIGRI ALL'EUFRATE I. Sumeri e Accadi*, Le Lettere, Firenze.
- Liverani, M. 2011, *Antico Oriente. Storia società economia*, Laterza, Bari.
- Margueron, J. Cl. 2014, *Mari: capital of Northern Mesopotamia in the third millennium BC: the archaeology of Tell Hariri on the Euphrates*, Oxford Books, Oxford, Philadelphia.
- Margueron, J. Cl. 2004, *Mari. Métropole de l'Euphrate au III et au début du II millénaire av. J.-C.*, Picard, Paris.
- Matthiae, P. 2013, *Studies on the archaeology of Ebla, 1980-2010*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- Matthiae, P. 2010, *Ebla: la città del trono. Archeologia e storia*, Einaudi, Torino.
- Matthiae, P. 1995a, *Ebla. Un impero ritrovato: dai primi scavi alle ultime scoperte*, Einaudi, Torino.
- Matthiae, P. 1995b, *Ebla: la città rivelata*, Electa-Gallimard, Torino.
- Matthiae, P. & Pinnock, F. & Scandone, G. 1995, *Ebla: alle origini della civiltà urbana: trent'anni di scavi in Siria dell'Università di Roma La Sapienza*, Electa, Milano.
- Matthiae, P. 1990, "Nouvelles fouilles a Ebla en 1987-1989", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 134, no. 2, pp. 384-431.
- Matthiae, P. 1987, "Les dernières découvertes d'Ébla en 1983-1986", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 131, no. 1, pp. 135-161.

- Matthiae, P. 1978, "Recherches archéologiques à Ébla 1977: le quartier administratif du palais royal G", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 122, no. 2, pp. 204-236.
- Matthiae, P. 1976, "Ébla à l'époque d'Akkad: archéologie et histoire, communication du 19 mars 1976", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 120, no. 2, pp. 190-215.
- Moorey, P.R.S. 1999, *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*, Eisenbrauns, Winona Lake Indiana.
- Parrot, A. 1983, *I Sumeri*, Rizzoli, Milano.
- Parrot, A. 1972, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 49, pp. 281-302.
- Parrot, A. 1971, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 48, pp. 253-270.
- Parrot, A. 1970, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 47, pp. 225-243.
- Parrot, A. 1969, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 46, pp. 191-208.
- Parrot, A. 1967, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 44, pp. 1-26.
- Parrot, A. 1967, *Les temples de Ishtar et de Ninni-Zaza Mission Archéologique de Mari*, vol. 3, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris.
- Parrot, A. 1965, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 42, pp. 197-225.
- Parrot, A. 1964, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 41, pp. 3-20.
- Parrot, A. 1962, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 39, pp. 151-179.
- Parrot, A. 1956, *Le temple d'Ishtar: Mission Archéologique de Mari, vol.1*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris.
- Parrot, A. 1954, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 31, pp. 151-171.
- Parrot, A. 1952, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 29, pp. 183-203.
- Parrot, A. 1940, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 21, pp. 1-28.
- Parrot, A. 1937, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 18, pp. 54-84.
- Parrot, A. 1936, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 17, pp. 1-31.
- Parrot, A. 1935, "Les fouilles de Mari", *SYRIA*, vol. 16, pp. 1-28.

Pinnock, F. 1995, *Ur. La città del dio-luna*, Laterza, Bari.

Scandone Matthiae, G. 1991, “Gli intarsi egittizzanti del Palazzo Settentrionale di Ebla”, *Scienze dell’Antichità. Storia, archeologia, antropologia*, vol.5, pp. 423-459.

Scandone Matthiae, G. 2002, *Gli avori egittizzanti dal palazzo settentrionale*, Università “La Sapienza”, collana *Materiali e studi archeologici di Ebla*, Roma.

Schindler, B. 2007, *L’AVORIO tecnica e materiali*, Sillabe, Livorno.

Woolley, C.L. 1934a, *Ur excavations. The Royal Cemetery, vol. II TEXT*, London.

Woolley, C.L. 1934b, *Ur excavations. The Royal Cemetery, vol. II PLATES*, London.

Woolley, C.L. 1955, *Ur excavations. The Early Periods, vol. IV*, Philadelphia.

Sitografia

http://www.mesopotamia.co.uk/tombs/explore/exp_set.html

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/frise-d-un-panneau-de-mosaique>

[http://www.ebla.it/scavi il palazzo reale g.html](http://www.ebla.it/scavi_il_palazzo_reale_g.html)

[http://www.ebla.it/scavi i palazzi.html](http://www.ebla.it/scavi_i_palazzi.html)

Tavole

a) Ur

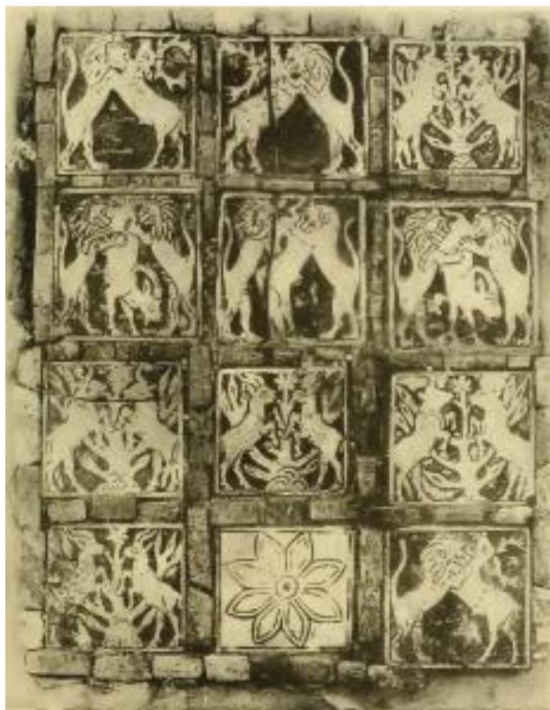
PG/789 U.10557



PG/513 U.9000



PG/789 U.10557



PG/779 U.11162



PG/800 U.10478



PG/800 U. 10436



PG/580 U.9776



PG/580 U.9976



PG/800 U.10441-42



PG/580 U.9905



PG/580 U.9906



PG/800 U.11222



PG/789 U.10577



PG/800 U.10412



PG/1237 U.12353



PG/1237 U.12354



Cimitero Reale U.12326



PG/1332 U.12435



PG/789 U.10556



PG/779 U.11164

b) Mari



Ricostruzione di fregio Tempio di Ninni-Zaza



Tempio di Ninni-Zaza M.2459



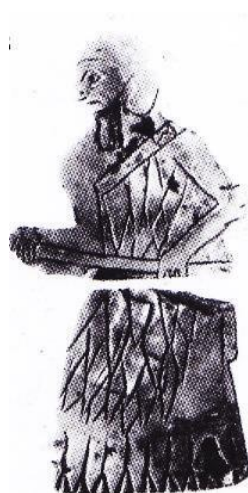
Tempio di Ninni-Zaza M.2355



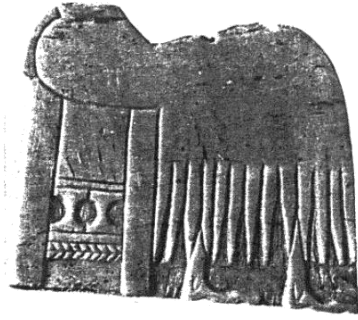
Tempio di Ninni-Zaza M.2477



Tempio di Ninni-Zaza M.2592



Tempio di Ninni-Zaza M.2402+2324



Tempio di Ninni-Zaza M.3047



Tempio di Ninni-Zaza M.2356



Tempio di Ninni-Zaza M.2645



Tempio di Ninni-Zaza M.2324



Tempio di Ninni-Zaza M.2406



Tempio di Ninni-Zaza M.2640; M.2637



Tempio di Ninni-Zaza M.2680; M.2463



Tempio di Ninni-Zaza M.2765



Tempio di Ninni-Zaza M.2693+M.2409



Tempio di Ninni-Zaza M.2668



Tempio di Ninni-Zaza M.2467



Tempio di Ninkhursag M.2189+M.2148



Tempio di Ninkhursag



Ricostruzione di una scena di culto, Tempio di Shamash



Tempio di Shamash



Tempio di Shamash



Tempio di Shamash



Tempio di Shamash



Tempio di Dagan



Tempio di Dagan M.3575 M.3576



Tempio di Dagan



Tempio di Dagan



Tempio di Dagan



Tempio di Dagan



Tempio di Dagan



Tempio di Ishtar M.570



Tempio di Ishtar M.392



M.461



M.460



M.159



M.461

Tempio di Ishtar



M.471



M.458+M.459



M.452



M.474

Tempio di Ishtar



M.4904



M.4921



M.5083

Palazzo Presargonico



Frammento *in situ*, Palazzo Presargonico



Palazzo Presargonico M.4694



Palazzo Presargonico M.4465



Palazzo Presargonico M.4375



Palazzo Presargonico M.4700



Palazzo Presargonico



Tempio a Nord-Est del *Massif Rouge*

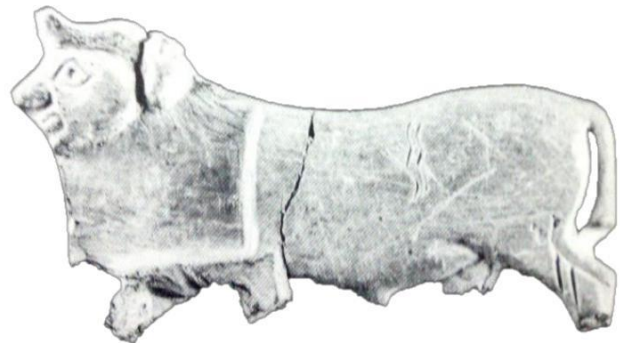
c) Ebla



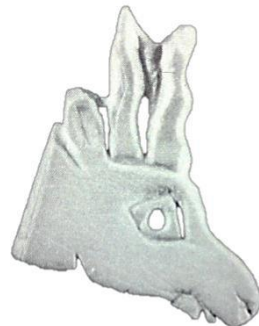
Palazzo Reale G, bracciolo di sedia con rilievi a giorno e intarsi



Palazzo Reale G, TM.77.G.260



Palazzo Reale G, TM.77.G.710+351



Palazzo Reale G, TM.77.G.557



Palazzo Reale G, TM.88.G.191



Palazzo Reale G, TM.88.G.244



Palazzo Reale G, TM.88.G.300



Palazzo Reale G, TM.88.G.451



Palazzo Reale G, TM.88.G.229



Palazzo Reale G, TM.88.G.195



Palazzo Reale G, TM.88.G.262+263



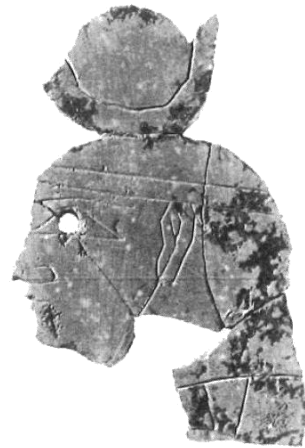
Palazzo Reale G, TM.88.G.280



Palazzo Reale G, TM.88.G.235



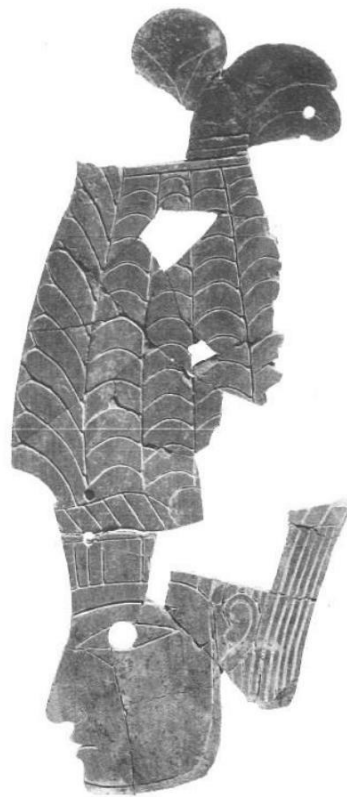
Palazzo Settentrionale TM.86.P.86a+b



Palazzo Settentrionale, TM.88.P.532



Palazzo Settentrionale, TM.88.P.534



Palazzo Settentrionale, TM.88.P.535a+b

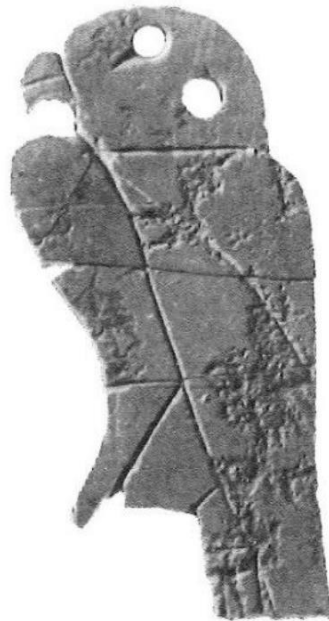


Palazzo Settentrionale,
TM.88.P.536

Palazzo Settentrionale, TM.88.P.538+539+540+551+552



Palazzo Settentrionale, TM.88.P.537



Palazzo Settentrionale, TM.88.P.558