



Citation: Giuliana Paradiso (2019) I Gesti nelle rappresentazioni iconografiche ittite tra il XVI e il XIII secolo a.C. *Asia Anteriore Antica. Journal of Ancient Near Eastern Cultures* 1(1): 143-158. doi: 10.13128/asiana-75

Copyright: © 2019 Giuliana Paradiso. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/asiana>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

I Gesti nelle rappresentazioni iconografiche ittite tra il XVI e il XIII secolo a.C.

GIULIANA PARADISO

Eberhard Karls Universität Tübingen
giuliana.paradiso@uni-tuebingen.de

Abstract. The analysis of gestures in the Hittite iconographic representations, characterizing Anatolia between the 16th and the 13th centuries BC, reveals the existence of an alternative and symbolic form of communication. The aim of this study is to deduce information about the Hittite society from the iconographic identification of the Hittite gestures and their decoding, semantic interpretation and classification. In order to do this, it is necessary to analyze the repertoire offered by orthostats, rock reliefs, statues, statue bases, stelae, pendants, containers in various materials and seals, which have been organized into a chronological interval corresponding to the entire time of the formation, development and decline of the Hittite empire. From the iconographic investigation of gestures, it will be possible to recognize the different spatial places in which the personages depicted act, and this entails special sphere of research, which includes social, political and religious analysis. The gestures in the iconographic representations animate the body, connect the characters represented, convey very specific messages, establish the connection between the divine and the human world, and scan time and space.

Keywords. Hittite, Iconography, Gestures, Late Bronze Age, Anatolia.

1. INTRODUZIONE

Nei secoli corrispondenti alla formazione e declino dell'impero ittita, l'Anatolia divenne sede di una fioritura artistica senza precedenti, che si realizza nella trasmissione iconografica di tematiche e di valori ideologici cari all'élite del tempo. Per comprendere a fondo lo sviluppo dell'arte ittita e dei suoi aspetti simbolici è indispensabile ricordare che essa, legata sin dalle origini alla figura del sovrano (Bittel 1976:185), alla sua propaganda e al rapporto con il mondo divino, conobbe il suo massimo splendore durante il XIV e il XIII secolo a.C., periodi di grande espansione dell'impero. Infatti, durante la metà del XIV secolo a.C., le mire espansionistiche di Suppiluliuma I sconvolsero tutti gli equilibri di potere sui quali era basata fino a quel momento la gestione dell'impero ittita (Lorenz 2011:125-126). Tale politica

espansionistica, che ha condotto gli Ittiti al controllo dell'est dell'Anatolia fino all'alta Mesopotamia, includendo la Siria e il Levante, inaugurò un periodo di sconvolgimenti, che ebbe il suo culmine con la Battaglia di Qadesh e lo spostamento della capitale da Hattuša a Tarhuntašša durante il regno di Muwatalli II. Il sovrano utilizzò le rappresentazioni iconografiche come mezzo di propaganda regale e di consolidamento del proprio regno (De Martino 2010: 87-98). Fu proprio Muwatalli II ad inaugurare un nuovo linguaggio iconografico facendosi effigiare in prima persona sul rilievo rupestre di Sirkeli, creando così un modello per le raffigurazioni successive di Muršili III/Urḫitešub, Hattusili III, e infine Tudhaliya IV a Yazilikaya e Suppiluliuma II a Südburg (Van den Hout 1995: 545-573). Dopo la morte di Muwatalli II, infatti, il regno si ritrovò ancora in un periodo di fragilità causato sia dall'usurpazione del regno di Muršili III da parte di Khattushili III sia dalla maggiore indipendenza dei vassalli ittiti a scapito dell'autorità del Gran Re Tudhaliya IV (Glatz and Ploude 2011: 33-66). La progressiva appropriazione iconografica dei simboli del potere regale da parte della nuova élite ebbe come contrapposizione la divinizzazione di Tudhaliya IV (De Martino 2010: 87-98) che tentò ancora una volta di rinforzare la propria figura e legittimare il proprio potere (Bonatz 2007: 123). Il processo di disgregazione dell'impero causato da una serie di fattori interni ed esterni portò al crollo dell'impero sotto Suppiluliuma II, la cui ultima immagine è documentata nella capitale Hattuša.

Attraverso questo studio, nato come tesi di laurea magistrale presso l'Università degli Studi di Firenze, si tenterà di riconoscere uno degli strumenti simbolici di propaganda utilizzato dai sovrani ittiti sin dai tempi della formazione dell'impero. Infatti il fine che questo studio si propone è individuare e interpretare i gesti nelle rappresentazioni iconografiche ittite comprese tra il XVI e il XIII secolo a.C.; essi costituiscono un mezzo di comunicazione non verbale, la cui potenza divulgativa venne ottimizzata dai sovrani ittiti per celebrare se stessi e per manifestare quelle azioni rituali che scandivano la vita politica e religiosa di tutto l'impero (Bertelli, Centanni 1995: 1-33). Si cercherà di decodificare e interpretare tali gesti che possono essere considerati come un mezzo di comunicazione che si svolgeva prevalentemente mediante l'uso di posizioni, di distanze, di movimenti delle mani e delle braccia, di contatto corporeo e di orientamento; essi completavano (Payne 2016: 282-295) o sostituivano visualmente il linguaggio verbale, comunicando emozioni e atteggiamenti relativi alla propria persona e in relazione ad altri individui (Lamedica 1987: 23).

Per lo svolgimento di tale studio, nel quale si tenterà di riconoscere ogni tipologia di gesto, si è scelto di analizzare un repertorio compreso nell'intervallo cronologico corrispondente alla formazione e declino dell'impero ittita, mettendo a confronto: i rilievi monumentali di Alaça Höyük, Hattuša, Eflantun Pinar, Fasillar, Fraktin, Gâvurkale, Gezbeli, Imamkulu, Sirkeli, Taşçi A e B, Tell Açıana, Yazilikaya, le stele di Akçaköy, Kayalipinar, Yağri, Yeniköy, le basi di statua di Hattuša, i pendenti in oro provenienti dall'Anatolia centrale, le statuette di Dövek, Gözlükule, Konya, la testa d'ascia di Şarişkla, i vasi libatori in argento a forma di pugno e di cervo, i vasi di Bitik e Inandik ed infine i sigilli ritrovati ad Adana, Alaça Höyük, Hattuša e Tilbeşar. Tali immagini, non essendo state riesaminate da un punto di vista stilistico dall'autore, sono datate secondo le interpretazioni più comuni, accettate dalla comunità di studiosi. Il repertorio gestuale tramandatoci da tali documenti figurativi, in cui gesti complessi sono stati illustrati scegliendone il momento puntuale più adatto ad evocare il preciso contenuto, sarà analizzato iconograficamente e confrontato con i testi ittiti in cui ricorrono espressioni che fanno riferimento ad un'ampia gamma di gesti formalizzati. In determinati casi, invece, si è fatto ricorso ad alcuni segni del Geroglifico Luvio che presentano i medesimi gesti ritratti nelle rappresentazioni qui prese in analisi (Marrazzi 2010: 238-245; Lumsden 1990: 43-46). Grazie alla traslitterazione del segno geroglifico e al confronto tra il glifo iconograficamente considerato e il gesto rappresentato si riusciranno a desumere molteplici informazioni atte alla decodificazione del gesto (Goedebuure 2012: 409-452; Hawkins 1986: 363-376).

1.1 Il gesto di adorazione

Il gesto di adorazione è quell'atto che permette all'essere umano di mettersi in contatto con la sfera divina con un'accezione di riguardo. Il gesto, caratterizzato dal braccio allungato verso l'alto e la mano chiusa a pugno con il

pollice disteso davanti al viso del personaggio che compie l'azione, farà la sua comparsa durante il XVI-XV secolo a.C. sui vasi di Bitik e Inandik (Özgüç 1988: fig. 64; Bittel 1976: fig. 140) e sui sigilli provenienti da Adana e Alaça Höyük (Mora 1987: figs 19, 137) nei quali le figure che incedono verso la divinità mostrano chiaramente un atteggiamento reverenziale. Il gesto convenzionale di omaggio, utilizzato da re, regine, sacerdoti, giocolieri o semplici portatori di offerte che si rivolgono verso la divinità, troverà la sua massima espressione durante il XIV e XIII secolo a.C. nelle basi di statua di Hattuša, nelle facciate della porta delle sfingi di Alaça Höyük (Fig. 1), nell'ortostato in basalto di Tell Açına, nei vasi libatori a forma di pugno e di cervo (Aruz, Benzel, Evans 2008: figs 57, 58), e nei rilievi rupestri di Gâvurkale e Taşçı B (Bittel 1976: figs 199, 208, 212, 214, 216, 218, 221, 229). Nello stesso atteggiamento si mostrano anche Muwatalli II nel rilievo rupestre di Sirkeli, Muršili III/Urḫitešub in un sigillo ritrovato a Nişantepe (Hawkins 2011: 95-96, fig. 24b) e Tudhaliya IV nella Camera B del santuario rupestre di Yazilikaya (Bittel 1976: figs 195, 253). Se nelle raffigurazioni di Nişantepe e Yazilikaya i Gran Re abbracciati alla divinità mostrano il gesto di adorazione realizzando simbolicamente il contatto e l'interazione con il dio, nel rilievo di Sirkeli l'assenza dell'immagine divina non esclude la funzione religiosa della rappresentazione che viene ribadita dall'abbigliamento del sovrano e dal gesto che questo compie (Seeher 2011: 93-112). Il gesto, che sembra ricorrere non soltanto in raffigurazioni in cui appare l'elemento divino ma anche in contesti in cui la divinità viene sostituita da un oggetto o un simbolo che ne assolve la propria presenza, è stato interpretato grazie alle iscrizioni in cui ricorreva la frase *'keššaran šara ep-'* 'Sollevare la mano' (Hoffner 1996: 247-257). Con tale affermazione, il sovrano asseriva di alzare la mano invocando la divinità (De Martino, Imparati 1998: 175-185). L'ipotesi che il gesto possa rappresentare un atto di adorazione viene avvalorata dal glifo 'ANATOLIAN HIEROGLYPH A006' (Hawkins 1981: Tav. 1). Il segno, la cui traslitterazione è ADORARE (Marazzi 2010: 219-255), rappresenta iconicamente una figura di profilo con la mano chiusa e il pollice esteso davanti il volto. Il gesto, in questo contesto, diventa espressione della comunicazione con gli dei, ovvero di un omaggio e subordinazione che legittima il ruolo regale; esso diviene in tal modo uno strumento simbolico di propaganda (Bonatz 2007: 111-136). Nei casi in cui, invece, il gesto venga attuato da regine, sacerdoti, giocolieri e offerenti, questo diventa mezzo con il quale tali personaggi riescono ad interagire con la divinità e mostrarsi in atteggiamento di riverenza e ossequio.

Durante l'analisi è stato possibile, inoltre, riscontrare una variazione del gesto di adorazione nelle rappresentazioni in cui compaiono le divinità della montagna. Il gesto, compiuto con entrambe le mani giunte e il pollice esteso davanti al volto, si riscontra tra il XIV e il XIII secolo a.C. nei rilievi di Imamkulu (Fig. 2) (Börker-Klähn 1977: 64-72), Eflantun Pinar, Fasillar e nella Galleria A del santuario rupestre di Yazilikaya (Fig. 3) (Bittel 1976: figs 203, 239, 257, 258). Le personificazioni divine della montagna, tenendo la testa piegata verso il basso, sorreggono sulla propria nuca la divinità, che è sempre il dio della Tempesta (Hawkins 2006: 49-76). Tale gesto appare chiaro soprattutto grazie alla visione a tutto tondo che ci offre una statuina in avorio rinvenuta a Hattuša, la quale mostra un dio della montagna che distende verso l'alto davanti al volto le mani giunte con il pollice ben delineato (Yazici 2015: fig. 14). Il gesto di adorazione proprio degli dei della montagna è sinonimo del segno di rispetto e subordinazione che tali dei dovevano dimostrare nei confronti delle massime autorità del pantheon ittita.

1.2 Il gesto di identificazione divino

Il secondo gesto analizzato è quello considerato come simbolo del potere divino. Il gesto, documentato tra il XIV e il XIII secolo a.C., come nella facciata interna della porta del Re di Hattuša (Bittel 1976: 230-232, fig. 267) e nella testa d'ascia di Şarişkla, appare associato solo alla figura divina ed è il mezzo con cui le divinità esprimono sé stesse e la propria forza, intesa come autorità e potenza (Aruz, Benzel, Evans 2008: 179, fig. 105). Questo gesto, che sembra ricordare il glifo ANATOLIAN HIEROGLYPH A039, la cui traslitterazione è PUGNUS (Hawkins, Morpurgo-Davies 1975: Tav.1), è contraddistinto da una mano chiusa a pugno con le dita flesse e il pollice che si distende lateralmente alle altre dita, schiacciato contro il lato dell'indice. Esso costituisce un'icona efficace nel trasmettere esattamente l'identità del personaggio raffigurato, ed è stato decodificato grazie all'analisi del Rython libatorio a forma di pugno, conservato al Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 4) (Aruz, Benzel, Evans 2008:182-183,

fig. 58). L'inusuale forma del vaso (Savaş 2005: 657-680) sembra riflettere infatti l'antica pratica ittita di venerare oggetti le cui forme ricordavano gli attributi divini (Popko 1978: 91). In particolare i contenitori a forma di mano chiusa a pugno vengono definiti nei testi con il logogramma GEŠPÚ (Sommer 1932: 180-181). La doppia valenza del logogramma GEŠPÚ, che in accadico e sumerico ha il significato di forza mentre combinato con il segno ŠU (mano) e il segno DIM₄ (piegare) ha il significato di pugno (Güterbock 1983: 213), ha permesso di decodificare iconograficamente il gesto come espressione della forza e della potenza divina (Güterbock, Kendall 1995: 45-60). Il gesto del pugno diventa così simbolo non solo del potere divino ma anche mezzo con cui le divinità affermano sé stesse nelle rappresentazioni iconografiche.

Di questo gesto è possibile notare due varianti. La prima presenta sopra il pugno delle figure delle iscrizioni in geroglifico luvio, i cui glifi, posti sulla verticale della mano all'altezza del viso, indicano il nome del personaggio raffigurato (Marazzi 2010: 219-255). Durante il XIV e il XIII secolo a.C. gli dei raffigurati in questo atteggiamento sono molteplici e si riscontrano sulla stele di Akçaköy, nel rilievo di Imamkulu e Gezbeli, in un sigillo biconvesso di Adana (Mora 1987: fig. 80), nell'impronta di sigillo di Muwatalli II e nel rilievo no. 81 della Galleria B di Yazilikaya (Bittel 1976: 170-184, figs 191, 201, 203, 207) in cui il Gran Re Tudhaliya IV viene abbracciato dal suo dio Tutelare, il cui nome in geroglifico luvio sovrasta la propria mano e lo identifica come Šarruma (Kohlmeyer 1983: 86-90; Neve 1989: 345-355). Nell'interpretazione generale del gesto è stato di fondamentale aiuto esaminare la Galleria A del santuario rupestre di Yazilikaya (Seeher 2011: 93-112). Nella grande Galleria (Fig. 5), le due pareti rocciose ritraggono due cortei che comprendono più di sessanta divinità. Guardando dall'ingresso la camera, appaiono a sinistra divinità maschili, esclusi il no. 36 e 37, e all'estrema destra divinità femminili. Le due processioni divine convergono sul muro di fondo che chiude l'*adyton*, in cui il dio della Tempesta e la Dea Solare, che concludono i rispettivi cortei, si incontrano faccia a faccia. Nella maggior parte dei casi, le iscrizioni in geroglifico luvio, presenti nel complesso figurativo della camera A, si dispongono verticalmente sopra il pugno teso delle figure divine. Grazie ai logogrammi e/o alla resa fonetica di tali iscrizioni (Laroche 1969: 61-109) le quali rendevano esplicito il nome della figura alla quale si riferivano, si riuscirono ad identificare le divinità effigiate (Bittel 1976: 217). I glifi sono chiaramente il mezzo con cui tali dei esplicitano la propria presenza all'interno di un pantheon ben gerarchizzato. Tutti i nomi degli dei sono hurriti e l'ordine di precedenza osservato nelle due processioni corrisponde esattamente alle enumerazioni delle divinità nei repertori sacrificali hurriti, che presentano la medesima divisione (Laroche 1969: 61-109). Come l'iscrizione identifica il nome, così il gesto rivela la natura divina della figura rappresentata. L'appropriazione del gesto, simbolo di divinità, da parte di Tudhaliya IV nel rilievo no. 64 della Galleria A di Yazilikaya e nella stele del tempio no. 5 di Hattuša (Yazici 2015: figs 12, 20) non ci sorprende, vista l'iscrizione dell'altare di Emirgazi in cui il Gran Re viene elevato allo status divino in vita. Presumibilmente durante il XIII secolo a.C., momento di fragilità dell'impero, il gesto con il suo significato diviene uno strumento efficace di propaganda regale (Van Den Hout 1995: 556-573).

La seconda variante del gesto invece è quella che intende identificare le divinità protettrici della caccia e della natura selvaggia, Kuruntiya, Inara¹ e Ala. Il rapace posto sopra la mano chiusa a pugno di tali divinità diviene mezzo distintivo di tali dei. Il gesto, che appare sin dal XVI secolo a.C. nei contesti iconografici della glittica ittita, continuerà ad essere presente fino al XIV e XIII secolo a.C. nelle raffigurazioni di Yeniköy (Fig. 6), Kayalipinar (Fig. 7) (Yazici 2015: figs 37, 44) e nel sigillo biconvesso di Tilbeşar (Mora 1987: 139, fig. 75). Il gesto è stato identificato grazie all'analisi del rilievo narrativo che corre lungo la parte alta del vaso libatorio a forma di cervo, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (Aruz, Benzel, Evans 2008: 181-182, fig. 57). In tale raffigurazione Kuruntiya e la sua sposa, Ala, vengono rappresentati entrambi con un rapace disposto sopra la propria mano, chiusa a pugno. Il gesto del pugno, simbolo di potere e mezzo di identificazione divina, diventa, con l'aggiunta di un rapace direttamente a contatto con la mano, segno di riconoscimento della divinità protettrici della caccia (Hawkins 2006: 52). L'aggiunta del simbolo del rapace sopra la mano delle divinità non modifica il significato del gesto, come si nota dalla figura no. 24 della Camera A del santuario di Yazilikaya (Seeher 2011: 46,

¹ Hawkins (2006: 51) afferma che, durante il regno di Tudhaliya IV, Inara e Kuruntiya saranno riconosciute come un'unica divinità in quanto il nome di entrambi 'underlie "CERVUS" in the Hieroglyphic writing of the name of the Stag God of the King'.

fig. 36). Tale dio presenta sulla verticale della mano un volatile con ali spiegate che ricorda visualmente il segno ANATOLIAN HIEROGLYPH A130. Il segno geroglifico, la cui traslitterazione è AVIS 3 (Hawkins, Morpurgo-Davies 1975: Tav. 2), riproduce un uccello dalle ali spiegate. Il rapace, sotto forma di segno geroglifico, insieme al gesto, sono il mezzo di riconoscimento di una specifica divinità, che in questo caso è possibile identificare come le divinità protettive della caccia e della natura selvaggia.

1.3 Il gesto dell'abbraccio

Nell'interazione tra due persone, l'abbraccio è un gesto di contatto e intimità che realizza quell'incontro tra i corpi determinando lo scambio reciproco di emozioni. Sul piano relazionale il gesto comunica un messaggio simbolico molto chiaro che permette l'incontro tra il dio e il sovrano. Il dio che avvolge con il suo braccio la testa del sovrano, stringendolo al petto, esprime un'azione di protezione nei confronti di quest'ultimo. Il braccio del dio si poggia sulla spalla del sovrano stesso, facendo sì che l'avambraccio, il braccio e la mano dimostrino la carica energetica che si vuole trasmettere attraverso il gesto. Il gesto appare la prima volta su di una impronta di sigillo rinvenuta ad Hattuša, realizzata sotto il regno di Muwatalli II intorno al 1300 a.C., e che mostra lo stesso sovrano accompagnato dal dio della Tempesta del cielo (Fig. 8) (Taracha 2008: 745-751, fig. 1). Il dio, con copricapo conico con corna sovrapposte, corto gonnellino e scarpe a punta, si rivolge insieme al sovrano verso destra, portando con sé sulla spalla sinistra una testa di mazza. Il sovrano, di dimensioni minori rispetto al dio, indossa una lunga veste con stola che ricade sul petto, *kalmuš*, scarpe a punta e copricapo a calotta (Hawkins 2011: 94-95). Il dio della Tempesta del cielo tiene il braccio attorno al collo e alle spalle del re, esprimendo in modo semplice il legame tra protettore e protetto. Lo stesso gesto viene ripetuto sia dal dio della tempesta sul sigillo di Muršili III/Urḫitešub ritrovato a Nišantepe (Neve 1991: 329, fig. 29b) sia dal dio protettore del Gran Re Tudhaliya IV effigiato nella Galleria B di Yazilikaya (Fig. 9). Il riquadro in calcare della parete rocciosa di Yazilikaya mostra il dio stante, Šarruma, che abbraccia il sovrano con la mano destra (Seeher, 2011: 93-112, fig. 120). L'abbraccio negli esempi qui presentati si carica di una forte valenza propagandistica, sia religiosa che politica, che serve al sovrano per legittimare le sue azioni che sono in questo caso sancite dalla volontà divina. Ciò è supportato iconograficamente dalla grandezza del dio rispetto alle dimensioni ridotte del sovrano, ma anche dal fatto che entrambi i soggetti guardano e camminano verso una stessa direzione. La nostra ipotesi, inoltre, viene avvalorata dall'espressione linguistica =*uš arahzanda aššuli ḥarkandu*, 'let them keep the hands around in a benevolent way' (Hagenbuchner 1989: 32-44) ritrovata nelle lettere di Mašat (HKM 73 Vo 21-22) e nelle lettere provenienti dall'archivio di El Amarna (De Martino, Imparati 1998: 175-185). Tale formula augurale veniva rivolta al destinatario invocando la protezione divina (Hoffner 2006: 128-154). Dunque il gesto dell'abbraccio determina il rapporto esclusivo tra il dio e il sovrano tramite il quale il dio esprime la sua azione di protezione nei confronti del Gran Re. Si ricorda inoltre che le divinità che compiono il gesto dell'abbraccio non sempre corrispondono agli dei che sono esplicitamente patroni del sovrano raffigurato (Herbordt 2006: 86).

1.4 Il gesto di prendere per la mano

'Prendere per la mano' è l'azione che permette di tenere e stringere con tutte le dita e il palmo della mano un individuo. Il gesto, che definisce un rapporto di complicità e di intesa tra i due soggetti che si tengono per mano, è stato individuato sul vaso di Inandik, del XVI secolo a.C., oggi conservato al Museo Archeologico di Ankara (Fig. 10) (Collins 2007: 132, fig. 3.6). Il vaso adornato da una decorazione a rilievo suddivisa in quattro registri, presenta, sul secondo, una processione sacrificale davanti ad un toro, simbolo del dio della Tempesta. Precedute da un suonatore di lira, quattro figure incedono verso l'altare con l'immagine sacra: la prima con corto gonnellino, stola che ricade sul petto e lunghi capelli, porta in alto la mano destra, nel tipico gesto di adorazione (Özgüç 1988: 84-106). L'uomo, ritratto di profilo, inarca la mano sinistra indietro, allungandola verso un altro personaggio, non ben identificato, che lo segue. L'uomo, considerato come il sovrano ed effigiato di maggiori dimensioni rispetto al

secondo, sembra voler condurre il personaggio, che prende per mano, dinnanzi alla figura divina. Il gesto, testimoniato dai testi con il termine *ŠU-za IŠBAT* (De Martino, Imparati 1998: 175-185) con il quale si affermava un rapporto non paritario tra due figure, sembra voler dimostrare la funzione di guida che un soggetto aveva nei confronti di un altro individuo, sotto le proprie dipendenze.

Una variante del gesto, 'prendere per il polso', compare durante il XIII secolo su quelle rappresentazioni che mostrano il Gran Re abbracciato ad una divinità ovvero sulle impronte di sigillo di Muwatalli II (Taracha 2008: fig. 1) e Muršili III/Urḫitešub (Hawkins 2011: fig. 24b) e nel rilievo rupestre di Tudhaliya IV nella Camera B del Santuario di Yazilikaya (Seeher 2011: fig. 120). La divinità, poggiando il braccio sulla spalla del sovrano e allungando l'avambraccio davanti alla sua faccia, gli afferra e gli stringe il polso. Nonostante il gesto implichi la stretta del polso, e non della mano, il suo significato rimane invariato. L'espressione linguistica *ŠU-za hark-* 'tenere per mano' (Otten 1981: 4-6) ci conferma, anche per questo caso, che la divinità, tenendo per il polso il re, si pone come guida di questo e lo accompagna nel suo percorso regale.

1.5 *L'atto di rimuovere il velo*

Il gesto di 'svelare' è un atto simbolico, carico di senso erotico, con il quale la figura rappresentata rimuove il velo dal capo di una donna. La particolarità del gesto è quella di precedere l'atto sessuale durante i riti che prevedevano l'unione in matrimonio di due soggetti come nelle pratiche di ierogamia². Il gesto diviene un probabile simbolo, infatti, della sacra unione tra il mondo divino, rappresentato da una sacerdotessa, e il mondo umano, designato dal sovrano. I due personaggi si univano nell'atto sessuale per poter assicurare il benessere e la fertilità del regno ed il gesto diveniva una sorta di immagine istantanea che permetteva di riassumere gli eventi che si svolgevano durante le 'nozze sacre'. Rinvenuto su due raffigurazioni, ovvero sui vasi di Bitik (Fig. 11) (Bittel 1976: fig. 140) e Inandik (Collins 2007: fig. 3.6), datati entrambi al XVI secolo a.C., l'atto di togliere il velo viene compiuto da un personaggio maschile seduto, che protende il braccio e la mano verso la donna che, completamente avvolta dalla testa fino alle caviglie da un lungo abito, gli siede di fronte (Özgüç 1988: 84-106). La mano di costui, posizionata all'altezza del volto, è aperta: il pollice è rivolto verso il basso, mentre le altre dita, disposte al di sopra, si ripiegano indietro. Grazie al contesto culturale in cui i personaggi sono rappresentati e alla sequenza narrativa degli eventi mostrataci sul vaso di Inandik, in cui sul registro superiore le due figure consumano il matrimonio, è stato possibile decodificare il gesto.

1.6 *Il gesto dell'amu*

Nel linguaggio del corpo, alcuni gesti sono ripetuti in maniera sempre uguale in modo tale da palesare e contraddistinguere la personalità del singolo individuo. Rintracciato solo su di una figurina, questo gesto è caratterizzato da una mano aperta, ripiegata verso il viso, le cui punte delle dita si dispongono all'altezza della bocca. La statua in elettro rinvenuta nel Tauro, facente parte della collezione Nelidow (Inv. G 434), mostra un sovrano stante (Pollak 1903:175-176), adornato da una lunga veste, il quale porta la mano destra flessa verso il viso (Fig. 12) (Bossert 1942: fig. 589). Il gesto, già noto nell'ambito delle rappresentazioni iconografiche siro-ittite in cui le figure ritratte si presentavano e avviavano il discorso diretto (Mazzoni 2012: 11-25), è stato compreso grazie ai segni geroglifici ANATOLIAN HIEROGLYPH A001 e ANATOLIAN HIEROGLYPH A002 (Hawkins, Morpurgo-Davies 1975: Tav. 1). Entrambi i segni (Hawkins 1986: 268), i quali mostrano una figura che porta in alto la mano rivolgendola alla bocca, sono traslitterati con il termine EGO (*amu*), cioè 'Io sono' e introducono nelle iscrizioni la narrazione in prima persona. Il gesto compiuto dal sovrano con la mano flessa verso il viso e le dita rivolte verso la bocca, diventa mezzo di affermazione individuale della persona che comunica verbalmente il proprio messaggio, e diviene in tal modo un segno di propaganda regale (Payne 2016: 282-295).

² Pecchioli Daddi (2012: 265-272) parla della pratica ierogamica nelle feste ittite, attestata oltre che dalle rappresentazioni iconografiche, anche dai testi, che ricordano sia il mito di Illuyanka sia le feste cultuali in onore della dea Tetešḫapi.

1.7 Il gesto degli *Smiting Gods*

Il gesto compiuto dagli *Smiting Gods* come dice la parola stessa *Smite* ‘colpire, percuotere, battere, picchiare’ diventa simbolo del dio dall’aspetto ostile, che tramite la propria forza, fisica e di stato, si scaglia contro i nemici, vincendoli. Questo tipo di raffigurazione, che esprime il concetto di forza e potere del dio, sembra discendere direttamente dalla tradizione egizia dall’originario ‘*Smiting Pharaon*’, il quale assumendo tale posizione simboleggiava la propria vittoria sui nemici (Collon 1972: 128). Prendendo in considerazione le raffigurazioni ittite, il primo esempio di *Smiting god* proviene da Dövklek ed è una statuetta in bronzo, datata al XVI secolo a.C., oggi esposta al Museo archeologico di Ankara (Fig. 13) (Bittel 1977: 148, fig. 149). Il gesto, presente anche durante il XIV e XIII secolo a.C. sul vaso libatorio a forma di pugno (Aruz, Benzal, Evans 2008: figs 57, 58), sul macigno di Imamkulu (Ehringhaus 2005: 70-76) e su di una statuetta proveniente da Konya, viene caratterizzato dalla figura divina che con un braccio innalzato verso l’alto e la mano dotata di arma, tenta di sconfiggere il proprio nemico (Bittel 1976: 147, figs 147, 203). Il gesto, riprodotto anche dal Dio della Tempesta di Aleppo sul carro a forma di aquila rinvenuto sull’impronta di sigillo di Muršili III/Urḫitešub a Nišantepe (Herbordt 2011: 60, fig. 18), è simbolo della forza degli dei che combattono. La nostra teoria potrebbe essere comprovata dall’analogia iconografica tra il gesto stesso e il segno ANATOLIAN HIEROGLYPH A028 (Laroche 1960: 80) la cui traslitterazione è FORTIS (Hawkins 1981:148). Il segno infatti mostra un braccio proteso in avanti con la mano dotata di arma. Il gesto di alzare la mano sopra la testa diventa emblema della figura aggressiva che durante l’età del Bronzo e del Ferro verrà inoltre associato in ambito siro-levantino alle divinità Ba’al-Seth e Reshef che uccidono con la propria arma un serpente (Collon 1972: 128).

1.8 *L’atto di bere*

Un gesto molto frequente nelle rappresentazioni iconografiche ittite si riferisce ad un’azione rituale che viene riconosciuta come l’atto del bere. Il gesto, compiuto da una figura esclusivamente divina, che porta alla bocca una coppetta, con la mano aperta, posizionata a forma di U, compare sin dal XVI secolo a.C. sul vaso di Inandik (Collins 2007: 132, fig. 3.6). Il gesto, che continuerà ad essere presente durante il XIV e XIII secolo a.C. in tutte quelle raffigurazioni di tipo cultuale in cui sono ritratti banchetti, processioni, feste e libagioni che fanno da sfondo all’azione stessa (Taracha 2011: 132-147), è rappresentato sulla stele di Yagri, sul vaso libatorio a forma di cervo, negli ortostati della facciata est della porta delle Sfingi di Alaça Höyük (Fig. 14), nei due pendenti in oro rispettivamente conservati al Museo di Ankara e al Metropolitan Museum of Art di New York, nella stele di Kayalipinar e nei rilievi rocciosi di Gavurkale e Fraktin (Bittel 1976: figs 172, 173; Yazici 2015: figs 23, 42, 44, 43, 45). L’atto del bere, riconosciuto tramite il glifo ANATOLIAN HIEROGLYPH A008, la cui traslitterazione è BIBERE (Hawkins 1981: Tav.1) nella maggior parte delle raffigurazioni sopra citate è attuato da una divinità seduta che, portando una coppetta alla bocca, sembra voler bere (Güterbock 1988: 191-192).

1.9 *L’atto di suonare*

I gesti che i musicisti compiono con le mani sono ovviamente relativi all’‘atto del suonare’. Pur quanto vi siano diverse tipologie di strumenti, il gesto iconograficamente sembra uguale per tutti. I musicisti con il palmo della mano rivolto verso lo strumento, suonano allietando i riti e le cerimonie che prevedevano l’esecuzione di un accompagnamento musicale (Schuol 2004:155-200). Le rappresentazioni iconografiche offrono notizie preziose sulla tipologia di strumenti utilizzati durante le feste e le cerimonie. La lira (Puhvel 1957: 26), definita GIŠ.^DINANNA (De Martino 1995: 2661-2662), viene rappresentata tra il XVI e il XIII secolo a.C. sul vaso a rilievo di Inandik e su di un frammento di vaso a rilievo rinvenuto a Hattuša (Collins 2007:132, fig. 3.6; Bittel 1976: fig. 139). In entrambe le raffigurazioni lo strumento (Alp 2000: 8) viene effigiato in due forme e dimensioni differenti: una più piccola *ippizinar* concepita per essere portatile, e una più grande, di solito suonata da due musicisti, *hunzinar* (De Martino

1995: 2661-2661). Lo strumento dei piatti, designato nei testi dalla parola ^{URUDU}galgalturi (Brisson 2014:185-200), viene ancora una volta raffigurato sul vaso di Inandik, sul vaso libatorio del Museum of Fine Arts di Boston ma anche su di un frammento ceramico ritrovato a Hattuša, datato al 1500 a.C. (Bittel 1977: fig. 143). In quest'ultimo una figura con protome di animale, innalza le braccia in alto, battendo la mano sinistra sullo strumento. Infine il liuto, riconosciuto dai testi con il termine ^{GIS}TIBULA (ŠÀ.A.TAR), unicamente rappresentato sul vaso di Inandik e su di un ortostato a rilievo di Alaça Höyük, viene suonato attraverso la disposizione della mano del musicista sul manico dello strumento raffigurato (Yazici 2015: fig. 26).

1.10 Il gesto di offerta

I portatori di offerta compiono un gesto semplice e ben preciso identificato grazie al segno ANATOLIAN HIEROGLYPH A066 (Laroche 1960: 20-22), la cui traslitterazione è DARE ovvero offrire (Hawkins, Morpurgo-Davies 1975: Tav.1). Gli offerenti che vengono ritratti incedenti verso la divinità, vengono accomunati dall'azione che compiono tendendo con entrambe le mani, aperte e disposte verso l'alto, un dono. Pur avendo diverse tipologie di oggetti in mano il gesto rimane invariato. Sono raffigurate in questo atteggiamento tre figure che sorreggono un altare portatile a forma di cesta sul vaso di Inandik (Collins 2007: 132, fig. 3.6), una figura con in mano un BIBRU zoomorfo a protome di bue in un frammento di vaso in bronzo e una figura maschile con un oggetto in mano non identificato in un ortostato in andesite rinvenuto ad Alaça Höyük (Fig. 15) (Bittel 1976: figs 177, 221). Una variante del gesto è stata riconosciuta in base alla posizione delle mani degli offerenti in un pendente in oro oggi all'Hermitage Museum di San Pietroburgo (Bossert 1942: fig. 592) e nel rilievo narrativo del vaso libatorio a forma di cervo (Fig. 16), dove le figure tengono una brocca a becco con una mano stretta a pugno. La variazione del gesto sembra essere dovuta al contenuto dell'oggetto portato in offerta che sicuramente necessitava di essere tenuto in posizione eretta. Inoltre è stato possibile riconoscere con l'aiuto dei glifi ANATOLIAN HIEROGLYPH A180 and A181 (Laroche 1960: 35-45), la cui traslitterazione è PANIS (Hawkins, Morpurgo-Davies 1975: 128, Tav. 1), l'oggetto sferico tenuto dai portatori di offerta con la mano rivolta verso l'alto. Nei due vasi libatori a forma di pugno (Fig. 17) e cervo, gli offerenti che tengono in mano un pezzo di pane sferico alludono all'atto cultuale (Savaş 2005: 657-680) di offrire il pane alla divinità dopo essere stato spezzato in maniera rituale dal sovrano durante il diciottesimo giorno dell'AN.TAH.ŠUM festival (Hoffener 1998:132-151).

1.11 Il gesto dei pugni chiusi al petto

L'ultimo gesto esaminato è quello dei pugni chiusi e disposti sul petto. Il gesto, compiuto unicamente dalle divinità, compare su quattro statue datate tra il XIV e il XIII secolo a.C., una proveniente da Yozgat e conservata al Louvre, due rinvenute a Hattuša (Fig. 18) e una a Gözlükule (Bittel 1976: figs 166, 167, 176). In mancanza di dati che possano fornirci informazioni utili all'analisi, sembra qui impossibile decodificare il gesto. Si può solo affermare che questo sia legato alle raffigurazioni tridimensionali delle divinità.

2. FATTORI CRONOLOGICI

Uno degli elementi che vogliamo qui analizzare riguarda il rapporto tra i gesti e il loro periodo di attestazione. Attraverso lo studio incrociato dei dati a nostra disposizione, si potranno identificare elementi di continuità o trasformazione, in modo da ricostruirne l'evoluzione nel tempo.

Quattro sono i gesti che rimangono costanti e uguali durante tutto il periodo preso in considerazione, ovvero il gesto di adorazione, il gesto identificativo delle divinità della caccia e della natura selvaggia, l'atto di svelare e l'atto di suonare che compaiono già nel XVI secolo a.C. sui supporti glittici e ceramici. Successivamente, durante il XV, XIV e XIII secolo, tali atti celebrativi e cerimoniali si attestano anche sui nuovi generi artistici monumentali,

Tabella 1: quadro cronologico dei gesti ittiti e del loro periodo di attestazione

| | XVI | XV | XIV | XIII |
|---|-----|----|-----|------|
| <i>Adorazione</i> | X | X | X | X |
| <i>Pugno divino</i> | | | X | X |
| <i>Pugno identificativo + Geroglifico</i> | | | X | X |
| <i>Pugno divino + Rapace</i> | X | X | X | X |
| <i>Abbraccio</i> | | | | X |
| <i>Prendere per mano</i> | X | | X | |
| Prendere per il polso | | | | X |
| <i>Svelare</i> | X | X | | |
| Gesto dell' <i>amu</i> | | | X | X |
| <i>Smiting Gods</i> | X | | X | X |
| <i>Bere</i> | X | | X | X |
| <i>Suonare</i> | X | X | X | X |
| <i>Portare le offerte</i> | X | | X | X |
| <i>Gesto con pugni chiusi al petto</i> | | | X | X |

continuando però a rinviare sempre ad uno stesso significato, ossia a comunicare in modo semplice ed efficace il contatto della sfera umana con quella divina.

Il gesto di prendere per mano, insieme a quello degli *Smiting gods*, dei portatori di offerte e all'atto del bere si riscontrano invece per la prima volta durante XVI secolo a.C.; se pure mancano attestazioni durante il XV secolo, il loro significato rimane invariato nelle rappresentazioni successive del XIV e XIII secolo.

Sebbene pochi sono i gesti rinvenuti agli inizi dell'impero, la maggior parte di quelli analizzati si colloca proprio nell'arco di tempo che va dal XIV al XIII secolo a.C., periodi in cui diverse immagini rappresentano il sovrano impegnato in azioni rituali e di propaganda (Bonatz 2007: 111-136). Si sviluppano, infatti, gesti e modelli iconografici sempre più complessi e facilmente riconducibili alla sfera regale e divina (De Martino 2010: 87-98) come il gesto dell'*amu*, il gesto identificativo divino e il gesto, non ben identificato, dei pugni chiusi al petto. Per quanto riguarda il gesto dell'*amu*, elemento significativo della comunicazione figurativa e scritta dell'atto del dire (e dunque dell'esplicitazione delle attività svolte e del ruolo ufficiale del sovrano in determinate circostanze e manifestazione del potere legittimo), esso rimane inalterato fin dopo la caduta dell'impero nelle raffigurazioni iconografiche siro-ittite. Il gesto identificativo divino invece nasce e si evolve durante il XIV e XIII secolo a.C. Il gesto si arricchisce di iscrizioni geroglifiche che esplicitando il nome del dio raffigurato ne permettono il corretto riconoscimento. Tale gesto inoltre durante il XIII secolo diviene simbolo del potere del sovrano divinizzato (Van den Hout 1995: 545-573). L'iscrizione geroglifica dell'altare B di Emirgazi attesta il processo di divinizzazione in vita del sovrano Tudhaliya IV (*Ibidem*); è infatti possibile che nel periodo di fragilità dell'impero, l'adozione dei simboli del potere regale, fin a quel momento esclusivi del Gran Re (De Martino 2010: 87-98), da parte dei vassalli ittiti nelle loro immagini possa aver motivato la scelta di Tudhaliya IV di distinguersi dai suoi predecessori e presentarsi come una divinità (Herbordt 2006: 207-2011).

Infine, gli ultimi due gesti che compaiono nel XIII secolo a.C. sono il gesto dell'abbraccio e il gesto di 'prendere per il polso'. Il primo è un gesto innovativo dalla forte valenza propagandistica tramite il quale la divinità esprime la sua azione protettiva nei confronti del re. Il secondo, invece, si sviluppa dal gesto di 'prendere per mano' attestato durante il XVI secolo a.C. di cui conserva lo stesso significato diventando simbolo del ruolo di guida e protezione che la divinità assolve nei confronti dei sovrani.

Da questo piccolo resoconto è possibile delineare due tendenze che contrassegnano il panorama iconografico ittita. Nel momento in cui vi è l'esigenza politica e religiosa di trasmettere un messaggio ben preciso, si tende a creare nuovi gesti o modificarne dei vecchi ma con valori e significati nuovi comprensibili per gli osservatori. Alcuni gesti invece rimangono costanti durante tutto l'arco temporale preso in considerazione in quanto mezzi efficaci di comunicazione che riescono immediatamente a rendere noto il messaggio che trasmettono.

3. ATTORI

Dalle nostre indagini conclusive non possiamo esimerci dall'analizzare gli attori che compiono i gesti nelle rappresentazioni iconografiche ittite.

Tabella 2: Gli Attori e i gesti ittiti.

| | Re | Regina | Divinità | Musici | Offerenti | Giocolieri | Sacerdoti |
|---|----|--------|----------|--------|-----------|------------|-----------|
| <i>Adorazione</i> | X | X | X | X | X | X | X |
| <i>Pugno divino</i> | | | X | | | | |
| <i>Pugno divino + Geroglifico Luvio</i> | X | | X | | | | |
| <i>Pugno divino + Rapace</i> | | | X | | | | |
| <i>Abbraccio</i> | | | X | | | | |
| <i>Prendere per mano</i> | X | | | | | | |
| <i>Prendere per il polso</i> | | | X | | | | |
| <i>Svelare</i> | X | | | | | | |
| <i>Gesto dell'amu</i> | X | | | | | | |
| <i>Smiting Gods</i> | | | X | | | | |
| <i>Bere</i> | | | X | | | | |
| <i>Suonare</i> | | | | X | | | |
| <i>Portare le offerte</i> | X | | | | X | | |
| <i>Gesto con pugni chiusi al petto</i> | | | X | | | | |

Il sovrano, la cui funzione di guida viene espressa sul vaso di Inandik dal gesto di 'prendere per mano', è effigiato durante il XVI e il XIII secolo a.C. in atteggiamento devozionale, ed è infatti primo interlocutore e intermediario tra il mondo divino e quello umano (Singer 2002: 47-69). Il Gran Re, che aveva la responsabilità religiosa e politica di assicurare la fertilità ed il benessere del proprio regno (Pecchioli Daddi 2012: 265-272), è rappresentato durante il XVI secolo a.C. nell'atto di togliere il velo. Inoltre tra il XIV e il XIII secolo il sovrano è raffigurato come un personaggio autoritario sia attraverso il gesto identificativo divino, che ne indicava il potere supremo e legittimo, sia attraverso il gesto dell'*amu*, con il quale manifestava pubblicamente il proprio programma e ruolo ufficiale.

Il secondo attore preso in considerazione è la regina che non sembra essere distinta da nessun gesto in particolare se non quello di adorazione durante il XIV e il XIII secolo a.C. Sappiamo infatti attraverso i testi che la regina assolveva una funzione religiosa durante le celebrazioni e le pratiche di culto insieme al sovrano.

La maggior parte dei gesti raffigurati nel repertorio iconografico ittita riguarda le figure divine. Le divinità erano rappresentate in atto di compiere gesti che ne permettevano l'immediata identificazione da parte di chi osservava; così gli *Smiting Gods* (Black, Green 1992:165-166) o gli dei della caccia e della natura selvaggia (Collins 2010: 66; Hawkins 2006: 49-76) mostravano il gesto del pugno, simbolo del potere divino. Tra il XIV e il XIII secolo a.C. fu introdotto l'uso di porre sulla verticale della mano della divinità l'iscrizione in Geroglifico Luvio che ne identificava il nome. Inoltre, sempre durante il XIV e il XIII secolo a.C., le divinità furono raffigurate nell'atto del bere (Hoffener 1998: 132-151), in connessione con i riti e le feste indette in loro onore, e nel gesto dell'abbraccio che insieme a quello 'di tenere per il polso' comunicava la funzione di guida e protezione che esse assumevano nei confronti dei sovrani. Un ulteriore gesto, specifico degli dei Montagna, è quello di adorazione, che dal XIV al XIII secolo a.C. ne indicava la subordinazione alle massime autorità divine, segno evidente della forte gerarchizzazione interna al pantheon ittita.

Infine musicisti, offerenti, giocolieri e sacerdoti, tra il XVI e il XIII secolo a.C., appaiono accomunati dal gesto di adorazione, in quanto raffigurati come officianti o partecipanti a cerimonie e riti che si svolgevano in onore delle divinità. Ricordiamo, infatti, che la maggior parte dei contesti tematici presenti nel repertorio iconografico ittita è relativo alla sfera culturale.

4. CONCLUSIONI

Grazie allo studio qui condotto è stato possibile riconoscere undici gesti che contraddistinguono le raffigurazioni ittite tra il XVI e il XIII secolo a.C. individuandone modelli iconografici, elementi canonici, prerogative regali o divine, ma anche differenze e persistenze. Tutti i gesti identificati sembrano rientrare tematicamente nel campo dei gesti propagandistici e rituali (Alaura 2005: 375-385; Idem 2007:149-153) che intendono esaltare la figura del sovrano e collegare la sfera divina con quella umana. I gesti nell'immaginario ittita possono allora essere definiti come gesti *intenzionali formali stilizzati* in quanto accettati convenzionalmente da chi li recepisce e dettati da una volontà predisposta ad ottenere un effetto. L'interpretazione semantica di tali gesti ha permesso inoltre di definirli gesti *efficaci* ovvero strumenti simbolici con una funzione comunicativa che i sovrani ittiti impiegano come sintesi visuale di azioni effettivamente compiute per autolegittimarsi e celebrare il proprio ruolo e potere. Per tale motivo il linguaggio iconografico dei gesti ha la sua massima espressione durante il XIV e XIII secolo a.C. Gli ultimi sovrani del regno utilizzano l'aspetto simbolico di questi gesti per confermare con chiarezza visuale il loro ruolo di Gran Re in un impero che appare minacciato da forze e processi disgreganti di diversa origine.

Gesti come l'atto del bere, del dare, del suonare non contraddistinguono soltanto il panorama iconografico ittita. Questi, riconosciuti come atti celebrativi e cerimoniali, sono rappresentati come simboli visuali di azioni corali che marcano la vita sociale e politica della società. Tali gesti insieme a quello degli Smiting gods, di chiara origine egizia, sono ripetuti nei secoli in maniera sempre uguale in quanto esprimono una funzione facilmente interpretabile da chi osserva, permettendo l'esatto riconoscimento della figura rappresentata e della sua azione. Difatti il gesto degli Smiting gods, che durante l'età del Bronzo e del Ferro diviene simbolo delle divinità Ba'al-Seth e Reshef, caratterizza tutte quelle figure differenti per stile e tecnica che vengono accomunate dalla stessa posizione del corpo e dalla stessa azione (Collon 1972: 128). Inoltre, anche il gesto di 'prendere per il polso' sembra porsi all'interno di una tradizione più antica che risale all'età neosumerica. Il gesto attestato sulle stele di Gudea provenienti da Tello (Flemming 1978: fig.18) esprime il ruolo di guida che la divinità assolve nei confronti del sovrano. Innovativi, invece, nella loro funzione di comunicazione visiva possono essere definiti il gesto dell'abbraccio, il gesto di adorazione, il gesto divino con segni geroglifici, il gesto di prendere per mano e il gesto dell'*amu*. Nei diversi aspetti innovativi del linguaggio gestuale ittita si possono cogliere le tracce per gli sviluppi successivi che si affermeranno durante l'età neo-ittita.

Dopo aver classificato e analizzato tali gesti è possibile affermare che questi rappresentarono un mezzo di comunicazione visivo privilegiato; i gesti permettevano di mettere in rapporto il mondo divino e quello umano, di esprimere l'esercizio del potere regale come strumento di propaganda, la legittimazione e sacralità dei ruoli, divini e regali; essi simboleggiavano e identificavano le pratiche con cui si celebravano cerimonie e festività, le quali scandivano il tempo e la vita della collettività. La mano nei suoi vari atteggiamenti costituiva un mezzo di comunicazione e uno strumento tangibile con il quale si esprimeva e dunque esercitava il potere, si offriva protezione, si assicurava il sostegno e la guida divina, si manifestava devozione e insieme potenza, e si garantiva l'esercizio legittimo della regalità per il benessere della comunità.

Bibliografia

- Alaura S. 2007a, Gesten der Verzweiflung in den hethitischen mythologischen Texten, *Altorientalische Forschungen* 34/1: 149-153.
- Alaura S. 2007b, Un esempio di comunicazione non verbale nei testi ittiti: il cenno con gli occhi, in A. Archi, R. Francia, *Atti del VI Congresso internazionale di Ittologia I (Roma, 5-9 settembre 2005)*, Studi Micenei ed Egeo Anatolici 49, Roma: 21-29.
- Alaura S. 2011, Aspekte der Gesten- und Gebärdensprache im Ullikummi Lied, in M. Hutter, S. Hutter-Braunsar, *Hethitische Literatur. Überlieferungsprozesse, Textstrukturen, Ausdrucksformen und Nachwirken*, (Akten des Symposiums Bonn, 18-20/2/2010), *Alter Orient und Altes Testament* 391 (Hrsg.), Münster: 1-16.

- Alp S. 2000, *Song, Music and dance of the Hittite: Grapes and Wines in Anatolia during the Hittite Period*, Ankara.
- Aruz J., Benzel K., Evans J. M. 2008, *Beyond Babylon: Art, trade, and diplomacy in the second millennium B.C.*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Bertelli S., Centanni M. 1995, *Il gesto: nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte delle Grazie, Firenze.
- Bittel K. 1976, *Die Hethiter*, München.
- Black J.A., Green A. 1992, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, University of Texas Press, Austin.
- Bonatz D. 2007, The divine image of the king: religious representation of political power in the Hittite Empire, in M. Heinz, M.H. Feldman, *Representations of political power. Case histories from times of change and dissolving order in the Ancient Near East*, Winona Lake, Indiana: 111-136.
- Börker-Klähn J. 1977, Imamkulu gelesen und datiert?, *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 67: 64-72.
- Bossert H.T. 1942, *Altanatolien: Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechischen Kultur*, Berlin.
- Brison O. 2014, Nudity and Music in Anatolian Mythological Seduction Scenes and Iconographic Imagery, in J. Gppdnick, Y. Maurey, E. Seroussi, *Music in Antiquity: the Near East and the Mediterranean*, Berlin: 185-200.
- Bryce T.R. 2011, Hittite State and Society, in H. Genz, D.P. Mielke, *Insights into Hittite History and Archaeology*, Colloquia Antiqua 2, Parigi: 85-97.
- Collins B.J. 2007, *The Hittites and their world*, Archaeology and Biblical studies 7.
- Collins B.J. 2010, 'Hero, Field Master, King: Animal Mastery in Hittite Texts and Iconography', in D.B. Counts, B. Arnold, *The Master of Animals in Old World Iconography*, Budapest: 59-74.
- Collon D. 1972, The Smiting God: A study of a Bronze in the Pomerance Collection In New York, *Levant* 4: 111-134.
- De Martino S. 1988, L'atto di baciare nel culto e nella vita quotidiana degli Ittiti, in F. Imparati, *Studi di Storia e di Filologia Anatolica dedicati a Giovanni Pugliese Carratelli*, Eothen1, Firenze: 57-65.
- De Martino S. 2010, Symbols of Power in the Late Hittite Kingdom, in A.G. Cohen, A. Gillan, J.L. Miller, *Pax Hethitica, Studies on the Hittites and their Neighbours in Honor of Itamar Singer*, Wiesbaden: 87-98.
- Ehringhaus H. 2005, *Götter, Herrscher, Inschriften. Die Felsreliefs der hethitischen Großreichszeit in der Türkei*, Zabern, Mainz.
- Flemminh J. 1978, Statues of Gudea Ancient and Modern, *Mesopotamia, Copenhagen Studies in Assyriology* 6: 10-20.
- Glatz C., Plorde A. 2009, Landscape Monuments and Political Competition in Late Bronze Age Anatolia: An Investigation of Costly Signaling Theory, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 361: 33-66.
- Goedegebuure M.P. 2012, Hittite Iconoclasm. Disconnecting the icon, disempowering the referent, in N.N. May (ed.), *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient Near East and Beyond*, Chicago: 407-452.
- Güterbock H.G. 1983, Hethitische Gotterbilder und Kultobjekte, in R.M. Boehmer, H. Hauptman, *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien*, Mainz: 203-217.
- Güterbock H.G. 1988, «To drink a God», in H. Erkanal, V. Donbaz, A. Uguroğlu, *The Relations between Anatolia and Mesopotamia, XXXIVème Rencontre Assyriologique Internationale – XXXIV Uluslararası Assirioloji Kongresi, Istanbul, 6-10 Juli 1987*, (Türk Tarih Kurumu Yayınları, XXVI/3), Ankara: 121-129.
- Güterbock H.G., Kendall T. 1995, A Hittite Silver Vessel in the form of a fist, in J.B. Carter, S. Morris, *The Ages of Homer: A tribute to Emily Townsend Vermeule*, University of Texas Press:45-60.
- Hagenbuchner A. 1989, *Die Korrespondenz der Hethiter I–II*, Heidelberg.
- Hawkins J.D., Morpurgo-Davies A. 1975, Hieroglyphic Hittite: Some New Readings and their Consequences, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 76: 121-133.
- Hawkins J.D. 1981, Kubaba at Karkamish and elsewhere, *Anatolian Studies* 31: 147-176.
- Hawkins J.D. 1986, Writing in Anatolia: Imported and Indigenous Systems, *World Archaeology* 17/3: 363-376.

- Hawkins J.D. 2005, Commentaries on the Readings, in S. Herbordt, *Die Prinzen- und Beamtsiegel der hethitischen Grossreichszeit auf Tonbulln aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa* (Boğazköy- Hattuša: Ergebnisse der Ausgrabungen des deutschen Orient-Gesellschaft 19), Mainz am Rhein: 248-313.
- Hawkins J.D. 2006, Tudhaliya the Hunter, in T.P.J. Van den Hout, *The life and Times of Hattusili III and Tudhaliya IV, Proceedings of a Symposium held in honour of J. De Roos*, l'Institut Historique et Archéologique Néerlandais à Stamboul, Leiden: 49-76.
- Herbordt S. 2006, The Hittite Royal Cylinder Seal of Tudhaliya IV with Umarmungsszene, in P. Taylor, *The Iconography of Cylinder Seals*, Warburg Institute Colloquia 9, London – Turin: 85-87.
- Herbordt S., Bawanypeck D., Hawkins J.D. 2011, Die Siegel der Grosskönige und Grossköniginnen auf Tonbulln aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa, *Boğazköy-Hattuša* 23: 53-102.
- Hoffner H.A. 1996, From Head to Toe in Hittite: The Language of the Human Body, in E.J. Coleson, V.H. Matthews, 'Go to the land i will show you' *Studies in Honor of Dwight W. Young*, Eisenbrauns, Indiana: 247-259.
- Hoffner H.A. 2006, The Royal Cult in Hatti, in G. Beckman, T. Lewis, In *Text, Artifact, and image: Revealing Ancient Israelite Religion*, Brown Judaic Studies, Providence: 132-158.
- Hoffner H.A. 2009, *Letters from the Hittite Kingdom*, Society of Biblical Literature, Writings from the Ancient World 15, Atlanta.
- Kohlmeyer K. 1983, Felsbilder der Hethitischen Großreichszeit, *Acta Praeistorica et Archaeologica* 15: 74-80.
- Lamedica N. 1987, *Gesto e comunicazione*, Napoli, Liguori.
- Laroche E. 1960, *Les hiéroglyphes hittites, Première partie: L'écriture*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi.
- Lorenz J., Schrakamp I. 2011, Hittite Military and Warfare, in Genz H. e Mielke D.P., *Insights into Hittite History and Archaeology*, Colloquia Antiqua 2, Parigi: 125-151.
- Lumsden S.P. 1990, *Symbols of Power: Hittite Royal Iconography in Seals*, Diss. University of California, Berkeley.
- Marazzi M. 2010, Scrittura, percezione e cultura: qualche riflessione sull'Anatolia in età Ittita, *Kaskal* 7: 219-255.
- Mazzoni S. 2012, Il Re e la Comunicazione del Potere nell'arte Siro-Ittita (XI-X sec. A.C), in M. Castiglione, A. Poggio, *Arte-Potere: forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi, Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010*, Milano: 11-31.
- Mora C. 1987, *La glittica anatolica del II millennio a.C.: classificazione tipologica*, I. I sigilli a iscrizione geroglifica, Gianni Iuculano Editore, Pavia.
- Neve P. 1989, Einige Bemerkungen zu der Kammer B in Yazilikaya, in K. Emre, B. Hroudá, M. Mellink, H.V. Nibley, *Anatolia and the Ancient Near East. Studies in Honor of T.*, Ankara: 345-355.
- Neve P. 1991, Die Ausgrabungen in Boğazköy-Hattuša 1990, *Archäologischer Anzeiger*: 299-348.
- Otten H. 1981, The Apology Hattušilis III. The Picture of Tradition, *Studien zu den Boğazköy-Texten* 24: 4-6.
- Özgüç T. 1957, The Bitik Vase, *Anatolica* 2: 57-78.
- Özgüç T. 1988, *Inandiktepe An Important Cult Center In The Old Hittite Period*, TTK Basimevi, Ankara.
- Payne A. 2016, The Hieroglyphic Sign EGO 2*, in S. Velhartickà, *Audias fabulas veteres Anatolian studies in honor of Jana Součková-Siegelova*, Brill, Leiden: 282-295.
- Pecchioli Daddi F. 2012, Il Giocoliere scherza con il Toro, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 52: 265-272.
- Pollak L. 1903, *Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im besitze Sr. Excellenz A.J. Von Nelidow*, Leipzig, no. 511.
- Popko M. 1978, *Kultobjekte in der hethitischen Religion (nach keilschriftlichen Quellen)*. Dissertationes Universitatis Varsoviensis, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), Warszawa.
- Puhvel J. 1957, On an alleged eucharistic expression in Hittite rituals, *Mitteilungen des Instituts für Orientalforschung* V: 31-33.
- Savaş Ö. S. 2005, The Fist of the Storm God and the 'Rundbau = É tarnu-structure', in A. Archi, R. Francia, *VI Congresso Internazionale di Ittologia Roma, 5-9 settembre 2005–Part II*, Studi Micenei ed Egeo-Anatolici L: 657-680.
- Schulz M. 2004, *Hethitische Kultmusik. Eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand Hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen*, Orient-Archäologie 14, Rahden: Leidorf.

- Seeher J. 2011, *Gods Carved in Stone: the Hittite Rock Sanctuary of Yazilikaya*, Ege Yayinlari, Istanbul.
- Singer I. 2002, *Hittite Prayers*, Atlanta.
- Sommer F. 1932, *Die Abhiyawa Urkunden, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.hist. Abteilung 6 München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Taracha P. 2008, The Storm-God and the Hittite Great King, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 50: 745-751.
- Taracha P. 2012, The sculptures of Alacahöyük: a Key to Religious Symbolism in Hittite representational Art, *Near Eastern Archaeology* 75: 108-115.
- Van den Hout Th. P.J. 1995, Tudhaliya IV und die ikonographie hethitischer Großkönige des 13 Jhs, *Bibliotheca Orientalis* 52: 546-604
- Yazici E. 2015, *Yontularin Dili: Hitit - Gec - Hitit Dünyasi: Voice of Sculptures: Hittite - Neo - Hittite World*, Uranus Yayinlari, Istanbul.



Fig. 1: Alaça Höyük, rilievo della Porta delle Sfingi, XIV-XIII sec.a.C., Museo archeologico di Ankara. (adattato ed elaborato da Yazici E. 2015: 33)



Fig. 2: Rilievo di Imamkulu (adattato ed elaborato da Bittel K. 1976: 182, fig. 203)



Fig. 3: Rilievo no. 42 della Camera A, Santuario rupestre Yazilikaya. (adattato ed elaborato da Seeher J. 2011: 64, fig. 62)



Fig. 4: Vaso Libatorio a forma di pugno conservato al Museum of Fine Arts di Boston (adattato ed elaborato da Aruz J., Benzel K., Evans J.M., 2008: 182-183, fig. 58)



Fig. 5: Camera A del santuario roccioso di Yazilikaya. (adattato ed elaborato da Seeher J. 2011: 64, fig. 62)



Fig. 6: Stele di Yeniköy Stele (adattato ed elaborato da Yazici E. 2015: 37)



Fig. 7: Stele di Kayalipinar (adattato ed elaborato da Yazici E. 2015: 44)



Fig. 8: Impronta di sigillo del Gran Re Muwatalli II (adattato ed elaborato da Bittel K. 1976: 170, fig. 191)



Fig. 9: Rilievo no. 81 della Camera B di Yazilikaya (adattato ed elaborato da Yazici E. 2015: 20)



Fig. 10: Secondo registro del Vaso di Inandik (adattato ed elaborato da Collins B.J. 2007: 132, fig. 3.6)



Fig. 11: Vaso di Bitik (adattato ed elaborato da Bittel K. 1976: 143, fig. 140)



Fig. 12: Statua di Nelidow (adattato ed elaborato da Bossert H. T. 1942: 142, fig. 589)



Fig. 13: Statua di Dövklek (adattato ed elaborato da Aruz J., Benzel K., Evans J. M., 2008: 175, Pl. 100)



Fig. 14: Ortostato di Alaça Höyük (adattato ed elaborato da Yazici E. 2015: 29)



Fig. 15: Placchetta bronzea di Hattuša (adattato ed elaborato da Bittel K. 1976: 164, fig. 177)



Fig. 16: Portatore di offerte sul rilievo narrativo del vaso libatorio a forma di cervo. (adattato ed elaborato da Aruz J., Benzel K., Evans J. M., 2008: 181, fig. 57)



Fig. 17: Portatore di offerte sul rilievo narrativo del vaso libatorio a forma di cervo (adattato ed elaborato da Aruz J., Benzel K., Evans J. M., 2008: 181, fig. 57)



Fig. 18: Pendente in oro, British Museum of London (adattato ed elaborato da Bittel K. 1976: 159, fig. 167)