

La Mostra è organizzata da
Fondazione Aquileia e Polo museale del Friuli Venezia Giulia
in collaborazione con

*The exhibition is organized by
Fondazione Aquileia and Polo museale del Friuli Venezia Giulia
in collaboration with*

DANIELI

FRIULANA GAS

DELTA GAS

OIL GAS

Cassa Rurale FVG

CONFINDUSTRIA UDINE

La Fondazione Aquileia è stata istituita nel 2008 in seguito all'accordo tra il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia. Oltre al Ministero e alla Regione, i soci sono la Provincia di Udine, il Comune di Aquileia e l'Arcidiocesi di Gorizia.

La Fondazione si occupa della valorizzazione del sito archeologico di Aquileia, iscritto dal 1998 nella World Heritage List dell'UNESCO, programma e pianifica gli interventi di ricerca e di conservazione nelle aree archeologiche conferite dal Ministero, con l'obiettivo di istituire un parco archeologico integrato con il tessuto urbano attuale.

Promuove, inoltre, la conoscenza dell'antica città con numerose iniziative, tra le quali le mostre organizzate in collaborazione con il Museo Archeologico Nazionale, l'Aquileia Film Festival, la rievocazione storica *Tempora in Aquileia*, conferenze ed altri eventi di carattere culturale.

La Fondazione Aquileia ha vinto nel 2105 il premio dell'Unione Europea per il Patrimonio Culturale/Europa Nostra Awards nella categoria «Conservazione», e nello stesso anno è stata insignita della Targa dell'Eccellenza per la Cultura dalla Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Udine mentre nel 2016 ha ottenuto, sempre per la valorizzazione dei mosaici dell'Aula Meridionale del Battistero, il Premio speciale della Triennale di Milano per il miglior Progetto di Committenza Pubblica.

Il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia fu istituito nel 1882 per ospitare la già cospicua raccolta di reperti archeologici provenienti dagli scavi e dai ritrovamenti effettuati ad Aquileia e nel territorio circostante, continuamente arricchitasi fino ai giorni nostri. Il percorso espositivo permette di ripercorrere la storia di una delle più importanti città romane dell'Italia Settentrionale, della quale rimane testimonianza nelle rilevanti opere di scultura in pietra, nell'artigianato artistico in ambra, vetro e pietre semipreziose, oltre che nella ricca collezione di epigrafi e mosaici che accompagnano il visitatore entro la suggestiva cornice delle Gallerie lapidarie. Il museo è un istituto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo ed è assegnato al Polo museale del Friuli Venezia Giulia.

ISBN 978-884783463-7
9 788847 834637
€ 24,00 \$ 26
WORLDWIDE DISTRIBUTION
e digital version, EBOOK/APP:
www.gangemieditore.it

VOLTI DI PALMIRA AD AQUILEIA

VOLTI DI PALMIRA AD AQUILEIA

PORTRAITS OF PALMYRA IN AQUILEIA



Con il patrocinio di / Under the auspices of


*Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale*
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
E DELLA COOPERAZIONE INTERNAZIONALE
DELLA REPUBBLICA ITALIANA


Ministero dei beni e delle
attività culturali
e del turismo
MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ
CULTURALI E DEL TURISMO
DELLA REPUBBLICA ITALIANA


Commissione Nazionale
Italiana per l'UNESCO
COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA
PER L'UNESCO


FONDAZIONE AQUILEIA


Ministero dei beni e delle
attività culturali e del
turismo
Direzione Generale Musei
Polo museale
del Friuli Venezia Giulia

GANGEMI EDITORE INTERNATIONAL per FONDAZIONE AQUILEIA



©

Proprietà letteraria riservata

Fondazione Aquileia

Gangemi Editore spa

via Giulia 142, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in versione ebook.*

*Our publications, either as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-3481-7



FONDAZIONE **AQUILEIA**



VOLTI DI PALMIRA AD AQUILEIA

PORTRAITS OF PALMYRA IN AQUILEIA

A CURA DI / EDITED BY
MARTA NOVELLO
CRISTIANO TIUSSI

ARCHEOLOGIA FERITA
WOUNDED ARCHAEOLOGY

GANGEMI EDITORE[®]
INTERNATIONAL

per

FONDAZIONE AQUILEIA

VOLTI DI PALMIRA AD AQUILEIA / PORTRAITS FROM PALMYRA IN AQUILEIA

Aquileia, Museo Archeologico Nazionale – Aquileia, National Archaeological Museum

1° luglio / July 1st 2017 - 3 ottobre / October 3rd 2017

Con il patrocinio di / *Under the auspices of*



Mostra organizzata da
Exhibition organized by

FONDAZIONE AQUILEIA

Presidente
Antonio Zanardi Landi
Direttore
Cristiano Tiussi

MINISTERO DEI BENI
E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
POLO MUSEALE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

Direttore
Luca Caburlotto
Direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia
Marta Novello

Grazie al sostegno di
With the support of

Danieli & C. Officine Meccaniche s.p.a

Friulana Gas
Delta Gas
Oil Gas

Cassa Rurale FVG

Confindustria Udine

Prestatori
Lenders

Terra Sancta Museum, Gerusalemme
Musei Vaticani, Città del Vaticano
Sovrintendenza Capitolina
Musei Capitolini, Roma
Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Roma
MiBACT,
Museo delle Civiltà – Collezioni d'Arte Orientale
'Giuseppe Tucci', Roma
Civico Museo Archeologico di Milano

Curatori della mostra
Curators

Marta Novello
Cristiano Tiussi

Amministrazione generale e segreteria
Fondazione Aquileia
General Management and Secretariat of the Fondazione Aquileia

Daniela Bella
Giuseppina Cammarata
Susanna Colovatti
Anna Malacrea
Renata Marangon
Paola Rivolt

Servizi amministrativi
Polo museale del Friuli Venezia Giulia
Management and Secretariat of the Polo museale
Liala Bergamas
Tiziana Breceovich
Pia Comoretto
Graziano Iacumin

*Ufficio Stampa
della Fondazione Aquileia
Fondazione Aquileia Press Office*
Gianluca Baronchelli
Erica Zanon

*Ufficio Stampa mostra
Exhibition Press Office*
MondoMostre

Margherita Belgiojoso

*Progetto espositivo,
di allestimento e immagine grafica
Exhibition Design,
Staging and Graphics*
Studio Mod.Land
Ramon Pascolat
Moirà Morsut
Andrea Renna
Antonio Doderò

*Coordinamento, movimentazione
e allestimento reperti
Handling coordination finds*
Daniele Pasini
Angelo Pizzolongo
Gianni Gallet
(Polo Museale del Friuli
Venezia Giulia)

*Servizi educativi
del Museo Archeologico
Nazionale di Aquileia
Educational Services
of the National Archaeological
Museum of Aquileia*
Elena Braidotti
Annalisa De Franzoni
Ilaria Fedele

*Vigilanza
Security*
Personale del Museo
Archeologico Nazionale di
Aquileia

*Trasporto e movimentazione
Transport and Logistics*
Apice

*Restauri
Restorations*
Esedra r.c. s.r.l.

Broker
Alessandra e Cesare D'Ippolito
Sas - Axa Art

*Ditte
Companies*
Falegnameria MAMA snc
Diego Trevisan
Alessandro Lenarduzzi

*Crediti fotografici
Photo credits*
Elio Ciol, Sguardi su Palmira /
Insights into Palmira; p. 48, fig. 2
Gianluca Baronchelli
(cat. 3-4; 7-8; 10-16; 18-22)

Andrea Renna (cat. 17)
Musei Capitolini (cat. 1)
Museo delle Civiltà –
Collezioni di Arte Orientale
'Giuseppe Tucci' (cat. 2)

Musei Vaticani (cat. 5 e 7)
Civico Museo Archeologico
di Milano (cat. 9)

Archivio Pal.M.A.I.S: p. 33, fig. 3
(Federica Crespi), pp. 35, 37, 39,
figg. 4, 5 e 7 (Gioia Zenoni),
p. 37, fig. 6 (Angela Cerutti),
p. 39, fig. 8 (Andrea Baudini)

Ortolf Harl, Ubi erat Lupa
pp. 57-62, figg. 1-5

J.-B. Yvon, *Les notables de
Palmyre*, Beirut 2002 (pp. 31-32,
figg. 1-2)

*Curatori del catalogo
Catalogue Editors*
Marta Novello
Cristiano Tiussi

*Editore
Published by*
Gangemi Editore, Roma

*Autori dei testi
Authors of texts*
Mario Cappozzo
Lorenzo Cigaina
Fulvia Ciliberto
Daniela Massara
Daniele Morandi Bonacossi
Paola Piacentini
Anna Provenzali
Monika Verzár
Daniela Velestino
Gioia Zenoni

*Traduzioni
Translations*
Raffaella Grasselli

*Un ringraziamento particolare a
Special thanks to*
Fr. Eugenio Alliaia
Maria Teresa Grassi
Fr. Stéphane Milovitch
Paolo Polacco
Giovanni Tortelli

Le immagini dei reperti del Museo
Archeologico Nazionale di Aquileia
sono pubblicate su concessione
del Ministero dei Beni e delle Attività
Culturali e del Turismo - Polo museale
del Friuli Venezia Giulia.
È vietata l'ulteriore riproduzione
e duplicazione con qualsiasi mezzo
senza autorizzazione.

La mostra è accompagnata da / The exhibition is accompanied by
SGUARDI SU PALMIRA. FOTOGRAFIE DI ELIO CIOL / INSIGHTS INTO PALMYRA. PICTURES BY ELIO CIOL
Aquileia, Domus e Palazzo episcopale – Aquileia, Domus and Bishop's Palace



INDICE

PRESENTAZIONI

<i>Debora Serracchiani</i>	8
<i>Antonio Zanardi Landi, Cristiano Tiussi</i>	10
<i>Marta Novello, Luca Caburlotto</i>	14
<i>Fr. Francesco Patton</i>	18

L'archeologia ferita a Palmira e la distruzione della memoria dell'uomo in Siria e Iraq	21
Wounded archaeology in Palmyra and the destruction of the memory of humanity in Syria and Iraq	27
<i>Daniele Morandi Bonacossi</i>	

Palmira, la città dalla miriade di volti	31
Palmyra, the city of myriad faces	41
<i>Gioia Zenoni</i>	

La scultura funeraria di Palmira	47
The funerary sculpture of Palmyra	53
<i>Fulvia Ciliberto</i>	

I ritratti funerari di Aquileia	57
The funerary portraits of Aquileia	63
<i>Monika Verzár, Lorenzo Cigaina</i>	

Catalogo/Catalogue	67
--------------------	----

Sguardi su Palmira	113
fotografie di Elio Ciol, eseguite il 29 marzo 1996	
Insights into Palmyra	
pictures by Elio Ciol, taken on March 29 th 1996	

For a long time to the eyes of Europe, Palmyra was a symbol of exoticism, evocative of an imaginary Arabia and a fantastic East, on which several genre painters and great men of letters have exercised their talent. Today, Palmyra is one of the places that embody the image of horror and the blasphemous disfigurement of beauty and history. Similarly to the Buddhas of Bamiyan, the Tetrapylon and the façade of the Roman theatre of Palmyra, now destroyed, are witness of how man can be the worst enemy of mankind, when he is blinded by fanaticism and intoxicated by blood. We honour civilization, tolerance and exchange, what Palmyra used to be for centuries.

An urban settlement since as early as the 2nd millennium BC, Palmyra was for long centuries the backdrop of the life and feats of people and civilizations in evolution, before it was eventually annexed to the Roman Empire in the 3rd century AD and after it reached its greatest extension under the rule of the great queen Zenobia.

While the city was in the middle of the desert, any alien traveller would be dazzled by the wealth and abundance of bronze statues and white limestone columns surmounted by gilded bronze capitals. The official language was Aramaic, but Greek was used for trade as a bridge language in the whole area, in spite of the Roman domination. Palmyra was a refined city, interspersed with vineyards, olive and palm groves, camelled caravans pressing at its gates. The city's men would wear modern sewn dresses and Persian baggy trousers; women would be adorned with beautiful jewels, though we have few evidence of them today, that have inspired the imagination of the ingenious Charles Baudelaire in his 'Flowers of Evil'.

As the desert where the city stood could not guarantee self-sufficiency, Palmyra thrived on trade, selling to the Romans the luxury goods bought from the Persians, India and Arabia. Incense, myrrh, pepper, ivory, pearls and textiles from India or China were swapped with wheat, wine, oil and *garum*. This trade with the world conferred a very peculiar open and cosmopolitan mind to the dwellers of this Aramaic oasis, exactly the same way as trade would shape the character of Venice several centuries later.

Because Aquileia is known as "the mother of Venice", it is only natural that the series of "Wounded Archaeology" exhibitions now returns in the National Archaeological Museum with the artefacts of the city that used to be called "Venice of the sands".

I wish to thank the organizers of the exhibition, whose most numerous group of objects comes from the Palmyrene collection of the Museum of the Custody of the Holy Land of Jerusalem, now temporarily closed for restoration. I also wish to thank the other generous lenders of the works on exhibit and Elio Ciol for his beautiful pictures of Palmyra before the destructions, and hope that this initiative will be both a tribute to a great and brave woman of the past, queen Zenobia, and another step towards the affirmation of the importance of culture and of the study of a common historical background as a means to tackle the big issues of society and of Europe today.

DEBORA SERRACCHIANI
President of the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia

Palmira è stata a lungo per l'Europa uno dei simboli dell'esotismo, evocatrice di un'Arabia immaginaria e di un Oriente fantastico, sui cui temi si sono esercitati pittori di genere e grandi letterati. Oggi Palmira è uno di quei luoghi in cui s'incarna l'immagine dell'orrore e lo sfregio blasfemo contro la bellezza e la storia. Assieme ai Buddha di Bamiyan, il Tetrapilo e la facciata del teatro romano, distrutti, sono la testimonianza di come l'uomo possa essere il peggior nemico dell'uomo, quando il fanatismo l'acceca e il sangue lo inebria. Noi rendiamo omaggio alla civiltà, alla tolleranza e allo scambio: ciò che per secoli è stata Palmira.

Perché Palmira, agglomerato urbano sin dal II millennio a.C., è stata per secoli teatro della vita e delle gesta di popoli e di civiltà in evoluzione, prima di essere definitivamente annessa all'Impero romano nel III secolo d.C. e dopo aver raggiunto la sua massima estensione sotto il regno della grande regina Zenobia.

La città sorgeva in pieno deserto, ma lo straniero di passaggio veniva abbagliato dalla sua ricchezza e dall'abbondanza di statue in bronzo e di colonne in pietra calcarea bianca decorate con capitelli in bronzo dorato. Vi si parlava aramaico, mentre i negozianti utilizzavano per i propri commerci il greco, lingua franca della regione pur sotto il dominio romano. Era una città raffinata, punteggiata da ulivi, vigne e palmeti, alle cui porte si davano appuntamento carovane di cammelli, abitata da uomini che vestivano moderni abiti cuciti e pantaloni larghi di foggia persiana. Le donne portavano gioielli, ben pochi giunti sino a noi, la cui fama riuscì a stimolare l'estro di Charles Baudelaire nei 'Fiori del Male'.

Poiché il territorio desertico su cui sorgeva non bastava ad assicurarle l'autosufficienza, Palmira sviluppò l'arte del commercio, vendendo ai romani quei beni di lusso che comprava dai persiani e che provenivano dalle lontane India e Arabia. Incenso, mirra, pepe, avorio, perle e stoffe indiane o cinesi venivano scambiati per grano, vino, olio e *garum*. Gli scambi con il mondo diedero un carattere particolarissimo, aperto e cosmopolita a quest'oasi aramaica, proprio come secoli dopo plasmarono il carattere di Venezia.

Se Aquileia è nota come la "madre di Venezia", è naturale che il ciclo "Archeologia ferita" porti al Museo Archeologico Nazionale reperti di quella che fu chiamata la "Venezia di sabbia".

Ringrazio quindi gli organizzatori della mostra, il cui nucleo più consistente è dato dai pezzi della collezione palmirena del Museo della Custodia di Terra Santa, temporaneamente chiuso per restauri, gli altri generosi prestatori delle opere esposte e Elio Ciol per le sue bellissime fotografie di Palmira prima delle distruzioni, augurandomi che questa iniziativa possa essere, oltre che un omaggio ad una grande e coraggiosa donna del passato, la regina Zenobia, un passo per riaffermare l'importanza della cultura e dello studio delle radici storiche comuni per poter affrontare i grandi problemi della società e dell'Europa di oggi.

DEBORA SERRACCHIANI
Presidente della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Un tempo città carovaniera e crocevia tra Occidente e Oriente, Palmira è uno dei siti archeologici greco-romani più sontuosi mai riportati alla luce, paragonabile a Pompei o a Efeso. La sua conquista nel maggio 2015 da parte delle forze dell'ISIS, e la distruzione di molti dei suoi più importanti monumenti, è stata una delle tragedie più dolorose e gravi che abbiano colpito il patrimonio culturale mondiale. Così come la decapitazione, il 18 agosto 2015, del Direttore Generale delle Antichità di Palmira, l'archeologo Khaled al-Asaad, assassinato per "essersi interessato degli idoli". Alla sua eroica figura l'Italia ha dedicato corsi di laurea e sale nei suoi musei.

La storia dell'Impero romano e la storia di Palmira sono profondamente intrecciate. Annessa all'Impero nel I secolo a.C., la cosiddetta "Venezia del deserto" costituiva uno snodo fondamentale per i commerci tra il Mediterraneo e la Mesopotamia. A conferma di relazioni frequenti e molto vitali, nell'antica Roma fioriva una solida comunità palmirena, come testimoniato dall'esistenza di alcuni bassorilievi, custoditi ai Musei Capitolini, che riportano scritture in palmireno, uno dei quali viene esposto ad Aquileia.

Palmira era un centro di libertà, di anticonformismo, di multiculturalismo, un crogiolo di elementi diversi. Vi si intrecciavano le eredità dell'antica Mesopotamia, della Siria aramaica, della Fenicia, erano presenti elementi persiani, arabi, della civiltà greca e della cultura ellenistica, consistenti e vivi pur sotto la dominazione romana. Eppure Palmira è sempre rimasta se stessa, né ellenizzata né romanizzata, ma forte della sua peculiare unicità.

Una grande e fiorente città pericolosamente vicina a popoli nomadi e barbari e a civiltà diverse fortemente espansive. Sono questi caratteri che l'avvicinano suggestivamente ad Aquileia, anch'essa centro di grande civiltà e cultura, sede di commerci, ma anche città di frontiera, spesso minacciata, ma vicina al diverso e proprio per questo con una vocazione al dialogo ed alla comprensione.

Il grande vicino di Palmira era la Persia, il grande vicino di Aquileia erano i popoli barbarici. Aureliano era impegnato sul basso Danubio nelle guerre contro i barbari quando gli giunse voce della marcia che la regina palmirena Zenobia aveva intrapreso dall'Anatolia verso Roma. Interruppe le ostilità, spostò accampamenti e legionari e portò le sue truppe verso il Bosforo, marciando verso Palmira, dove nel 272 fermò il tentativo di conquista. Nel 274 Aureliano celebrò a Roma la vittoria su Palmira facendo costruire un tempio dedicato al Sole di cui non sono purtroppo rimaste tracce.

Sia Palmira che Aquileia erano dunque luoghi di tolleranza e fruttuosa convivenza tra culture e religioni diverse, oltre che testimoni del fatto che diciotto secoli fa il Mediterraneo costituiva un'unità integrata non solo dal punto di vista dei commerci, ma anche di quello della circolazione delle idee e di canoni artistici e narrativi. Ne troviamo traccia nei monumenti di Palmira, che mutuano il barocco tardo-ellenistico con influenze arabe e romane.

Siamo orgogliosi che Aquileia, che con il ciclo "Archeologia ferita" si è fatta portavoce di un'attenzione particolare per i musei e i siti colpiti dal terrorismo fondamentalista,

possa promuovere ed ospitare una nuova iniziativa incentrata su Palmira. Dopo quelle sui tesori del Museo tunisino del Bardo e del Museo Nazionale Archeologico di Tehran, si apre ad Aquileia una mostra di grande livello che raccoglie i reperti palmireni del Museo di Terra Santa, dei Musei Vaticani, dei Musei Capitolini, del Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, del Museo delle Civiltà - Collezioni d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci' di Roma e del Civico Museo Archeologico di Milano.

Un ringraziamento vivissimo va alla Presidente della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Debora Serracchiani, per l'entusiasmo con cui continua a sostenere la realizzazione dei nostri progetti, e un riconoscente grazie ai generosi prestatori per aver dimostrato di credere nella nostra idea che la cultura e le radici comuni possano davvero aiutare la convivenza e la tolleranza, che sempre più siamo convinti rappresentino la vera essenza dell'Europa e dell'essere europei.

ANTONIO ZANARDI LANDI
Presidente della Fondazione Aquileia

CRISTIANO TIUSSI
Direttore della Fondazione Aquileia

Once a caravan city lying at the crossroads between the East and the West, Palmyra is one of the most sumptuous Graeco-Roman archaeological sites ever brought back to light, comparably to Pompeii or Ephesus. Its capture by ISIS forces in May 2015 and the resulting destruction of several of its most remarkable monuments were one of the most painful and serious tragedies for the world cultural heritage. And the same is true for the beheading, on 18th August 2015, of the General Director of Antiquities of Palmyra, archaeologist Khaled al-Asaad, who was murdered for “being interested in idols”. There are now master’s degree courses and museum rooms named after his heroic memory in Italy.

The history of the Roman Empire and the history of Palmyra are closely entwined. Annexed to the Roman Empire in the 1st century BC, the so-called “Venice in the desert” represented a key junction for the trade between the Mediterranean Sea and Mesopotamia. Bearing evidence of the frequent and lively relations of Rome and Palmyra, a solid Palmyrene community thrived in Rome, as confirmed by some Roman reliefs bearing Palmyrene inscriptions, preserved in the Capitoline Museums: one of them is displayed in the exhibition dedicated to Palmyra in Aquileia.

Palmyra was a centre of freedom, non-conformance, multiculturalism, and a melting pot of different civilizations. The legacies of ancient Mesopotamia, Aramaic Syria, Phoenicia all blended there. Persian, Arab, Greek and Hellenic traditions stood firm and alive in spite of the Roman domination. And yet, Palmyra always remained an entity per se, neither hellenized or romanized, invariably strong in its peculiar unique identity. A great and thriving city, dangerously close to nomadic and barbaric peoples and to an alien civilization extremely prone to expansion. These features bring Palmyra suggestively close to Aquileia, another great centre of civilization and culture, a hub of trade, but also a border city, a neighbour to a different civilization, and therefore with a vocation for dialogue and cohabitation.

Palmyra’s great neighbour was Persia; Aquileia’s great neighbour were the Barbarian peoples. Emperor Aurelian was fighting against the latter in the Lower Danube area when he became acquainted that Palmyra’s queen Zenobia was marching across Anatolia towards Rome. He put an end to the war, moved military camps and legions and brought his army towards the Bosphorus, heading to Palmyra, where he eventually stopped Zenobia’s attempt in 272 AD. In 274 AD, Aurelian celebrated his triumph over Palmyra in Rome and had a temple built and dedicated to the Sun, of which unfortunately no traces remain.

Both Palmyra and Aquileia, then, were places of tolerance and fruitful cohabitation between different cultures and religions. They were also witness to the fact that eighteen centuries ago the Mediterranean Sea used to be an integrated unity, not only for trade but also for the circulation of ideas, as well as of literary and artistic styles. Evidence of this can be found in Palmyrene monuments, where late Hellenistic Baroque elements are revisited with Arab and Roman influences alike.

We are therefore proud that Aquileia will promote a new exhibition of the “Wounded Archaeology” series, aimed at bringing special attention to the museums and sites hit by fundamentalist terrorists worldwide. After the exhibitions of the treasures of the Bardo Museum of Tunis and of the National Archaeological Museum of Tehran, now Aquileia honours Palmyra with the display of the artefacts held in the Terra Sancta Museum, Vatican Museums, Capitoline Museums, Museum of Civilizations - Oriental Art Collections Giuseppe Tucci, Museum of Ancient Sculpture Giovanni Barracco in Rome and the Civic Archaeological Museum of Milan.

Our heartfelt thanks go to the President of the Autonomous Region Friuli Venezia Giulia Debora Serracchiani, for the enthusiastic help she offers to the realization of our projects. Grateful thanks are also owed to the generous lenders, who have demonstrated they share our idea that common cultural and historical backgrounds can actually promote cohabitation and tolerance, which we believe to be the true essence of Europe and of being European.

ANTONIO ZANARDI LANDI
President of Fondazione Aquileia

CRISTIANO TIUSSI
Director of Fondazione Aquileia

*Conoscere una sola cultura, la propria, significa condannarsi a vivere una vita soltanto,
isolati dal mondo che ci circonda*

(PAUL VEYNE, *Palmira, il tesoro in pericolo*, 2016)

Il sito archeologico di Palmira, in tempi recenti purtroppo oggetto di episodi di distruzione e di scomparsa di tante vite umane, è diventato un simbolo di resistenza a fronte degli efferati attacchi al patrimonio culturale. La sua stessa posizione, a confine tra Oriente e Occidente, ne ha segnato il destino fin dall'antichità, come ebbe modo di rilevare già Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*: «*Palmira è una nobile città per il sito in cui si trova, per le ricchezze del suolo, per la piacevolezza delle sue acque. Da ogni lato distese di sabbia circondano i suoi campi, ed ella è come isolata dal mondo per opera della natura. Godendo di una sorte privilegiata tra i due maggiori imperi, quello dei Romani e quello dei Parti, ella viene sollecitata dall'uno e dall'altro, quando si scatenano le discordie...*». Tale posizione di confine determinò anche la definizione dello stile eclettico dell'arte palmirena, fortemente permeata di quella tradizione orientale che sovrapponendosi e mescolandosi all'influenza dell'arte classica greco-romana grande parte avrà nello sviluppo dell'arte tardoantica.

Fra i materiali maggiormente significativi dell'arte palmirena, i rilievi funerari provenienti dalle ricche tombe familiari distribuite intorno alla città rivestono un ruolo di grande importanza nella affermazione della fama mondiale della città e numerosissimi sono i musei che in tutto il mondo ne possiedono uno o più esemplari. Grazie alla diffusione di questi originali reperti, gli antichi cittadini di Palmira, “con i loro volti, i loro abiti e i loro gioielli”, come sottolinea Paul Veyne, sono quindi diventati ora “cittadini del mondo”, così come un tempo erano e amavano rappresentarsi come cittadini romani. Pur a fronte dei caratteri spiccatamente orientali e della rigida frontalità che li contraddistinguono, i rilievi palmireni condividono infatti forme e modalità di autorappresentazione nella morte comuni a tutto l'Impero romano, trasformandosi in una fonte preziosa per la ricostruzione del tessuto sociale della metropoli orientale, centro carovaniero e luogo di scambio e di passaggio tra l'Occidente greco-romano e l'Oriente persiano, allo stesso modo in cui l'arte funeraria di ogni città romana ne rispecchia la società e le specifiche tradizioni.

I volti raffigurati sui rilievi palmireni potranno così facilmente dialogare all'interno del percorso espositivo del Museo Archeologico Nazionale con i volti dei cittadini aquileiesi, con i quali condividono, pur nella distanza geografica e stilistico-formale che li separa, il medesimo sostrato culturale e formule iconografiche affini. Gli abiti e le toghe dei cittadini della città orientale - siano essi commercianti o amministratori pubblici - così come gli attributi e i gioielli delle dame palmirene, ritornano, con fogge e qualità stilistiche differenti, ma con la medesima forza evocativa di un ruolo sociale ben preciso e manifesto, come elemento qualificante dei cittadini e delle cittadine di Aquileia sulle stele funerarie che costeggiavano le vie di entrata e di uscita dalla città altoadriatica. I caratteri di serialità proposti, pur nella loro originale varietà, dai rilievi palmireni, tutti così simili tra loro, ritornano, con diverse modalità espressive e in un più ampio arco cronologico, anche nei rilievi aquileiesi, fornendo una significativa te-

stimonianza delle molteplici espressioni che la rielaborazione dei modelli urbani potevano assumere nelle diverse parti del mondo romano.

Aquileia e Palmira, entrambi centri multiculturali e multilingue, posto l'uno nel punto di incontro tra le principali rotte mediterranee ed europee, l'altro ai confini tra l'Occidente romano e l'Oriente partico-sassanide, ben rappresentano, con le loro sculture e i loro volti ancora vivi, quell'unità culturale che attraverso la contaminazione di modelli eterogenei, nelle pur diverse espressioni formali, costituì la peculiarità del mondo romano. E su questa unità culturale si vuole porre l'accento, attraverso il gioco di sguardi che l'allestimento contribuisce a sottolineare, per superare le ferite che ormai già troppe volte in questi ultimi anni sono state inflitte al patrimonio culturale universale.

MARTA NOVELLO

Direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia

LUCA CABURLOTTO

Direttore del Polo museale del Friuli Venezia Giulia

*Knowing only one culture, your own, means condemning yourself to live one life only,
isolated from the world around you*

(PAUL VEYNE, *Palmyra. An irreplaceable treasure*, 2017)

The archaeological site of Palmyra, regrettably the scenario of recent destructions and of the loss of several human lives, has become a symbol of resistance against the ignominious attacks to the cultural heritage. Its location on the border between the East and the West has marked the destiny of the city since early Antiquity, as remarked by Pliny the Elder in his *Naturalis Historia*: «*Palmyra is a city famous for its situation, for the riches of its soil and its agreeable springs; its fields are surrounded on every side by a vast circuit of sand; and it is as it were isolated by Nature from the world, having a destiny of its own between the two mighty empires of Rome and Parthia, and at the first moment of a quarrel between them always attracting attention from both sides*». This border position contributed to the development of eclecticism in Palmyrene art, deeply rooted in the oriental traditions that would subsequently overlap and blend with the Graeco-Roman classic style to generate the art of Late Antiquity. The city's most distinctive works of art are the funerary reliefs from rich family tombs scattered around the city, which contributed greatly to the international renown of Palmyra, to the point that today a large number of museums all over the world have one or several specimens in their collections. Thanks to the diffusion of these peculiar artefacts, Palmyra's ancient dwellers "with their faces, outfits and jewels", as highlighted by Paul Veyne, have now become "citizens of the world", exactly like the Romans were and wished to be represented back at the time. In spite of their markedly oriental features and their stiff frontal position, Palmyrene portraits share the same forms and ways the people from all over the Roman Empire used to depict themselves in death. In this respect, exactly in the same way as the funerary art in all Roman cities mirrors the local society and traditions, these reliefs offer precious information about the social tissue of this eastern metropolis, a caravan city and privileged place for exchange and passage between the Graeco-roman West and the Persian East.

The faces on Palmyrene reliefs are easily likened to the portraits of Aquileia's dwellers in the itinerary of the exhibition held in the National Archaeological Museum. While distant in terms of space and formal style, they actually share the same cultural background and similar iconographic models. While different in shape and style, the outfits and togas worn by Palmyrene men – be they traders or public administrators –, as well as the implements and jewels of Palmyrene women are clearly found, because they actually serve the same purpose of evoking a precise social position, as a qualifying feature of the men and women from Aquileia portrayed on the funerary steles that once lined the roads converging to and departing from the Northern Adriatic city. While originally varied, Palmyrene reliefs are standardized in character, so similar one to another; the same is true, though with different formal characteristics and for a longer period of time, for the reliefs from Aquileia. This analogy is significant evidence that urban models could be revisited in multiple expressive ways in different parts of the Roman Empire.

With their sculptures and lively portraits, Palmyra and Aquileia, two multicultural and multilingual cities – one standing at the meeting point of the main routes of the Mediterranean Sea and of Europe, the other lying at the border between the Roman West and the Parthian-Sassanid East – ideally represent the cultural unity that was the most peculiar trait of the Roman world, originated from the contamination of heterogeneous models resulting in different formal expressions. This cultural unity is exactly what the exhibition is meant to emphasize by means of a game of faces gazing at one another, so as to contribute to heal the too many wounds inflicted on the world cultural heritage in recent times.

MARTA NOVELLO

Director of the National Archaeological Museum of Aquileia

LUCA CABURLOTTO

Director of the Polo Museale del Friuli Venezia Giulia

The Friars Minor first landed on the Holy Land in 1217, giving way to the presence of the Franciscan order in the Middle East, known at the time as the Province of the Overseas or of Syria. Two years later, in 1219, saint Francis himself reached these “Overseas Territories”. Palmyra then was in ruins, after it had been a melting pot and meeting place of different civilizations back in Roman times. Eight hundred more years have gone by, and the Franciscan activity in the Middle East has never failed, with the care of the shrines, pastoral commitment and works of charity being coupled with a special care for the custody and conservation of the immense historic and archaeological heritage of this tormented area. Today, the legacy we have been handed down is under threat from several directions. Palmyra itself, as is well known, is at risk of becoming thoroughly abandoned again, similarly to the time when Francis travelled along the roads of the Holy Places. For this reason, the inauguration of the exhibition “Portraits from Palmyra in Aquileia”, which falls on the eight hundredth anniversary of the arrival of the first friars in the Holy Land, takes on such a special meaning for the Custody and for the Franciscan Order as a whole.

Displaying the funerary reliefs discovered in the necropolises of ancient Palmyra with a view to highlighting the contribution of different traditions to the elaboration of their peculiar style, and to identifying the interferences and analogies in style with the portraits from the city of Aquileia, can help us recall that Palmyra used to be a place of dialogue and conviviality between different people and different civilizations, enriched by the multiple traditions living in the city. While this exhibition helps reflect on the destiny of an archaeological site that is important for all humanity, it also brings attention on the people who lived in Palmyra. In this respect, it ideally meets saint Francis’s care for his fellows, his capacity of putting them at the centre of his action and of becoming the servant “of all human creatures for the love of God” (*Regula non bullata* XVI,6: FF 43). This is a fundamental concept, and one to be recalled especially today that Palmyra is being the object of many destructions and a symbol of the loss of so many human lives.

It is therefore a great pleasure for me to greet the National Archaeological Museum of Aquileia and send my best wishes for this beautiful initiative to meet the greatest success. I wish to thank the curators of the exhibition, Marta Novello and Cristiano Tiussi, for their great commitment. My heartfelt thanks also go the Museum Centre of Friuli Venezia Giulia and to Fondazione Aquileia, who cooperated to stage the event. The Custody of the Holy Land, the Studium Biblicum Franciscanum and the Terra Sancta Museum, which has kindly made available some of the objects on exhibit soon, are happy to be partners of this beautiful initiative. The visitors will be certainly allured and stimulated to turn a curious and hopeful eye on the Middle East and the amazing treasures we are custodian of in this area.

FR. FRANCESCO PATTON, OFM
Custodian of Holy Land

Nel 1217 i primi Frati Minori approdarono in Terra Santa, dando vita alla presenza francescana in Medio Oriente, quella che allora si chiamava la Provincia d'Oltremare o di Siria e due anni dopo, nel 1219, fu lo stesso san Francesco a venire pellegrino in queste "Terre d'Oltremare". A quel tempo la città di Palmira, in epoca romana crocevia di culture e luogo di incontro tra diverse civiltà, era ormai caduta in rovina. Da allora sono ormai passati 800 anni, durante i quali l'attività francescana in Medio Oriente è continuata ininterrotta, accompagnando alla cura dei Santuari, agli impegni pastorali e alle opere di carità anche una particolare attenzione per la custodia e la conservazione dell'immenso patrimonio storico-archeologico di questa travagliata regione. Oggi però, l'eredità che il passato ci ha consegnato viene da più parti minacciata; la stessa Palmira, come ben si sa, rischia di tornare ad uno stato non dissimile dall'abbandono che la caratterizzava quando Francesco percorreva le vie dei Luoghi Santi. Ecco perché l'inaugurazione della mostra "Volti di Palmira ad Aquileia", che cade proprio nell'ottocentesimo anniversario della venuta in Terra Santa dei primi francescani, assume un significato del tutto particolare per la Custodia e per tutto l'Ordine Francescano.

Esporre i rilievi funerari ritrovati nelle necropoli dell'antica città, sottolineando l'apporto di diverse tradizioni che ne permise l'elaborazione, individuando inoltre gli intrecci stilistici e le somiglianze con i volti provenienti dalla città di Aquileia, può aiutarci infatti a ricordare come Palmira costituisse un luogo di dialogo e convivialità tra persone e culture differenti, un centro arricchito dalla molteplicità di tradizioni che qui convivevano. E se da una parte dunque questa mostra permette di riflettere sulle sorti di un sito archeologico importante per l'umanità tutta, dall'altra essa pone l'attenzione sulle persone e gli individui che a Palmira vivevano, conciliandosi così con la premura di Francesco verso gli altri, con la sua capacità di porre il prossimo al centro delle proprie azioni e di mettersi al servizio "di ogni umana creatura per amore di Dio" (*Regula non bullata* XVI,6: FF 43). Concetto, questo, che è fondamentale ribadire, soprattutto ora che Palmira è oggetto di varie distruzioni ed è divenuta simbolo della perdita di tante vite umane.

È quindi con grande piacere che porgo i miei saluti e i miei migliori auguri al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, ringraziandolo per la bellissima iniziativa e sperando che si avvii al più ampio successo possibile. Un particolare ringraziamento anche ai curatori della mostra, Marta Novello e Cristiano Tiussi, che si sono prodigati nell'impresa, e un grazie di cuore anche al Polo Museale del Friuli Venezia Giulia e alla Fondazione Aquileia, che hanno collaborato all'organizzazione dell'evento. La Custodia di Terra Santa, lo Studium Biblicum Franciscanum ed il Terra Sancta Museum, che ha gentilmente messo a disposizione alcuni degli oggetti presto esposti, sono lieti di aver partecipato a questo splendido allestimento, che saprà sicuramente coinvolgere il visitatore e indurlo a gettare uno sguardo curioso e speranzoso al Medio Oriente e alle incredibili bellezze custodite in quest'area.

FR. FRANCESCO PATTON, OFM
Custode di Terra Santa



L'archeologia ferita a Palmira e la distruzione della memoria dell'uomo in Siria e Iraq

DANIELE MORANDI BONACOSSÌ

Mai nella storia dell'uomo, neppure nei momenti più bui dei conflitti mondiali del secolo scorso, il patrimonio culturale dell'umanità aveva subito devastazioni così sistematiche e intenzionali come oggi in Siria e Iraq. Dopo oltre sei anni di guerra civile siriana e a quasi tre anni di distanza dalla conquista di Mosul e dell'Iraq nord-occidentale da parte del sedicente Stato Islamico nel giugno del 2014, una parte significativa dello straordinario patrimonio culturale di questi paesi si trova ancora sotto il controllo di forze islamiste, che perseguono la deliberata distruzione dei monumenti e siti archeologici come strumento politico e di lotta per il potere (fig. 1).

Nel suo accanimento contro quelli che considera simboli di idolatria – come i monumenti e le immagini dell'antichità o di altre religioni non islamiche – e di eresia (ad esempio i luoghi di culto sciiti, ma anche le moschee funerarie sunnite), il furore iconoclasta jihadista costituisce certo il fattore più grave di devastazione dei beni culturali di Siria e

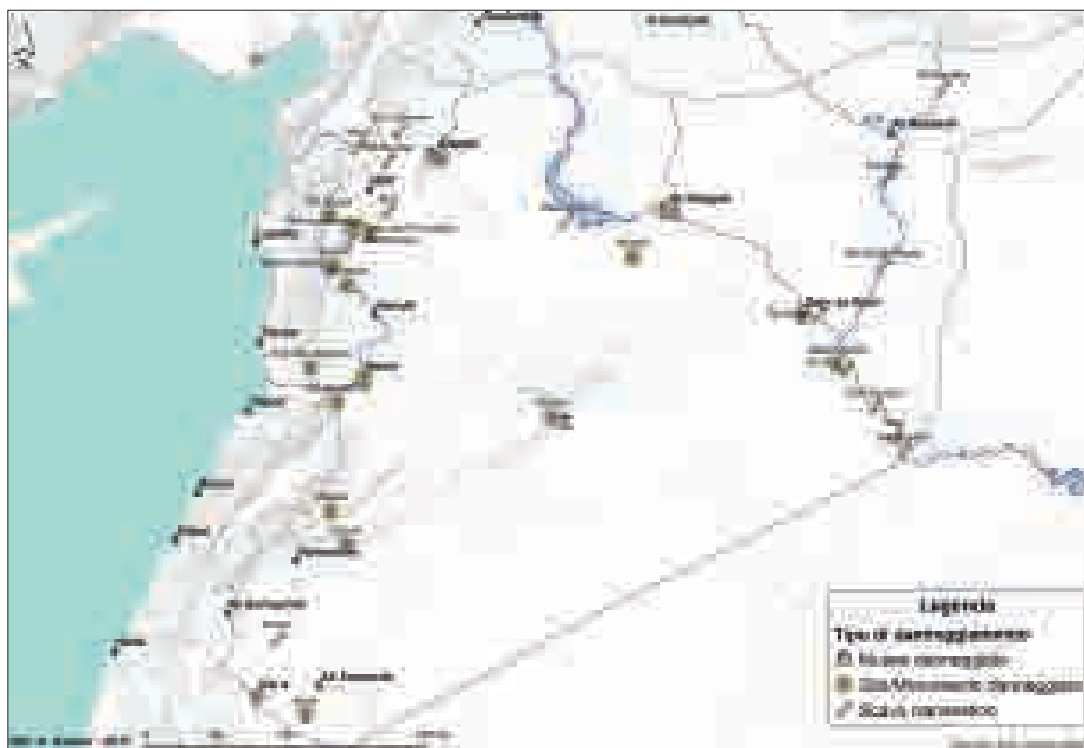


Fig. 1. Carta dei siti e dei monumenti danneggiati dall'ISIS in Siria, 2017

Fig. 1. Map of the Syrian archaeological sites and monuments damaged by ISIS, 2017



Fig. 2. Palmira. Il Tempio di Bel prima della distruzione

Fig. 2. Palmyra. The Temple of Bel before its destruction

Iraq. Attraverso la distruzione dei patrimoni culturali millenari di questi paesi, l'Islam tradito del Califfo Abu Bakr Al-Baghdadi intende annullare ogni diversità, colpire il pluralismo, appiattare la caleidoscopica ricchezza di culture e religioni del Vicino Oriente su di un'antistorica ed artefatta "purezza" dell'Islam delle origini. In questo senso, la guerra al patrimonio culturale è l'altra faccia della guerra che l'Isis conduce contro gli uomini e le millenarie identità etniche e religiose che essi rappresentano. È – come ha sostenuto Irina Bokova, direttore generale dell'UNESCO – una "pulizia culturale" che si affianca alla pulizia etnica perpetrata contro gli Yezidi, le comunità cristiane assire e caldee, i Turcomanni, gli Shabak e le altre minoranze di Iraq e Siria. Per questo la lotta per difendere e garantire la sopravvivenza di queste comunità non può essere svincolata dalla protezione del loro patrimonio culturale, che è sì essenziale nel definirne l'identità, ma è anche – e soprattutto – universale come simbolo della pluralità delle culture, ricchezza irrinunciabile dell'Umanità e perciò di per sé inviolabile. Non si tratta, dunque, di difendere "antiche pietre" a discapito degli uomini, ma di garantire la coesistenza pacifica delle differenze e di millenarie stratificazioni culturali e, assieme ad esse, la possibilità di una riconciliazione futura: la battaglia è unica!

Il Califfato e la sua guerra in nome di un'inesistente purezza della cultura, tuttavia, non rappresentano l'unico rischio per il patrimonio archeologico e artistico del Vicino Oriente. Ad essi, infatti, si affiancano minacce più sfuggenti, ma altrettanto gravi, come gli scavi clandestini condotti dallo stesso Stato Islamico o da bande organizzate di "tombaroli" collegati al terrorismo jihadista, ma praticati anche dalle popolazioni locali



Fig. 3. Palmira. Il Tempio di Bel dopo la distruzione
 Fig. 3. Palmyra. The Temple of Bel after its destruction

di diverse regioni della Siria gravemente depauperate da anni di guerra, che, nel saccheggio dei siti archeologici e in alcuni casi anche dei musei, cercano una strategia di sussistenza alternativa che consenta di sopravvivere al drammatico conflitto in corso. Molti siti e monumenti di Siria e Iraq sono stati danneggiati o distrutti nei combattimenti fra le parti belligeranti o come conseguenza del loro utilizzo come zona di acquartieramento o postazione militare da parte degli eserciti regolari e delle formazioni militari dell'opposizione.

La sostanziale assenza sul terreno di osservatori neutrali e dotati di competenze tecniche idonee ha finora reso assai difficile l'accertamento della natura e gravità dei danneggiamenti e delle distruzioni del patrimonio culturale siriano e iracheno. Tuttavia, se la verifica dei rapporti pubblicati da diverse organizzazioni governative e non governative nei rispettivi siti web (ma anche da attivisti siriani e iracheni) risulta arduo, l'utilizzo di immagini satellitari ad alta risoluzione rese disponibili da organizzazioni neutrali ha consentito di verificare in molti casi la dimensione e qualità dei danni subiti dai monumenti.

L'impiego di immagini satellitari e le informazioni provenienti dall'interno della Siria hanno permesso di accertare che cinque su sei siti siriani Patrimonio dell'Umanità hanno subito danni significativi e, in alcuni casi, sono stati distrutti. L'Isis ha concentrato le sue distruzioni e saccheggi in particolare nella leggendaria città carovaniera di epoca ellenistica e romana di Palmira, la magnifica dimora della regina Zenobia nel deserto siriano a cui è dedicata la mostra al Museo Nazionale di Aquileia.

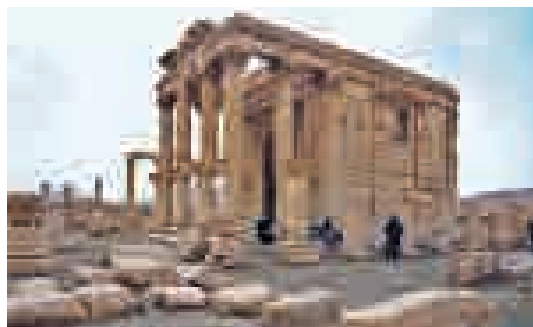


Fig. 4. Palmira. Il Tempio di Baalshamin prima della distruzione

Fig. 4. Palmyra. The Temple of Baalshamin before its destruction



Fig. 5. Palmira. Il Tempio di Baalshamin dopo la distruzione

Fig. 5. Palmyra. The Temple of Baalshamin after its destruction

Le rovine di Palmira erano già state danneggiate da postazioni militari e strutture difensive costruite dall'esercito siriano nei primi anni della guerra civile. Ma la sua apocalisse arriva – a più riprese – fra il maggio del 2015 e il gennaio del 2017. Il monumentale Tempio di Bel (figg. 2-3), il più piccolo e ben conservato Tempio di Baalshamin (“Baal Signore del Cielo”, figg. 4-5), l’arco monumentale a tre arcate (fig. 6) che apriva la via colonnata che conduceva al Tetrapilo, il teatro, alcune delle tombe a torre e lo stesso Museo Archeologico della città con le sculture che ancora custodiva, fra cui la meravigliosa statua della dea Allat raffigurata attraverso le sembianze di un leone che protegge fra le sue zampe una gazzella (fig. 7), tutto è stato distrutto dai miliziani dello Stato Islamico. Lo stesso anziano direttore del sito archeologico, Khaled al-Asaad, colui che più di ogni altro aveva contribuito a inserire Palmira nell’elenco dei siti UNESCO Patrimonio dell’Umanità, viene trucidato per essersi rifiutato di lasciare la città e di collaborare con i terroristi.

Attualmente, fra i siti UNESCO solo la Città Vecchia di Damasco risulta non danneggiata in maniera seria, mentre distruzioni massicce sono evidenti nella Città Vecchia di Aleppo, dove negli scontri tra esercito e opposizione sono state distrutte moschee e scuole coraniche e numerosi edifici del Suq al-Medina, il mercato coperto medievale. Significativi danni sono stati registrati nel teatro romano di Bosra, nel Crac des Chevaliers, il più bel castello crociato della Siria costruito dall’Ordine degli Ospedalieri, e nelle Città Morte della Siria nord-occidentale di epoca tardoantica.

La città ellenistica e romana di Apamea con il suo lungo cardine con colonne tortili di stile corinzio è stata irrimediabilmente danneggiata da scavi clandestini, che hanno interamente distrutto il sito, devastandone anche le parti ancora inesplorate dagli archeologi. Nella Siria orientale sotto il controllo dello Stato Islamico due città d’importanza cruciale per la storia e l’arte della Siria di età pre-classica e classica, Mari e Dura Europos, sono egualmente oggetto di scavi illegali estesissimi. Il confronto fra le immagini satellitari dei due siti riprese nel 2012, quando la regione non era ancora



Fig. 6. Palmira. L'arco monumentale all'inizio della via colonnata dopo la distruzione

Fig. 6. Palmyra. The monumental arch at the beginning of the Great Colonnade after its destruction



Fig. 7. Palmira. Statua della dea Allat in forma di leone, oggi distrutta

Fig. 7. Palmyra. Statue of the Lion of Allat, before its destruction

caduta sotto il controllo dello Stato Islamico, e nel 2014 ha rivelato, soprattutto a Dura Europos, la presenza di migliaia di buche scavate – anche con mezzi meccanici – da tombaroli, la cui attività ha devastato il sito per sempre.

Altrettanto drammatiche sono le distruzioni accertate in Iraq dopo la liberazione di molti siti attaccati dalle milizie del Califfato. La conquista della regione settentrionale dell'Iraq da parte dell'Isis nell'estate del 2014 ha infatti segnato l'inizio di una serie di tragiche devastazioni del patrimonio culturale iracheno di epoca assira, classica e islamica. Nel luglio del 2014 lo Stato Islamico con una decisione simbolica e programmatica fa esplodere la moschea medievale costruita al di sopra della tomba attribuita dalla tradizione al Profeta biblico Giona, simbolo della pacifica coesistenza in Iraq delle tre grandi religioni monoteistiche. La moschea sorgeva sulla collina di Nebi Yunis, una delle due acropoli dell'antica Ninive, l'ultima grandiosa capitale dell'impero assiro. Seguono la devastazione del Museo Archeologico di Mosul, dove vengono distrutte alcune sculture assire e statue di epoca partica provenienti da Hatra e vengono probabilmente trafugati preziosi reperti assiri di dimensioni contenute e facilmente esportabili all'estero per essere poi venduti sul mercato clandestino dell'arte. Contemporaneamente, a Ninive, i terroristi danneggiano gravemente due colossali *lamassu*, sculture di geni protettori delle porte in forma di tori androcefali alati, musealizzati dagli archeologi iracheni nella porta del dio Nergal. Queste terribili distruzioni segnano l'inizio dell'opera di sistematico annichilimento del patrimonio culturale iracheno. Nell'aprile del 2015 viene fatto esplodere il palazzo di Assurnasirpal II a Nimrud, l'antica Kalhu, capitale dell'impero assiro fra IX e VIII secolo a.C. Nello stesso mese gli uomini del Califfato demoliscono numerose sculture architettoniche che decoravano le facciate degli edifici pubblici di Hatra, la grande città carovaniera nel deserto iracheno capitale di un regno arabo sorto a cavallo fra gli imperi dei Parti e dei Romani.

E, mentre nella sua fanatica visione salafita dell'Islam il Califfato cancella i monumenti degli eretici e degli idolatri per annientare, assieme alle comunità locali, anche la loro

storia e identità culturale, contemporaneamente, muovendosi su un doppio e ipocrita binario, vende sul mercato internazionale dell'arte i reperti contrabbandati all'estero da trafficanti clandestini. Una rete internazionale di tombaroli, intermediari, antiquari e consulenti fa arrivare tesori rubati in Siria e Iraq, attraverso la Giordania, Turchia e il Libano, nei paesi in cui il mercato dell'arte è più fiorente, come la Svizzera, l'Inghilterra, la Germania, gli Stati Uniti, ma anche il Giappone e i porti franchi degli Emirati Arabi e Hong Kong. Qui, mercanti senza scrupoli sono in grado di "ripulire" i reperti antichi, dotandoli di documenti che ne certifichino l'appartenenza a collezioni private formatesi prima che entrassero in vigore le leggi internazionali contro il traffico clandestino di reperti archeologici, e di rifornire ogni tipo di acquirente, dal ricco collezionista a musei, passando per decine di rivenditori specializzati per arrivare anche al collezionista comune, che, fino a poco tempo fa, poteva acquistare monete e ceramiche provenienti dall'antica Mesopotamia anche su eBay, il sito online dove si vende e acquista di tutto.

Ma anche dalle distruzioni più feroci e sistematiche il patrimonio culturale può rinascere attraverso le moderne tecnologie di documentazione, restituzione digitale e riproduzione. L'Italia, con la sua grande tradizione nel rilievo e nel restauro e la sua profonda consapevolezza del valore dell'autenticità e originalità delle opere, può e deve svolgere un ruolo guida in questo campo, come già fu fatto nel passato con la ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino e di tanti altri monumenti dell'Europa distrutti dalla Seconda Guerra Mondiale. La mostra "Volte di Palmira ad Aquileia" sarà certo una tappa di questo lungo e non facile percorso di risanamento delle ferite al patrimonio culturale di Palmira.

Wounded archaeology in Palmyra and the destruction of the memory of humanity in Syria and Iraq

DANIELE MORANDI BONACOSSÌ

Never before, not even in the darkest times of last century's world wars, had the world cultural heritage been so systematically and intentionally ravaged as it is in Syria and Iraq today. More than six years after the onset of warfare in Syria and nearly three years after the self-styled Islamic State took hold of Mosul and north-western Iraq in June 2014, a remarkable portion of the extraordinary cultural heritage of these countries is still under the control of the Islamic forces, who are deliberately using the destruction of monuments and archaeological sites as a political tool in their struggle for power (fig. 1).

The ferocious iconoclasm of jihadi groups against the alleged symbols of idolatry – e.g. the monuments and images of Antiquity or of any non-Islamic religion – and of heresy – e.g. Shiite holy places or Sunni funerary mosques – undoubtedly represents the worst engine of devastation of the cultural heritage of Syria and Iraq. By destroying the thousands-year-old heritage of these countries, the betrayed Islam of Caliph Abu Bakr Al-Baghdadi is willing to wipe off all diversity, hit pluralism, and reduce the kaleidoscopic wealth of civilizations and religions of the Near East to an anti-historical and artificial “purity” of the original Islam. In this respect, hostility against cultural heritage is the other side of the war that Isis is waging against all men and the thousands-year-old ethnic and religious identities they represent. In the words of Irina Bokova, Director-General of UNESCO, this “cultural cleansing” goes alongside the ethnic cleansing operated against the Yazidis, the Assyrian and Chaldean Christians, the Turkmens, the Shabaks and other minorities in Iraq and Syria. For this reason, fighting to defend and guarantee the survival of these communities necessarily means defending their cultural heritage too, which is not only essential to define their identity, but also – and above all – it represents a universal symbol of the cultural plurality and richness of humanity, an inalienable and, therefore, intrinsically inviolable right. It is not a matter of saving “ancient stones” to the detriment of humans, but of guaranteeing the peaceful cohabitation of differences and of thousands-year-old cultural overlapping, as well as the chance of future reconciliation: the challenge is one and the same!

However, the Caliphate and its war in the name of an unfounded purity of culture are not the only threat to the archaeological and artistic heritage of the Near East. As a matter of fact, they are coupled with more elusive though equally serious menaces, including the illegal excavations conducted by the Islamic State itself or by organized gangs of grave robbers connected to jihadi terrorism, but also by the local populations

of several regions throughout Syria who, reduced to extreme poverty after long years of war by now, loot archaeological sites and sometimes even museums as an alternative means of subsistence to survive during this tragic war.

Several sites and monuments in Syria and Iraq have been damaged or destroyed during fights or after being used as military quarters or outposts by the regular armies and opposition forces.

To date, the substantive lack of neutral and technically skilled observers in the field has made it difficult to estimate the nature and extent of the damage and destruction suffered by the cultural heritage of Syria and Iraq. Nonetheless, while the reports published by several governmental and non-governmental organizations in their respective websites (but also by Syrian and Iraqi activists) are not easily verified, the use of high-resolution satellite images made available by neutral organizations has helped ascertain the extent and type of damage to the monuments on several occasions. Satellite images and information coming from insiders in Syria have revealed that five out of six Syrian sites classed as World Heritage have been significantly damaged, and some of them destroyed. In particular, Isis forces multiplied their ravages and lootings in Palmyra, the legendary caravan city of the Greek and Roman times and the magnificent residence of Queen Zenobia in the Syrian desert, to which the exhibition at the National Museum of Aquileia is devoted.

The vestiges of Palmyra had already been dilapidated by military outposts and defensive structures built by the Syrian army in the early years of the civil war. The city's apocalypse, however, came later, in stages, between May 2015 and January 2017. The monumental Temple of Bel (figg. 2-3), the smaller and well-preserved Temple of Baalshamin ("Baal God of the Sky", figg. 4-5), the imposing three-arched gate (fig. 6) that once opened onto the Great Colonnade leading to the Tetrapylon, the Roman theatre, some burial towers and the city's archaeological museum with its collection of sculptures, including the beautiful goddess Allat represented as a lion holding a gazelle between her paws (fig. 7) ... all these have been destroyed by the militia of the Islamic State. Khaled al-Asaad, the elderly director of the archaeological site and the man who had contributed more than anyone else to have Palmyra inscribed in the UNESCO World Heritage list, was brutally killed because he refused to leave the city and collaborate with the terrorists.

Currently, of all UNESCO sites only the Ancient City of Damascus appears to be not seriously damaged, while massive destructions are evident in the Ancient City of Aleppo, where combats between the army and the opposition have devastated mosques, Koran schools and several buildings of the medieval indoor market of Suq al-Medina. Sizable damage has been reported in the Roman theatre of Bosra, in the Crac des Chevaliers – the most beautiful crusader castle in Syria built by the Knights Hospitallers –, and in the Dead Cities of north-western Syria, dating back to the late Antiquity.

The Greek and Roman city of Apamea with its long *cardo* lined with Corinthian spiral-fluted columns was irremediably damaged by grave robbers, who have totally

destroyed the site and devastated the areas yet unexplored by archaeologists. In eastern Syria under the control of the Islamic state, two cities of crucial importance for the history and the arts of Syria, Mari and Dura-Europos, have been equally made the object of extensive illegal excavations. A comparison between the satellite images of the two sites in 2012, when the region had not fallen under the Islamic State yet, and in 2014 revealed that, especially in Dura-Europos, thousands of holes had been illegally dug, sometimes with automated tools, resulting in irremediable devastations.

Equally awful destructions have been ascertained in Iraq after several sites attacked by the militia of the Caliphate were freed. In fact, the conquest of the northern region of Iraq by Isis in summer 2014 marked the start of a number of tragic devastations of Iraqi cultural heritage dating back to the Assyrian, Classical and Islamic periods. In July 2014, the Islamic State took the symbolic and programmatic decision of blowing up a medieval mosque built on top of what tradition holds to be the burial ground of the biblical prophet Jonas, a symbol of the peaceful coexistence in Iraq of the three great monotheistic religions. The mosque stood on top of the hill of Nebi Yunis, one of the two acropolises of the ancient city of Nineveh, the last majestic capital of the Assyrian empire. The spoilage of the Archaeological Museum of Mosul followed, when some Assyrian sculptures and Parthian statues from Hatra were destroyed and some precious small-sized Assyrian artefacts were probably stolen to be easily shipped abroad and sold in the clandestine art trade. At the same time in Nineveh, the terrorists were smashing two colossal *lamassu* statues, the divine gate guardians looking like human-headed winged bulls that archaeologists had set in the gate of god Nergal. These terrible ravages marked the onset of the systematic work of annihilation of Iraq's cultural heritage. In April 2015, the palace of Assurnasirpal II at Nimrud, former Kalhu, the capital of the Assyrian Empire between the 9th and 8th century BC, was blasted. On the same month, the Caliphate men pulled down several architectural ornaments off the façades of the public buildings of Hatra, the big caravan city in the desert and former capital of an Arab kingdom between the Parthian and the Roman dominations. And, while in his fanatic Salafi view of Islam the Caliphate is wiping off the monuments of heretics and idolaters to annul, along with the local communities, also their history and cultural identity, at the same time it conducts a hypocritical policy by selling the artefacts smuggled by illegal dealers in the world art trade. An international network of grave robbers, brokers, antique dealers and advisers makes the treasures stolen in Syria and Iraq cross Jordan, Turkey and Lebanon to reach the countries where the art trade is more thriving, like Switzerland, England, Germany, the United States, but also Japan and the free ports of the Arab Emirates and Hong Kong. There, ruthless traders manage to "clean up" the ancient artefacts, provide them with documents to certify they belonged to private collections before the international laws against illicit trafficking of archaeological finds, supply all sorts of buyers, including rich collectors and museums, and pass through tens of specialist dealers to get to the common collectors, who until recently could buy coins and pottery from ancient Mesopotamia even on eBay, the online website where anything can be bought and sold.

Nonetheless, cultural heritage can come back to life again, even after the most ferocious and systematic destructions, thanks to the modern methods of documentation, rendering and reconstruction. Because Italy owns a long tradition in site survey and restoration and is deeply aware of the value of the authenticity and originality of the works of art, it can and must play a leading role in this field, like it did in the past during the reconstruction of the Abbey of Montecassino and of several other monuments destroyed across Europe during the Second World War. The exhibition “Portraits from Palmyra in Aquileia” will certainly be a step forward in this long and not easy process of healing the wounds of the cultural heritage of Palmyra.

Bibliografia / References

- V. DOMENICI, *Contro la bellezza. La sfida per salvare i tesori dell'arte dalla furia dell'ISIS*, Milano 2015.
P. MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Milano 2015.
F. RUTELLI (a cura di/ed.), *Rinascere dalle distruzioni. Ebla, Nimrud, Palmira*, Milano 2016.

Palmira, la città dalla miriade di volti

GIOIA ZENONI

Città delle palme, metropoli carovaniera, sposa del deserto, Venezia delle sabbie... numerosi sono gli epiteti con cui Palmira è stata evocata nel corso del tempo. Sorta in un'oasi della steppa arida siriana a metà strada fra il Mediterraneo e il fiume Eufrate, 150 km a nord-est di Damasco (fig. 1), la città deve la sua fortuna alla sorgente che alimenta i giardini ricchi di palme da datteri – richiamate dal nome greco *Palmyra* e dal più antico *Tadmor* – e al peculiare rapporto che i suoi abitanti sono riusciti a sviluppare con l'ambiente desertico circostante. Sono questi i due fattori che hanno reso Palmira, sin dalle origini, il punto di appoggio ideale per le carovane in transito lungo una delle rotte commerciali che collegavano Oriente e Occidente, note nel loro insieme come Via della Seta.

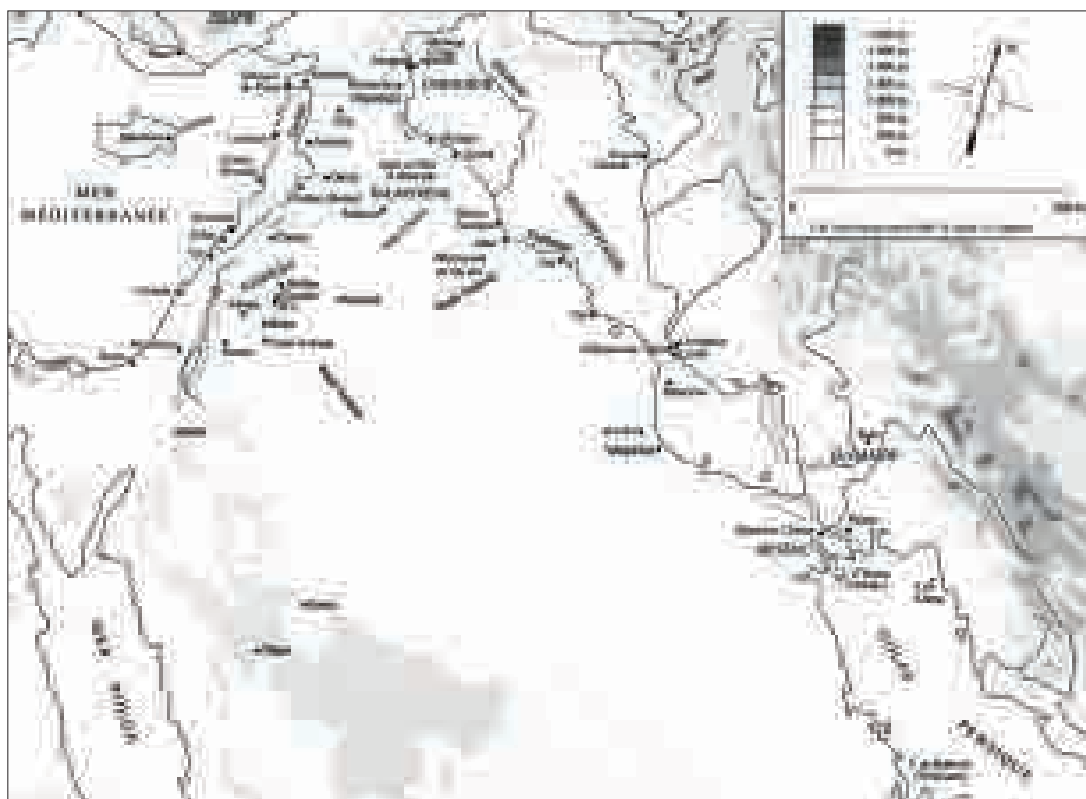


Fig. 1. Palmira nel quadro geografico del Vicino Oriente in età classica

Fig. 1. Palmyra and its position in the Near East during Classical Age

Palmira è anche una città dalla miriade di volti. Questa è, forse, la definizione che oggi sembra esprimere al meglio la sua natura poliedrica: in essa tutto, dagli albori della storia agli accadimenti più recenti, rimanda a un rapporto assai complesso fra univocità e molteplicità, identità e alterità, realtà e rappresentazione. E i suoi volti, da quelli dei rilievi funerari messi in bella mostra nei musei di tutto il mondo a quelli dei suoi ultimi abitanti ugualmente dispersi in cerca di un luogo in cui vivere in pace, sono l'espressione più immediata di questo rapporto sfaccettato.

Proprio sull'originalità di Palmira punta l'attenzione lo storico Paul Veyne nel suo saggio *"Palmyre. L'irremplaçable trésor"*, affermando che non assomiglia a nessun'altra città, attraversata com'è da un fremito di libertà, di non-conformismo e di multiculturalismo.

Valori che sono stati riconosciuti anche dall'UNESCO, che nel 1980 ha iscritto il sito nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità in quanto si tratta di "uno dei più importanti crogiuoli culturali del mondo antico, crocevia di numerose civiltà".

Tale vocazione può essere intuita già agli inizi del II millennio a.C., quando il nome di *Tadmor* è citato per la prima volta in un testo scritto, i documenti dei commercianti assiri che fanno base a Kanesh, in Cappadocia.



Fig. 2. Planimetria generale della città di Palmira e delle sue necropoli

Fig. 2. Plan of Palmyra and its necropolises



Fig. 3. Veduta generale dell'area archeologica di Palmira dalla collina che sovrasta il Campo di Diocleziano

Fig. 3. General view of the archaeological area of Palmyra from the hill above the Diocletian's Camp

È solo dopo la creazione della provincia di Siria (64 a.C.) da parte dei Romani a scapito della dinastia ellenistica dei Seleucidi, che la fama di Palmira come centro carovaniero di prim'ordine valica il Mediterraneo. Un centro che, però, deve aver mantenuto a lungo la sua autonomia se, come ipotizza la maggior parte degli studiosi, è stato annesso all'Impero solo sotto Tiberio, all'inizio del I secolo d.C.

Certo è che, proprio a partire da quegli anni, Palmira inizia a configurarsi come una città a tutti gli effetti e a dotarsi di un apparato monumentale fastoso, in un'ascesa che trova il suo culmine nella seconda metà del III secolo d.C. (figg. 2-3).

Fondamentale in questo processo è non solo il sostegno degli imperatori, impegnati sul fronte mesopotamico nella lotta prima contro i Parti e poi contro i Sasanidi, ma soprattutto il contributo delle ricche *élites* locali, per cui la costruzione di fastosi edifici pubblici civili o religiosi – così come quella di residenze o tombe private – costituiva uno *status symbol*: occasione, da un lato, per esprimere alla comunità la propria posizione sociale e, dall'altro, per impressionare gli stranieri che raggiungevano la città dopo giorni di cammino nel deserto. A lasciare attoniti dovevano essere sia la sensazione di improvviso ingresso nella civiltà, attraverso lo spettacolo dell'abilità umana che domina la natura, sia l'eclettismo con cui l'architettura e le arti locali rielaboravano modelli presi sia a Oriente sia a Occidente, dando forma a qualcosa di mai visto prima, strano tanto per il romano quanto per il persiano o l'arabo.

Lo testimoniano bene le parole di un viaggiatore moderno, Robert Wood, che insieme a James Dawkins e all'architetto Giovanni Battista Borra ebbe il merito di far scoprire Palmira all'Europa attraverso la pubblicazione di *Les ruines de Palmyre, autrement dite Tadmor au désert* (1753). Interrogandosi sulla paternità dei monumenti documentati e disegnati a Palmira – in anticipo rispetto alle ricerche archeologiche vere e proprie avviate solo nel Novecento – conclude con l'intuizione per nulla scontata che “sono stati costruiti quasi tutti dai Palmireni stessi”. Li interpreta, cioè, come espressione diretta della loro cultura e del loro gusto.

Chi erano, dunque, gli abitanti di Palmira? Le fonti letterarie, epigrafiche e archeologiche a nostra disposizione delineano un quadro a tratti molto dettagliato, a tratti lacunoso. Se in un panorama di grande contaminazione culturale le componenti etniche della popolazione risultano di difficile definizione, certo è che nel sincretistico *pantheon* di Palmira vi è spazio per gli dei greci, romani, arabi, mesopotamici e fenici e che, mentre il greco è la lingua ufficiale come in tutta la parte orientale dell'Impero romano, l'aramaico nella variante palmirena è la lingua più utilizzata, associata ad un peculiare sistema di scrittura. Quanto all'onomastica, accanto a nomi semitici e a nomi autoctoni spesso ispirati alle divinità locali, troviamo nomi comunemente diffusi in tutto l'Oriente di lingua greca, nomi iranici, arabi e latini, fra cui il gentilizio dell'imperatore in carica al momento dell'acquisizione della cittadinanza romana da parte del personaggio in questione (è il caso di *Ulpii*, *Aelii*, *Septimii*, *Aurelii* legati a Traiano, Adriano, Settimio Severo e Caracalla, che ebbero particolare rilievo nelle vicende storiche e politiche della città).

La popolazione è organizzata in grandi famiglie facenti capo a gruppi ancora più estesi, clan e tribù, che sono collegati ai diversi quartieri della città e ai suoi principali santuari. Gli esponenti di spicco delle famiglie più illustri sono ricordati, ringraziati, onorati nelle iscrizioni delle caratteristiche mensole che ne sorreggevano le statue sulle colonne ai lati dell'arteria principale della città, la Grande Via Colonnata, in una celebrazione lunga oltre un chilometro (fig. 4).

In genere, si tratta di personaggi che avevano fatto fortuna organizzando e finanziando le spedizioni commerciali in Cina, in India, nel Golfo Persico e nella Penisola Arabica oppure offrendo sicurezza e sostegno logistico, nonché diplomatico, alle carovane che attraversavano gli ostili territori circostanti. Alti erano, infatti, i rischi, ma ancora maggiori erano i proventi del commercio di beni di lusso come pietre semipreziose o preziose, perle, profumi, spezie, tessuti (fra cui seta dalla Cina e cachemire dall'Asia centrale): di alcuni di essi si ha anche un riscontro archeologico grazie ai ritrovamenti effettuati nelle tombe.

La città traeva profitti anche dall'imposizione di dazi sulle persone, sugli animali e sui prodotti in transito, come siglato dalle leggi fiscali riportate nella stele del 137 d.C., nota come Tariffa.

All'apice della società palmirena c'erano anche i sacerdoti, ben riconoscibili nell'iconografia grazie all'alto copricapo (cat. 5 e 7) e organizzati in confraternite che presiedevano al culto della divinità tribale. Fra i riti più caratteristici vi è quello del



Fig. 4. Il tratto occidentale della Via Colonnata di Palmira e il tempio funerario. Sullo sfondo, la fortezza islamica nota come Qalaat Ibn-Maan

Fig. 4. The west side of the Great Colonnade at Palmyra and the funerary temple. In the background, the Islamic fortress called Qalaat Ibn-Maan

banchetto sacro in apposite sale all'interno del santuario, cui i fedeli invitati potevano accedere esibendo un gettone, in genere una tessera in terracotta rotonda o rettangolare con raffigurazioni di carattere religioso sui due lati (la divinità o i suoi simboli o i suoi sacerdoti e scene di banchetto o di sacrificio), talvolta accompagnate da un'iscrizione (cat. 13).

Infine, Palmira gioca un ruolo strategico dal punto di vista militare, sia ospitando diverse guarnigioni sia fornendo truppe di cammellieri e di arcieri scelti, questi ultimi inviati fino in Africa e nei Balcani.

Nell'ambito del lungo, difficile e sanguinoso conflitto che nel corso del III secolo contrappone i sovrani sasanidi a imperatori romani dal potere sempre più instabile ed effimero, si sviluppa l'epopea dei due personaggi più famosi della storia di Palmira, Odenato e Zenobia.

In seguito all'umiliante cattura dell'imperatore Valeriano nel 259 d.C. da parte di Shapur I, il palmireno Settimio Odenato – già fregiato del riconoscimento di esarca dei palmireni, di senatore e di console romano – conquista il titolo di *dux Orientis* e di "Re dei Re" (prerogativa del sovrano sasanide) liberando la Siria dal nemico e incalzandolo fino in Mesopotamia. L'enorme successo guadagnato deve essere alla base del complotto con cui è assassinato insieme al figlio Hairan nel 267/268 d.C. A racco-

gliere posizione e titoli sono la seconda moglie Zenobia e suo figlio Vaballato, ancora bambino, che intraprendono un'ambiziosa campagna di conquista della Siria e dell'Oriente, dall'Asia Minore all'Egitto, e che giungono ad autoproclamarsi "*Sebastoi/Augusti*" nel 272 d.C.: un titolo che all'imperatore Aureliano deve essere suonato come chiaro segnale di sfida alla propria autorità e, molto probabilmente, come tentativo di usurpazione dell'Impero. In una rapida spedizione di riconquista della Siria, nello stesso anno Aureliano assedia Palmira e sconfigge Zenobia, il cui successivo destino è ignoto: alcune fonti la vogliono fuggita oltre Eufrate, altre catturata e deceduta nel viaggio per l'Italia, altre ancora partecipe del trionfo di Aureliano a Roma, in catene d'oro, e quindi prigioniera in una villa a Tivoli. Amplissimo il repertorio ispirato alla regina, che spazia dalla letteratura antica e moderna, alla pittura, all'opera, al musical e al cinema, in un mito reinterpretato con diversi significati nel corso del tempo.

La vicenda ha segnato una battuta d'arresto nella fioritura di Palmira, sebbene non vi siano consistenti evidenze archeologiche di distruzione, ma solo indizi di abbandono di alcuni settori dell'abitato e, più in generale, dell'avvio di un graduale declino.

Non mancano, nella storia successiva, momenti in cui la città torna a rivestire un ruolo di prim'ordine nella regione: sotto Diocleziano, che sul finire del III secolo vi impianta un grande complesso militare, diviene uno dei luoghi-chiave del nuovo sistema difensivo dell'Impero e così anche sotto l'imperatore bizantino Giustiniano, nel VI secolo, quando viene restaurato il circuito delle mura insieme all'impianto idrico e all'insieme di basiliche cristiane sorte a partire dal IV secolo nella città che diviene anche sede episcopale.

Nella prima età islamica, fra VII e VIII secolo, il territorio di Palmira ospita i fulgidi palazzi dei califfi della dinastia omayyade e la città – conquistata nel 634 d.C. – si trasforma nell'aspetto e nella viabilità, ospitando una moschea e un *suq*, le cui botteghe invadono parte della Grande Via Colonnata.

A partire dal IX secolo il nucleo urbano viene infine abbandonato: sopravvive fino ai nostri giorni solo il santuario di Bel, trasformato in fortezza islamica e quindi occupato da un villaggio (trasferito nella sede attuale nel 1929).

Alle fasi meno note della storia della città – ellenistica, bizantina e protoislamica – sono dedicate le più recenti e originali indagini archeologiche, in un composito panorama di missioni straniere che fino al 2011 hanno affiancato la Direzione Generale delle Antichità e dei Musei della Siria e il Servizio delle Antichità di Palmira nelle attività sul campo e che tutt'ora portano avanti le loro ricerche. Oltre una decina di nazionalità differenti tra siriani, francesi, polacchi, danesi, svizzeri, tedeschi, austriaci, norvegesi, giapponesi, americani, italiani: una pluralità di sguardi e di approcci che ben rispecchia la natura di Palmira.

Il contributo italiano ha come protagoniste due missioni congiunte, l'una diretta da Waleed al As'ad (Museo di Palmira) e Maria Teresa Grassi (Università degli Studi di Milano), attiva nell'intero quartiere sud-occidentale della città e concentrata sull'ambito della vita privata dei palmireni, l'altra diretta da Daniele Morandi Bonacossi (Università degli Studi di Udine) e Mauro Cremaschi (Università degli Studi di Milano), con



Fig. 5 Veduta panoramica del santuario di Bel
Fig. 5. View of the Sanctuary of Bel



Fig. 6. Il tempio di Bel
Fig. 6. The Temple of Bel

l'obiettivo di ricostruire l'evoluzione del paesaggio e degli insediamenti, nel territorio che circonda l'oasi, in epoca preistorica.

Le nuove tecnologie affiancate ai vecchi e solidi studi hanno consentito il progresso nella conoscenza della città romana e dei principali monumenti, solo in parte racchiusi dalla cinta muraria. Il tessuto urbano, scandito dalla presenza della fonte 'Efqa ai margini dell'oasi e dai grandi santuari di Bel* (la "casa degli dei palmireni", figg. 5-6), di Baalshamin*, di Nabu e di Allat, è regolarizzato da imponenti vie colonnate e dai relativi elementi funzionali-decorativi come l'arco severiano* e il *tetrapylon** (fig. 7); agli edifici della vita civile quali l'*agorà*, il teatro*, le terme, il mercato si affiancano quelli militari e le lussuose dimore dell'*élite*, ornate con affreschi e stucchi alle pareti e con pavimenti a mosaico, talvolta raffiguranti soggetti della mitologia greca, come Cassiopea e Achille a Sciro nelle case nei pressi del santuario di Bel.

Le dimore per l'eternità, invece, sono organizzate in quattro necropoli che circondano la città a nord-ovest, a sud-est, a sud-ovest e a ovest, quest'ultima nella cosiddetta Valle delle Tombe, anticamente attraversata dalla strada proveniente da *Emesa/Homs* (fig. 8). Oltre alle modeste sepolture individuali in nuda terra o entro sarcofago, segnalate sul terreno da una piccola stele, sono attestate tre tipologie di tombe collettive monumentali, destinate ad accogliere per diverse generazioni i membri di una o più famiglie, ma talvolta anche ad ospitare degli "affittuari": tombe a torre, ipogei, tombe-tempio o tombe-casa.

Tra le creazioni più caratteristiche dell'architettura palmirena nel periodo compreso fra il I secolo a.C. e i primi decenni del II secolo d.C. ci sono le tombe a torre, che con la loro mole slanciata potevano ospitare fino a 700 defunti disposti nei loculi lungo le pareti dei 3-4 piani, collegati da una scala interna. I nomi dei fondatori di alcune torri sono giunti a noi grazie alle iscrizioni: Atenatan*, Kitot*, Giamblico*, Elahbel*, Hairan, Ba'a, Moqimo.

Gli ipogei, privi di segnalazioni esterne, consistono in gallerie sotterranee, disposte a forma di T rovesciata e accessibili grazie a una rampa, dotate di loculi e di nicchie per sarcofagi. A partire dalla fine del II secolo d.C. sono costruiti ipogei a pianta più complessa, con gallerie destinate a diverse famiglie e con esedre che accolgono i sarcofagi disposti come in un triclinio, con le raffigurazioni scolpite dei defunti immortalati a banchetto.

Fra gli esemplari più celebri vi sono quelli di Artaban, di Maliku, di Bolha, di Male, di Yarhai (ricostruito nel Museo Nazionale di Damasco) e il cosiddetto ipogeo dei Tre Fratelli, con una splendida decorazione ad affresco sulle pareti.

Le tombe-tempio o tombe-casa, con le loro facciate monumentali, la ricchissima decorazione scolpita e l'architettura ispirata alle grandi realizzazioni che travalicano l'ambito privato – di cui sono esempio il cosiddetto Tempio funerario che chiude a ovest la Grande Via Colonnata e la tomba n. 36 – sono l'espressione più fastosa dello sfoggio di potere dell'*élite* palmirena.

Ad animare per l'eternità queste inusuali "dimore" sono le raffigurazioni dei defunti scolpite in forma di rilievo sulle lastre di chiusura dei loculi o a tutt'ondo sui coperchi



Fig. 7. Il Tetrapylon, prima della distruzione, durante una tempesta di sabbia
Fig. 7. The Tetrapylon before its destruction, during a sand storm



Fig. 8. La Valle delle Tombe con le caratteristiche tombe a torre
Fig. 8. The Valley of the Tombs and the tower-shaped tombs



dei sarcofagi: molte sono rimaste *in situ*, altre sono esposte nel Museo di Palmira e altre ancora sono il fiore all'occhiello dei musei di tutto il mondo, da Istanbul a New York, da Parigi a Londra, da Copenhagen a Malibu, da Gerusalemme a Roma e Milano. È attraverso questi volti che l'Europa ha conosciuto per la prima volta Palmira ed è ancora grazie alle storie di questi personaggi, raccontate dall'archeologia, che si mantiene viva la memoria di Palmira, di quello che è stata e di ciò che rappresenta oggi per il popolo siriano.

Nota

I monumenti contraddistinti da asterisco (*) sono stati oggetto di distruzione, parziale o totale, nel corso dell'occupazione della città da parte delle milizie del sedicente Stato Islamico. Desidero esprimere i miei ringraziamenti alla prof. Maria Teresa Grassi e a tutti i colleghi impegnati nella ricerca e nella diffusione della conoscenza del patrimonio di Palmira.

Palmyra, the city of myriad faces

GIOIA ZENONI

The city of palm trees, caravan metropolis, bride of the desert, Venice of the sands... here are some of numerous attributes Palmyra was assigned over time.

Built in an oasis in the dry steppes of Syria, between the Mediterranean Sea and the river Euphrates, 150 km to the north-east of Damascus (fig. 1), Palmyra owes its fortune to a spring feeding rich gardens of date palm trees – recalled in its Greek name of *Palmyra* and the previous one of *Tadmor* – and to the peculiar relationship its dwellers managed to create with the neighbouring desert habitat. These aspects made Palmyra, since the earliest time of its history, an ideal stop-over for caravans to halt during their long journeys along the trade routes between the East and the West, globally known as the Silk Road.

Palmyra is also a city of myriad faces. This is probably the definition that fits best its polyhedral character today: from the origins of its history to the most recent events, everything in Palmyra evokes a very complex relationship between univocality and multiplicity, identity and otherness, reality and representation. And Palmyrene faces, from the funerary reliefs proudly shown in museums worldwide to its latest dwellers still dispersed in search of a place where they can live in peace, are the most immediate expression of this complex relationship.

The historian Paul Veyne focused on this original feature of Palmyra in his essay “*Palmyre. L’irremplaçable trésor*”, maintaining that the city resembles no other, pervaded as it is by a thrill of freedom, non-conformance and multiculturalism.

These values were acknowledged by UNESCO too, which inscribed the city in the World Heritage list in 1980 for being “one of the most important cultural centres of the ancient world, standing at the crossroads of several civilizations”.

Such a vocation could have been guessed as early as the beginning of the 2nd millennium BC, when *Tadmor* was mentioned for the first time in a written text, and namely in the records of Assyrian traders based in Kanesh, Cappadocia.

It is only after the creation of the Roman province of Syria (64 BC) to the detriment of the Greek dynasty of the Seleucides that the fame of Palmyra as a first-rate caravan centre reached across the Mediterranean sea. The city, however, must have maintained its independence for long if, as suggested by the vast majority of scholars, it was annexed to the Roman Empire only under Tiberius in the early 1st century AD.

What is known for sure is that, starting from then, Palmyra began to grow to the size of a city in all respects and to be endowed with sumptuous monuments, with a rise that reached its climax in the second half of the 3rd century AD (figg. 2-3).

A crucial contribution to this process came not only from the Roman Emperors, who were committed to fight the Parths first and the Sassanids later in the territory of Mesopotamia, but above all from the local wealthy classes, who held the construction of lavish civil or religious public buildings to be a *status symbol*, that is, the chance to express their social position before the community on one hand, and to impress the foreigners who entered the city after several days' walk in the desert, on the other hand. It must have been an astounding feeling for them to get there and appreciate how beautifully human skills could govern over nature, as well as how eclectically the local arts and architecture revisited the models borrowed from both the East and the West and gave way to something never seen before, unexpected to the eyes of a Roman, a Persian or an Arab alike.

Nice evidence of this comes from the words of a modern time traveller, Robert Wood, who shared with James Dawkins and architect Giovanni Battista Borra the merit of having Palmyra be known in Europe thanks to his book *Les ruines de Palmyre, autrement dite Tadmor au désert* (1753). Wondering about the paternity of the monuments documented and drawn in Palmyra – long before the first archaeological explorations were started in the 20th century –, he concluded with the all but predictable intuition that “almost all of them were built by the Palmyrene people themselves”. This means that he held them to be a direct expression of the local culture and taste.

Who were, then, the Palmyrenes? The literary, epigraphical and archaeological records we have available help us draw a scenario, at times very detailed, at other times patchy. While the ethnic components of a population can be hardly distinguished in a context of great cultural contamination, it is certain that in the syncretistic *pantheon* of Palmyra there was room for Greek, Roman, Arabic, Mesopotamian and Phoenician deities alike. Also, while Greek was the official language of the city, similarly to all the eastern territories of the Roman Empire, the Palmyrene variant of Aramaic, associated to a peculiar writing system, was the most widely used. Regarding onomastics, in addition to Semitic and native names, often drawn from local deities, we find the same names as in the whole Greek-speaking East, as well as Iranian, Arabic and Latin names, including the gentilitial name of the Emperor who ruled when the concerned person was bestowed Roman citizenship (this is the case of the *Ulpaii*, *Aelii*, *Septimii*, *Aurelii*, connected to Trajan, Hadrian, Septimius Severus and Caracalla, who played a particularly important role in the history and political affairs of the city).

Palmyra's population was organized in large families belonging to even larger groups – clans and tribes – connected to different districts of the city and to their main sanctuaries.

The leaders of the most illustrious families are recalled, celebrated and honoured in the inscriptions engraved on the characteristic consoles of their statues standing on the rows of columns that used to line both sides of the main road of the city, the Great Colonnade, a one-kilometre-long hall of fame (fig. 4).

Generally speaking, they are people who made their fortune by organizing and financing trade shipments to China, India, the Persian Gulf and the Arabic Peninsula, or by providing security services or logistic and diplomatic support to the caravans

during their journey through the neighbouring hostile territories. Risks were high, in fact, but the earnings from the trade of such luxury goods as precious or semi-precious stones, pearls, perfumes, spices and textiles (including silk from China and cashmere from central Asia) were even higher. Archaeological evidence of some of these was found in the tombs.

The city also earned revenues from the imposition of duties on transit people, animals and products, as established by the fiscal laws reported in a stele from the year 137 BC, known as the Tariff.

At the summit of Palmyrene social scale were also the priests, easily recognized in iconography thanks to their high headdress (cat. 5 e 7), which were organized in fraternities that ruled the worship of a tribal deity. Among the most peculiar rites was a sacred banquet held in special rooms inside the sanctuaries, to which access was granted to the holders of a special *tessera*, usually a round or rectangular token bearing religious images on both sides (the deity, or his/her symbols, or his/her priests, and scenes of banqueting or sacrificing), sometimes accompanied by an inscription (cat. 13).

Finally, Palmyra played a strategic military role too, as the headquarters of several garrisons and as the provider of troops of cameleers and first-class archers, the latter being dispatched as far as Africa or the Balkans.

The epic of the two most famous characters in the history of Palmyra – Odaenathus and Zenobia – takes place during the long, difficult and bloody war between the Sassanid kings and the Roman Emperors, whose power was by then growing increasingly more unstable and ephemeral.

After the humiliating capture of Emperor Valerian by Shapur I in 259 AD, the Palmyrene Septimius Odaenathus – who had been previously awarded the title of exarch of the Palmyrenes, senator and Roman consul – was bestowed the status of *dux Orientis* and “King of kings” (a prerogative of Sassanid lords) for liberating Syria and chasing the enemy until Mesopotamia. The huge success he gained must have been the reason for the plot where he was assassinated with his son Hairan in 267/268 AD. His position and titles were taken up by his second wife Zenobia and their son Vaballathus, still a child at the time, who started an ambitious campaign to seize Syria and the East, from Asia Minor to Egypt. In 272 AD, they dared proclaim themselves “*Sebastoi/Augusti*”, a title Emperor Aurelian must have considered as a bold sign of defiance of his authority and, most probably, as an attempt to usurp the empire. With a rapid campaign aimed at retaking Syria, the same year Aurelian put a siege on Palmyra and defeated Zenobia, whose subsequent fate remains unknown. Some sources maintain she fled across the river Euphrates; others she was seized and died on her journey to Italy; still others she took part to the triumph of Aurelian in Rome tied up in golden chains and was later held captive in a villa in Tivoli. Abundant reference to queen Zenobia can be found in ancient and modern literature, painting, opera, musical and cinema, her myth being interpreted in different ways over time.

The affair marked a halt to the growth of Palmyra. While archaeological excavations do not tell about conspicuous destructions, they hint to the neglect of some districts of the city and, more generally, to the start of a process of gradual decline.

Afterwards, there were times when the city recovered its former leading role in the area. Under Diocletian, in the late 3rd century, the installation of a large military apparatus made the city a key element in the new defensive system of the Empire. Similarly, under the Byzantine Emperor Justinian in the 6th century, the city walls were restored, along with the waterworks and the Christian basilicas that had been erected starting from the 4th century in Palmyra, which also became the see of a bishopric.

In the early Islamic period, between the 6th and 7th centuries, the territory of Palmyra was home to the dazzling palaces of the Omayyad caliphate and the city itself – won in 634 AD – was transformed in its look and road system, with the construction of a mosque and the development of a *sug* in the area formerly occupied by the Great Colonnade.

Starting from the 9th century, Palmyra was eventually abandoned. Only the temple of Bel still survives today, turned into an Islamic fortress and then occupied by a village (in the current location since 1929).

The less known periods of the city's history – Greek, Byzantine and early Islamic times – are now being investigated by archaeologists, in a composite panorama of foreign missions that have supported the Directorate-General of Antiquities and Museums of Syria and the Department of Antiquities of Palmyra in field and research activities since 2011. Over ten different nationalities are represented, including Syrian, French, Polish, Danish, Swiss, German, Austrian, Norwegian, Japanese, American and Italian scholars, in a plurality of minds and approaches ideally fitting the identity of Palmyra. The Italian contribution consists in two joint missions: one, led by Waleed al As'ad (Museum of Palmyra) and by Maria Teresa Grassi (University of Milan), is working in the south-western district of the city and is focussed on the domain of private life in ancient Palmyra; the other, led by Daniele Morandi Bonacossi (University of Udine) and Mauro Cremaschi (University of Milan), is aimed at reconstructing the evolution of the landscape and human settlements in the territory surrounding the oasis in Prehistoric times.

The use of new technology alongside the solid old-school research helped improve the knowledge about the Roman city and its main monuments, only partially included in the city walls. The urban tissue, characterized by the presence of the 'Efqa source at the edge of the oasis and of the large sanctuaries of Bel* (the "house of Palmyrene gods", figg. 5-6), of Baalshamin*, of Nabu and of Allat, is made orderly by imposing columned avenues and their corresponding decorative and functional elements, like the Arch of Septimius Severus* and the *Tetrapylon** (fig. 7). The civil buildings, including the Agora, the Roman theatre*, the baths and the market, are matched by the military quarters and the munificent dwellings of the elite, decorated with frescoes and stuccoes on the walls and mosaics on the floors, sometimes depicting the themes of Greek mythology, like Cassiopeia and Achilles on Skyros in the houses near the temple of Bel. The houses for eternity, on the other hand, are arranged in four necropolises located outside the walls, to the north-west, south-east, south-west and west of the city. The latter necropolis is in the so-called Valley of the Tombs (fig. 8), once crossed by a road coming from *Emesa*, today's Homs.

Beside modest individual graves, where the deceased are buried in bare earth or in sarcophagi, three different types of monumental communal tombs are found, where several generations of one or more families are buried, sometimes along with “tenants” from outside the family: burial towers; underground chambers; grave-temples and grave-houses.

Among the most distinguishing features of Palmyrene architecture in the period between the 1st century BC and the first decades of the 2nd century AD are the burial towers, whose slender silhouette could host as many as 700 deceased, buried in compartments arranged on 3 to 4 tiers, connected to each other with internal stairs. The names of the founders of some of them are known thanks to the inscriptions: Atenatan*, Kitot*, Giamblico*, Elahbel*, Hairan, Ba’a, Moqimo.

The *hypogea* or underground chambers – whose entrance, though not signalled above ground, is accessed through a ramp – consist of tunnels shaped as an inverted T provided with *loculi* (compartments) and recesses to accommodate the sarcophagi. Starting from the late 2nd century AD, these chambers come with a more complex plan, including galleries reserved to several families and with *exedrae* to accommodate the sarcophagi, usually arranged like a *triclinium*, with the statues of the deceased shown while banqueting.

The most renowned examples include the tombs of Artaban, of Maliku, of Bolha, of Male, of Yarhai (relocated in the National Museum of Damascus) and the so-called *hypogeum* of the Three Brothers, with beautifully fresco-painted walls.

The grave-temples or grave-houses, with their monumental façades, richly carved decoration and architecture inspired by the large public buildings, are the most lavish expression of the Palmyrene elite’s intention to exhibit their power. Examples of these types are the so-called Burial Temple at the western end of the Great Colonnade and tomb no. 36.

To enliven these unusual “dwellings” for eternity remain the portraits of the deceased sculpted in high relief on the slabs that seal the compartments or in full-relief on the lids of sarcophagi. Many of these are still on site, others are exhibited in Palmyra’s Museum, and still others have become the flagship of several museums all over the world, including Istanbul, New York, Paris, London, Copenhagen, Malibu, Jerusalem, Rome and Milan.

It is thanks to these faces that Europe has first become acquainted with Palmyra. Also, it is thanks to the stories of these people, which have been disclosed by archaeology, that the memory of Palmyra, of what it was and of what it still means today for the Syrian people, is kept alive.

Note:

The monuments marked with an asterisk have been partially or totally destroyed during the occupation of Palmyra by the troops of the self-styled Islamic State.*

I wish to thank professor Maria Teresa Grassi and all her colleagues for their commitment to the research and diffusion of Palmyra’s heritage.

Bibliografia / References

- I. BROWNING, *Palmyra*, London 1979.
 M.A.R. COLLEDGE, *The art of Palmyra*, London 1976.
 G. DEGEORGE, *Palmira, metropoli carovaniera*, Roma 2002.
 CH. DELPLACE, *Palmyre. Histoire et archéologie d'une cité caravanière à la croisée des cultures*, Paris 2017.
 M. T. GRASSI, *Palmira. Storie straordinarie dell'antica metropoli d'Oriente*, Milano 2017.
 A. SARTRE, M. SARTRE, *Palmyre. Vérités et légendes*, Paris 2016.
 A. SARTRE-FAURIAT, M. SARTRE, *Palmyre. La cité des caravanes*, Paris 2008.
 P. VEYNE, *Palmira. Storia di un tesoro in pericolo*, Milano 2016.
 J.-B. YON, *Les notables de Palmyre*, Beirut 2002.

Missione Pal.M.A.I.S / Pal.M.A.I.S Mission: <http://www.progettopalmira.unimi.it/pages/bibliografia.html>

La scultura funeraria di Palmira

FULVIA CILIBERTO

La scultura funeraria di Palmira della media e tarda età imperiale non esaurisce ovviamente tutto il panorama della produzione scultorea della città, basti pensare a quella a carattere sacro oppure onorario, ma costituisce certamente uno degli ambiti, che maggiormente ha contribuito a rendere famosa la città anche al più vasto pubblico dei non addetti ai lavori. Essa, infatti, è conosciuta soprattutto attraverso i numerosi rilievi con il ritratto dei defunti, scolpiti sulle lastre di chiusura dei loculi funerari, che hanno arricchito le collezioni museali pubbliche e private di tutto il mondo, ed i meno noti sarcofagi: le due classi di materiale, sulle quali ci si concentrerà qui in modo particolare – escludendo dunque le statue e le stele funerarie – coerentemente con quanto esposto nella mostra.

Tali opere, rinvenute nelle tombe di famiglia, costituite da edifici a torre, da ipogei (fig. 1) e dai leggermente più tardi edifici a tempio, meno conservati e pertanto meno noti, vanno viste – come già è stato sottolineato – in stretta relazione con la struttura architettonica, dalla quale dipendono ed alla quale si adattano, assumendo più di un significato: come decorazione dell'edificio e come mezzo per onorare e ricordare il fondatore della tomba e la sua famiglia.

Se è vero, come giustamente ricordato nel saggio sulle stele di Aquileia di Monika Verzár e Lorenzo Cigaina in questo stesso catalogo, che i ritratti funerari palmireni, a differenza di quelli aquileiesi, erano posti all'interno delle tombe e dunque non erano visibili ai passanti, non va dimenticato che gli imponenti monumenti funebri, sia famigliari sia collettivi, edificati nelle quattro necropoli che circondavano la città, erano già di per sé di forte impatto visivo, e dovevano rimandare senza dubbio ai loro proprietari.

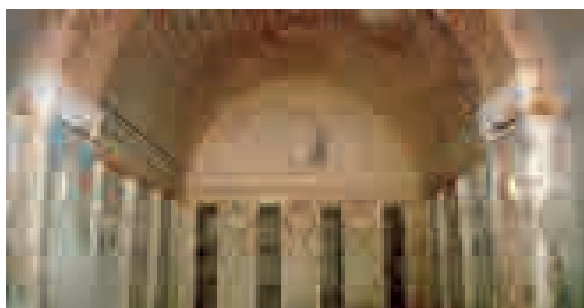


Fig. 1. Palmira. Ipogeo dei tre fratelli, triclinio. Fine II-inizio III secolo d.C.

Fig. 1. Palmyra. Hypogeum of the Three Brothers. End of IInd-beginning of IIIrd century AD



Fig. 2. Palmira, Museo. Sarcofago a *kline* palmireno. Prima metà III secolo d.C.

Fig. 2. Palmyra, Museum. Palmyrene *kline* sarcophagus. First half of IIIrd century AD

A rendere tali opere tanto caratteristiche, non è solo la forma particolare, come quella dei sarcofagi ad esempio, ma anche l'inconfondibile stile scultoreo, caratteristico delle botteghe palmirene, che quasi ritaglia nella materia in modo minuzioso i dettagli decorativi, per lo più in modo grafico e poco profondo, ma molto efficace, e che in alcuni casi raggiunge un ottimo livello qualitativo, che la vivace policroma – quando conservata – rende ancora più affascinanti.

Queste opere non sono solo importanti per lo studio dello stile e della storia della cultura figurativa di Palmira, ma offrono anche innumerevoli informazioni sulla struttura sociale, sugli usi e costumi della vita quotidiana, sulla religione e sulla cultura dei suoi abitanti su vasta scala, cioè sia del ceto più abbiente sia di quello medio.

Ad esempio, per quanto riguarda l'abbigliamento, stando a quanto si può dedurre in base al materiale a disposizione, si nota che le donne si fanno ritrarre in abiti locali orientali finemente ornati, con diademi in metallo prezioso decorati a sbalzo e turbanti, talora molto alti e complessi, che avvolgono il capo, adornate da numerosi e lussuosi



Fig. 3. San Pietroburgo, Museo Hermitage. Lastra di loculo da Palmira con coppia di coniugi. Metà II secolo d.C.

Fig. 3. Saint Petersburg, Hermitage Museum. Gravestone from Palmyra with couple of spouses. Half of IInd century AD

gioielli; oppure possono combinare una *parure* di tradizione locale – oppure mista con ad esempio orecchini di tipo occidentale romano – con un abbigliamento alla greca, in tunica e mantello.

Gli uomini, d'altra parte, possono indossare sia abiti locali orientali, di tradizione partica (stivaletti, pantaloni, caftano manicato e mantello), anch'essi lussuosamente ricamati, sia vestire alla greca con tunica (*chiton*) e mantello (*himation*, il *pallium* dei Romani), sia con tunica e toga, cioè in qualità di cittadini romani.

In un contesto multiculturale come quello palmireno, bisognerà dunque di volta in volta saper decodificare le immagini e le scene figurate, per poter comprendere ad esempio il motivo per cui una persona si sia fatta rappresentare in un dato modo, oppure due volte, ma in abiti differenti, come nel caso di un sarcofago, sul coperchio del quale il defunto è raffigurato in abito partico, mentre sulla cassa è rappresentato in atto di sacrificare in tunica e toga (fig. 2).

Per quanto riguarda le immagini dei defunti scolpite sulle lastre dei loculi, sebbene



Fig. 4. New York, Metropolitan Museum. Lastra di loculo da Palmira con scena di banchetto. II-III secolo d.C.

Fig. 4. New York, Metropolitan Museum. Gravestone from Palmyra with a banquet scene. IInd-IIIrd century AD

siano comunemente definiti busti-ritratto, si tratta piuttosto di figure parziali, molte delle quali raffigurate fino all'altezza della vita, e talvolta anche oltre (fig. 3).

A parte i singoli dettagli, anche l'identità dei personaggi varia molto: si possono riconoscere ad esempio ritratti di sacerdoti, legati a differenti divinità, riconoscibili, oltre all'eventuale menzione nell'iscrizione, per gli attributi, come il copricapo troncoconico (*modius*), considerato proprio dei sacerdoti di Bel, ben rappresentati in mostra (cat. 5 e 7), e vestiti secondo la moda greca o partica. Anche la presenza di una corona sembrerebbe indicare con buona verosimiglianza lo *status* di sacerdote della persona rappresentata. Ma si trovano raffigurati anche cammellieri, arricchitisi con i commerci, che permettevano di scambiare le più diverse e pregiate merci tra Oriente e Occidente, oppure commercianti o funzionari della pubblica amministrazione individuabili – come è stato proposto – in quelle figure che stringono nella mano sinistra un foglietto di papiro (*schedula*), come in un rilievo, oggi a Gerusalemme, presente in mostra (cat. 3).

Per quanto riguarda i ritratti femminili, il ricco e raffinato abbigliamento ha da sempre attirato l'attenzione della ricerca, che proprio attraverso lo studio delle talvolta sofisticate acconciature, per lo più locali, e l'analisi del tipo e della decorazione dei diademi, dei turbanti e dei gioielli raffigurati ha potuto ordinare cronologicamente il materiale. Ad esempio, risulta assodato che l'abbigliamento più ricco, dove si moltiplicano le collane ed i braccialetti, si portano orecchini dalla forma più complessa, e si mettono preziose catene e pendenti anche sul turbante, compare tardi e cioè non prima della metà del II secolo d.C.; un costume sociale che dura per circa un secolo, un arco di tempo che corrisponde – non a caso – al momento di maggior sviluppo di Palmira, ed è realmente collegabile alle donne appartenenti alle famiglie più facoltose della città, motivo per cui tali rilievi sono ovviamente meno numerosi di quelli contemporanei con figure femminili abbigliate con maggior sobrietà, pertinenti al ceto medio. Oltre all'abbigliamento, interessanti – sotto più di un aspetto – sono anche gli attributi, tra i più comuni dei quali si trovano il fuso e la conocchia, che rimandano chiaramente alle attività femminili più tradizionali, ma c'è anche chi ha voluto vedere in un rilievo la raffigurazione di una sacerdotessa.

Anche la differente gestualità delle figure sulle lastre ha attirato l'attenzione degli studiosi, in quanto strumento di affermazione identitaria, come è stato dedotto analizzando, ad esempio, la grande varietà che si incontra nella posizione delle mani, spesso piuttosto grandi in proporzione alla figura, in modo da attirare l'attenzione dello spettatore su di esse e sugli oggetti che stringono, e che possono essere messi in relazione con il lavoro o con la sfera familiare e dunque servono a definire l'identità sociale della persona rappresentata.

Le lastre di chiusura dei loculi possono ospitare anche più di un personaggio: coppie di coniugi (fig. 3), due fratelli o un fratello e una sorella, raffigurati secondo una precisa gerarchia, che privilegia il marito rispetto alla moglie, il fratello rispetto alla sorella ed il fratello maggiore rispetto al minore; oppure ancora possono rappresentare un banchetto, una delle scene più comuni (fig. 4).

Molto si è discusso sulla valenza di queste immagini: la comunità scientifica, infatti, è divisa tra quegli studiosi che considerano questi volti non realistici, ma resi secondo tipi standardizzati, realizzati cioè attraverso forme e schemi espressivi convenzionali continuamente ripetuti, e studiosi che ritengono, al contrario, che essi ritraggano le caratteristiche individuali dei defunti, quindi siano ritratti veri e propri. Due punti di vista, tuttavia, che per l'antichità non erano affatto sentiti contraddittori tra loro, visto che all'interno di più ampie e generiche convenzioni formali, comuni a tutti, potevano essere poi inserite le caratteristiche individuali; un aspetto – questo – valido anche per il ritratto funerario romano.

Infine, sebbene l'individuazione di differenti botteghe o mani di scultori, ai quali attribuire singole opere o gruppi di esse, sia ancora all'inizio, è comunque già possibile riconoscere gruppi omogenei per stile e caratteristiche tecniche e formali, come ad esempio la particolare forma degli occhi a mandorla.

L'originalità di Palmira spicca anche nella produzione dei sarcofagi, che non trovano

alcun parallelo sia all'interno che all'esterno della Siria di età imperiale. È possibile individuare, infatti, un piccolo gruppo molto particolare, databile tra il tardo II e la prima metà del III secolo d.C., lavorato nel calcare locale, di ottima qualità sia per la scultura che per l'architettura.

La cassa ha la forma di una *kline*, cioè di un letto, tra le gambe della quale possono essere scolpite scene figurate con i personaggi resi a figura intera, come su un esemplare proveniente dalla tomba a tempio n. 176 con scena di sacrificio sul lato principale (fig. 2), oppure ritratti in forma di busto (fig. 3) oppure ancora con busto su un tondo rilevato.

Il coperchio prende l'aspetto di un materasso, sul quale sono scolpiti a rilievo molto alto, fino a diventare talvolta tutt'otondo, come ad esempio nelle teste, la figura del defunto semisdraiato, da solo (fig. 2) o circondato dai familiari. È raffigurato di norma in atto di tenere in mano un vaso o una coppa per bere, che rimanda alla sfera del banchetto.

Per quanto riguarda l'origine di tale tipologia di sarcofagi, cioè se sia stata mutuata da tradizioni esterne oppure sia una creazione locale, Klaus Parlasca, al quale è stato affidato il volume del *corpus* dei sarcofagi dedicato a Palmira (*Corpus der Antiken Sarkophagreliefs* XI. 1. *Die palmyrenischen Sarkophage*), ha proposto di vedere negli esemplari palmireni un prodotto locale, che si rifà in primo luogo ai monumenti funerari a *kline* da una parte, e dall'altra ai rilievi con banchetto funerario, entrambi di tradizione romana, e in seconda battuta ai sarcofagi a *kline*, soprattutto di produzione attica.

Il grande sviluppo di Palmira quale attivo centro commerciale tra Oriente ed Occidente e il suo conseguente arricchimento economico, ma anche culturale, ne ha fatto un vivace crocevia di idee, di aspirazioni, di usi e costumi, di correnti formali e stilistiche locali, orientali, greche e romane, che hanno dato forma – in modi e tempi diversi – all'immagine che i suoi abitanti hanno voluto dare e lasciare di sé, consegnandola al tempo attraverso i loro monumenti funerari. Uno dei tanti modi con i quali realizzare quell'ideale di eternità che accomuna gli abitanti di Palmira a quelli di Aquileia, ed infine all'uomo di tutti i tempi.

The funerary sculpture of Palmyra

FULVIA CILIBERTO

The funerary sculpture of Palmyra from the middle and late Empire periods obviously does not exhaust the sculptural production of the city – suffice to think of the sacred or honorary sculpture – but is undoubtedly one of the reasons why Palmyra has become renowned to the vast public besides scholars. In fact, the city has become famous for the numerous reliefs with portraits of the deceased decorating the slabs that used to close the burial compartments and have later enriched public and private collections worldwide, as well as for the somewhat less known sarcophagi. The present essay will therefore be centred on these two types of objects, and will neglect funerary statues and steles, consistently with the objects displayed in the exhibition. The sculptures, found in family plots with burial towers, underground chambers (fig. 1) and grave-temples – which developed slightly later in time, are less well preserved and therefore less known – should be considered, as remarked elsewhere, in close connection with their relevant architecture, upon which they depend and to which they adjust to serve different functions: as an ornament and as a tribute to the memory of the founder of the tomb and his family.

As rightfully recalled by Monika Verzár and Lorenzo Cigaina in their essays on the steles of Aquileia in this catalogue, while it is true that, unlike the funerary portraits of Aquileia, the Palmyrene ones were located inside the tombs and therefore not visible to passers-by, nonetheless one must not forget that the majestic funerary monuments, either family-owned or collective, erected in the four necropolises surrounding the city had a very strong visual impact and made manifest reference to their owners.

What makes these works so peculiar is not only their shape – think of the sarcophagi for instance –, but also the unmistakable style of Palmyrene craftsmen, who were able to cut out tiny decorative details from the matter and add graphic quality to them, with a soft and yet extremely efficient touch. Some sculptures are of excellent quality and even more fascinating when their lively colours are preserved.

These works are not only important to study the style and history of the figurative art in Palmyra, but they also offer a host of information on the social structure, the customs and traditions in daily life, the religion and culture of its inhabitants on a vast scale, and namely of the wealthy people and the middle class.

By way of example, considering the outfits in the works we have available, we remark that women are portrayed wearing finely decorated oriental-style clothes, diadems of embossed precious metals, their heads wrapped in turbans, sometimes very high and

elaborate, and adorned with abundant luxury jewels. In some cases, traditional local sets – or mixed sets including western-style Roman earrings, for instance – are combined with Greek garments, i.e. tunic and cloak.

Men, on the other hand, may wear oriental clothes of the Parthian tradition (low boots, trousers, long-sleeve kaftans and cloaks), lavishly embroidered here too, or they may come in Greek garments, with a tunic (*chiton*) and cloak (*himation*, or *pallium* for the Romans), or with a tunic and toga, that is, in their quality of Roman citizens.

In a multicultural city like Palmyra, it is necessary to decrypt the individual portraits and figurative scenes to understand, for instance, why a given person chose to be represented in a certain way, or even twice with two different outfits, like in the sarcophagus where the deceased is represented with a Parthian garment on the lid and with a tunic and toga while sacrificing on the chest (fig. 2).

Concerning the images of the deceased sculpted on slabs, while they have been commonly defined portrait busts, they are rather partial figures, in most cases represented up to waist level and sometimes even lower (fig. 3).

In addition to the details, the identity of the deceased is quite varied: we can recognize, for instance, the portraits of priests connected to different deities, who can be easily spotted not only by the relevant text in the inscription, but also by their attributes, like a flat-topped cylindrical headdress (*modius*) typically worn by the priests of Bel, displayed in the exhibition (cat. 5 e 7), and wearing Greek or Parthian outfits. A wreath too may plausibly infer the status of priest in the person represented. Other portraits refer to cameleers, who helped trade the most diverse and precious goods between the East and the West, to merchants or to public servants, who can be detected – as some have suggested – by the slip of parchment (*schedula*) they hold in their left hand, like in the relief, today in Jerusalem, displayed in the exhibition (cat. 3).

Regarding female portraits, their rich and refined outfits have long attracted the attention of scholars, who were able to assign a chronological order to the materials by studying their sophisticated hairstyles, most of which are local, and by analysing the type and decoration of diadems, turbans and jewels. For example, it is now a given fact that the richest outfits, including multiple necklaces and bracelets, earrings with elaborate shapes, as well as chains and pendants added to turbans, appear later in time, and namely not before the mid-2nd century AD. This habit lasted about one hundred years, a spell of time that corresponds – not by chance – to the greatest growth of Palmyra, and can be actually referred to the women belonging to the wealthy families of the city. This is the reason why these reliefs are less numerous than the contemporary portraits of women wearing more sober outfits, typical of the middle class. Beside garments, women's attributes too are interesting in many respects; the most common ones include a spindle or a distaff, clearly referring to traditional female activities, but someone suggests that one relief represents a priestess.

Other scholars focused their attention on the different gestures portrayed on slabs, which are held to be a way to state one's identity. This was the conclusion, for instance, of an analysis of a variety of hand positions, which are often represented so large as

compared to the body that the observer's attention is inevitably drawn towards them and the objects they hold. They can therefore be connected to the job or the family, and serve the purpose of stating the social status of the deceased.

The slabs of burial compartments may portray more than one person: a married couple (fig. 4), two brothers, or a brother and a sister, depicted with a precise hierarchy privileging the husband over the wife, the brother over the sister, the elder brother over the younger one. Also, they can represent a banquet, a most common case in fact (fig. 4).

There has been much discussion about the value of these images. In fact, the scientific community is in disagreement: some scholars think the portraits are not meant to be realistic but standardized types, and they adhere to conventional shapes and figurative schemes that are constantly repeated; others hold them to be representative of the individual characteristics of the deceased, and therefore true portraits. These two points of view, however, were not felt as contradictory in Antiquity, as individual features could be easily fitted into more general formal conventions that were universally shared. An aspect, this one, applying to Roman funerary portraits too.

Finally, while the task of identifying different workshops or sculptors to whom individual works or groups of them may be attributed is still at an early stage, it is already possible to recognize some homogeneous groups by their style, technical and formal features, like the peculiar almond-shaped eyes, for instance.

Palmyra stands out also in the production of sarcophagi, unparalleled both inside and outside Syria in the Empire period. There is, in fact, a small and very peculiar group of artefacts, dating from between the late 2nd and the first half of the 3rd century AD, of local limestone and of excellent sculptural and architectural quality.

The chest is shaped like a *kline*, or couch, whose legs may include figurative scenes with full-length portraits of people. Examples of this type include the sarcophagus from the grave-temple no. 176 depicting a sacrifice on the main front (fig. 2), bust portraits (fig. 3), a bust on a relief medallion.

The lid looks like a mattress, where very high relief or sometimes full-relief techniques, for instance for heads, are used to sculpt the deceased depicted half lying, either alone (fig. 2) or surrounded by his family. The deceased is usually represented holding a vase or a drinking cup in his hand, making reference to a banquet.

Concerning the origin of this type of sarcophagi – whether borrowed from foreign examples or developed by local workshops – Klaus Parlasca, to whom the volume on the groups of sarcophagi dedicated to Palmyra (*Corpus der Antiken Sarkophagreliefs* XI. 1. *Die palmyrenischen Sarkophagreliefs*) was entrusted, suggested that the Palmyrene artefacts were a local product that made primary reference to the *kline*-shaped funerary monuments, on one hand, and the reliefs with funerary banquets, on the other hand, of Roman origin, and secondary reference to the *kline*-shaped sarcophagi of Attic production.

The great development of Palmyra as an active centre of trade between the East and the West and its consequent economic and cultural wealth made the city a lively melting

pot of ideas, ambitions, customs and traditions, shapes and styles drawn from local, oriental, Greek and Roman cultures, which have shaped – at different times and in different ways – the image the inhabitants of the city wished to give and leave of themselves in their funerary monuments. It's exactly one of various ways to realize the dream of eternity shared by the dwellers of Palmyra, as well as of Aquileia, and eventually of men of all times.

Bibliografia / References

- A. SADURSKA, A. BOUNNI, *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Rome 1994.
A. SCHMIDT-COLINET, K. AL-AS'AD, *Zwei Neufunde Palmyrenischer Sarkophage*, in G. KOCH, *Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus 2001* (Marburg, 2.–7. Juli 2001), Mainz am Rhein 2007, pp. 271-278.
J.-B. YON, *Le notables de Palmyre*. Nouvelle édition [en ligne], Beyrouth 2002 (généré le 09 mars 2015).

I ritratti funerari di Aquileia

MONIKA VERZÁR, LORENZO CIGAINA

Il ritratto romano fu inizialmente fu un diritto esclusivo dei *patres familiae* legato allo *ius imaginum* delle famiglie patrizie e alle loro pratiche funerarie. La sua formula artistica, derivata dalla maschera mortuaria in cera, è rimasta sempre legata al realismo fino alla fine della Repubblica, quando si diffuse gradualmente anche tra l'alta borghesia colta e ricca. In quel periodo molte botteghe che produssero monumenti sepolcrali come le stele, un genere molto amato dai liberti (liberi affrancati dalla schiavitù attraverso la manumissione), adottarono questo tipo di ritratto, abbinandolo al formato del busto o espandendolo alla cosiddetta mezza statua. Si tratta di imitazioni ridotte delle statue onorarie intere che, esposte nei luoghi pubblici come ad esempio il foro, erano interdette ai liberti, i quali dovevano accontentarsi dei propri spazi privati, tra cui quello funerario che godeva comunque di una certa visibilità, specialmente quando si trovava su una via sepolcrale. La “mezza statua” (fig. 1) aveva il vantaggio di mostrare le braccia ed eventuali oggetti, ma soprattutto l'abbigliamento, particolarmente importante per i liberti che, in virtù della nuova condizione giuridica, erano autorizzati ad indossare la toga del cittadino romano.

Il ritratto sulla tomba diviene quindi, sotto questo punto di vista, espressione dello *status* del defunto. La somiglianza fisionomica – dipendente ovviamente anche dalla qualità artigianale – non solo non è una prerogativa, ma viene evitata dai nuovi *cives Romani*, i quali non accennano al loro destino individuale e nascondono sia le loro vere fattezze fisiche, sia i gesti che esprimono sentimenti. Tutt'al più le coppie si presentano nell'atto della *dextrarum iunctio* (l'unione delle mani destre di marito e moglie), che non è un gesto affettivo, ma convenzionale. Ciò non significa che l'individuo abbia scarsa importanza: è l'iscrizione che fornisce informazioni sull'identità della persona e non i tratti fisionomici. Nasce quindi una produzione seriale per quest'arte funeraria che mostra dei volti più o meno standardizzati in sostituzione del ritratto realistico del nobile, sviluppando uno stile chiamato “veristico” (nel senso di verosimile), che fa intendere, tutt'al più, l'età del defunto - giovane, maturo, anziano. Pettinature ed eventuale barba dipendono dalla moda dell'epoca che nel periodo imperiale si orienta secondo i modelli proposti dai regnanti e dai loro famigliari.

Ma anche per il ritratto di alto livello – il “modello” imitato dai liberti – va fatta una precisazione: più che una vera immagine del defunto è una sorta di auto-rappresentazione, un termine usato in genere dai filologi e riferito a scrittori come ad esempio Vitruvio o Plinio che se ne servono nelle introduzioni alle loro opere, controllando, in



Fig. 1. Stele funeraria di Optata Fadia, cat. 21, particolare. Primo terzo del I secolo d.C.

Fig. 1. Funerary stele of Optatia Fadia, cat. 21, detail. First third of the 1st century AD

questo modo, personalmente l'immagine che vorrebbero dare di sé. È un tipo di “controllo” che esisteva anche nell'arte figurativa, in particolare per il ritratto – non solo per quello onorario, ma anche per quello funerario; ne danno prova le frequenti iscrizioni con formule come *vivus fecit* (o un loro acronimo) o gli espliciti riferimenti ad un testamento, che confermano l'esistenza di precise disposizioni del proprietario della tomba quando era ancora in vita (fig. 3). Particolarmente illuminante è il famoso passo nel *Satyricon* di Petronio (§ 71) che descrive in modo sarcastico lo stile di vita esuberante del liberto Trimalcione il quale, oltre a vantarsi della sua ricchezza e degli



Fig. 2. Stele funeraria con coppia di coniugi, cat. 22. Terzo quarto del I secolo d.C.

Fig. 2. Funerary stele with couple of spouses, cat. 22. Third quarter of Ist century AD

sfarzosi banchetti, dà istruzioni precise per l'allestimento della sua tomba attraverso la quale vorrebbe trasmettere le glorie della sua vita ai posteri.

In Cisalpina il ritratto compare prevalentemente su stele, ma localmente anche su urne o altari, monumenti questi che sono legati tutti all'antico rito dell'incinerazione. È soprattutto il ceto medio a farne uso, specialmente del formato della "mezza statua", per l'appunto i liberti, ma spesso anche gli *ingenui* (nati liberi). In Transpadana, inoltre, non sono infrequenti nomi indigeni, portati spesso da *cives* di recente romanizzazione; per loro il ritratto assume anche un significato simbolico di possesso della

cittadinanza romana. Esponenti di rango elevato come cavalieri, decurioni, ecc. privilegiavano altri tipi di monumenti, di solito di dimensioni più grandi come il mausoleo o l'altare monumentale.

I volti dei rilievi funerari di Palmira sembrano lontani dai ritratti delle stele aquileiesi. Quanto all'esibizione della ricchezza, specialmente delle donne, è interessante notare che confronti si ritrovano più facilmente in altre province come nel vicino Norico o in Spagna e quindi si tratta di un fenomeno legato ad usi e costumi delle tradizioni preromane. C'è invece un altro aspetto che a prima vista potrebbe sembrare paragonabile, cioè la scarsa caratterizzazione fisionomica dei volti, ma il contesto è molto diverso: le persone sulle tombe in Italia appaiono modeste, quasi schive, a confronto dei defunti sulle lastre tombali di Palmira, i quali trasmettono un senso di sicurezza e di compiacenza di se stessi che, tuttavia, potrebbe essere dovuto alla compattezza ed impenetrabilità tipica dell'arte provinciale ed in particolare di quella orientale. Va inoltre precisato che c'è un notevole divario cronologico, perché quando si afferma il ritratto sepolcrale a Palmira, in Italia il tipo di monumento sopra descritto si stava ormai esaurendo in concomitanza con il cambiamento del rito funerario (dall'incinerazione all'inumazione). (M.V.)

Ulteriori differenze riguardano il contesto originario di esposizione dei ritratti. I rilievi di Palmira provengono da monumenti sepolcrali di grandi dimensioni – ipogei, “torri” e templi – sparsi nelle aree di necropoli intorno alla città-oasi senza un regolare piano o allineamento. All'interno delle camere sepolcrali i ritratti erano fissati alle pareti in serie parallele, a copertura dei loculi per i defunti ivi depositi secondo il rito dell'inumazione. Le stele di Aquileia e dell'Italia settentrionale, invece, erano in genere abbinate a tombe a incinerazione e collocate sulla fronte o all'interno di recinti quadrangolari che si allineavano in fitte sequenze regolari lungo le vie sepolcrali in uscita dalla città. A differenza dei rilievi palmireni, le stele dunque – come indica la parola stessa (dal greco *hístēmi*, “sto in piedi”) – “stavano” in modo autonomo, su un basamento o infisse nel terreno, e offrivano esse stesse una cornice ai ritratti.

Ad Aquileia gli esempi più antichi imitano spesso la facciata di un'*aedicula* (in greco *naískos*, “tempietto”): gli elementi dell'architettura templare sono riprodotti in piccola scala e a rilievo, come le colonne o i pilastri ridotti a semicolonne o lesene. Il coronamento può essere arcuato o triangolare con frontone decorato alla sommità da acroteri configurati a palmetta o, come in mostra (cat. 22), a leoncino che imita i leoni funerari posti a guardia dei grandi mausolei (fig. 2). Queste pseudo-edicole funerarie sono pensate per una visione frontale, rivolta alla via su cui sorge il sepolcro. Così le “mezze statue” o i busti dei defunti sembrano affacciarsi come ancora vivi dalle nicchie – talvolta appoggiando il braccio come su un davanzale o, nel caso di alcuni coniugi, volgendosi un poco l'un l'altra in sereno colloquio – e interpellano con lo sguardo i passanti. “*Siste viator* (sosta, o viandante), leggi e ricordati di me”: con queste e simili parole diverse iscrizioni si rivolgono al passante (per esempio *CIL V 8519* ad Aquileia). Talvolta il nome del defunto è posto a mo' di didascalia sotto il suo

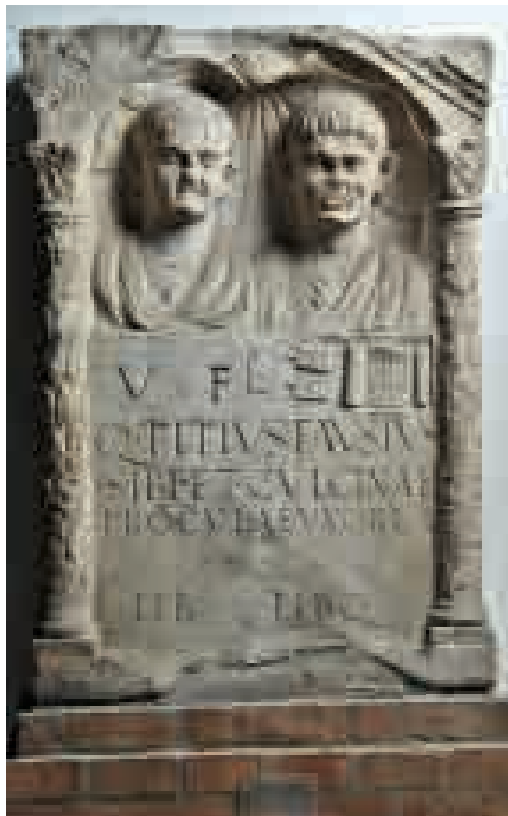


Fig. 3. Stele funeraria di Fausto e Procula, cat. 16. Fine I secolo d.C.

Fig. 3. Funerary stele of Faustus and Procula, cat. 16. Late Ist century AD

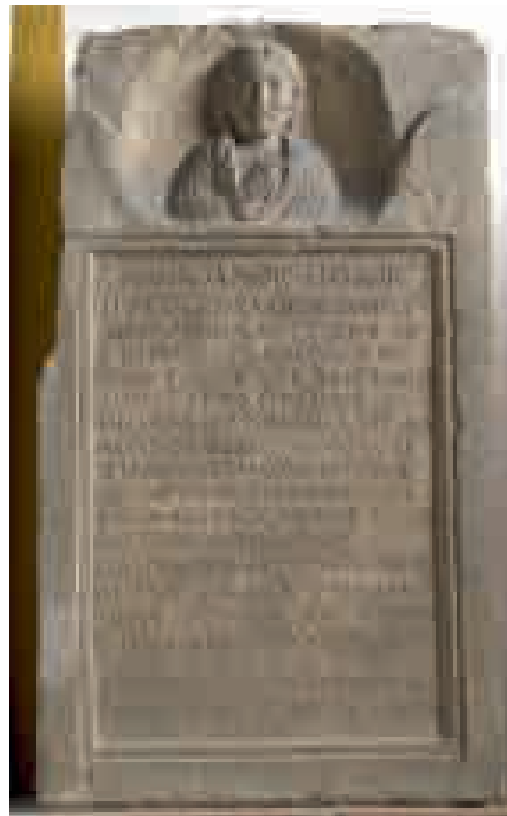


Fig. 4. Stele della mima Bassilla, cat. 20. Prima metà III secolo d.C.

Fig. 4. Stele of mime Bassilla, cat. 20. First half of IIIrd century AD

ritratto, a imitazione di quanto avviene per le statue onorarie (figg. 1 e 3: stele di *Optata* e *Statia* e di *Q. Titius Faustus*, con rotolo e tavolette che documentano la funzione di sevro).

Dopo un'interruzione durante il II secolo d.C., le stele con ritratto riappaiono ad Aquileia nel III secolo. La struttura delle edicole è andata in gran parte persa ma, pur ridottasi al piano bidimensionale, la fronte conserva tenui riferimenti all'antica idea architettonica mediante il frontone e gli acroteri laterali a quarto di cerchio (stele di *Bassilla*, fig. 4).

Dalla categoria delle stele esula la raffinata edicoletta marmorea con colonne tortili e busto di ragazzo di età traiana (cat. 17), la quale s'inseriva in un monumento di più grandi dimensioni, allo stesso modo che due edicole analoghe dal coevo sepolcro degli *Haterii* a Roma.

I ritratti delle stele sono collocati talvolta entro un medaglione o clipeo (cosiddette *imagines clipeatae*), eventualmente arricchito da un fondale a conchiglia (fig. 3, stele di *Q. Titius Faustus*). Questo tipo fiorì in Italia settentrionale nella prima età imperiale, ma non è escluso che si sia riaffermato ad Aquileia più tardi, nel III secolo, per



Fig. 5. Stele funeraria di Aurelio Aplo, cat. 15, particolare. Fine III secolo d.C.

Fig. 5. Funerary stele of Aurelius Aplus, cat. 15, detail. Late IIIrd century AD

influsso della vicina area norico-pannonica, dove era particolarmente amato. Esso allude a idee di rinascita e apoteosi che l'epigramma greco dedicato a *Bassilla* (fig. 4) sviluppa in forma poetica cantando la mima come "decima Musa" sepolta "nel suolo sacro alle Muse", cioè probabilmente nel teatro. Nella stele di *Aurelius Aplus* (cat. 15), il compianto della sua morte prematura assume forme espressive particolarmente enfatiche, proprie della temperie tardoantica: il ritratto rigidamente simmetrico della madre avvolge quasi in forma di secondo medaglione concentrico il piccolo busto del figlio diciannovenne, trasfigurato a fanciullo nel ricordo addolorato dei genitori come in due epigrammi di Marziale (IX, 74 e 76) (fig. 5).

Le stele di Aquileia, dunque, valorizzano i ritratti con la ricca semantica data dalla cornice: l'allusione alla forma del tempietto funerario e la c.d. *imago clipeata* circondano il defunto di un'aura "eroica"; il decoro vegetale – palmette, rosette, racemi di foglie, fiori e bacche originariamente policromi – evoca il rigoglio dei giardini funerari (i *kēpótaphoi* della Grecia); di questa vitalità sono partecipi i ritratti, che ancora oggi rivolgono a noi lo sguardo e la parola scritta. (L.C.)

The funerary portraits of Aquileia

MONIKA VERZÁR, LORENZO CIGAINA

Originally, Roman portraits were the exclusive right of the *patres familiae*, connected to the *ius imaginum* of patrician families and their burial rites. Inspired by funerary masks, portraits remained realistic until the end of the Republican era, as they gradually spread among the cultivated wealthy middle classes. At the time, several manufacturers of burial monuments – including the *steles*, a type privileged by freedmen (people freed from slavery by *manumission*) – adopted this type of portrait and associated it to the bust format or to an extended version of it, called half-statue. The latter was a small-scale imitation of the full-length honorary statues exhibited in public spaces, for instance the forum. Because these spaces were off limits, freedmen could only be portrayed in private spaces, including their own graves, which were however quite visible, especially if found along a sepulchral avenue. Half-length statues (fig. 1) offered the advantage of depicting the person's arms and possibly objects, but especially garments, which were particularly important for freedmen, as they were authorized to wear the *toga* of a Roman citizen by virtue of their new legal status.

In this respect, a portrait on a tomb became the expression of the social status of the deceased. Its physiognomic likeness, which obviously may also depend on the executor's skills, was not a prerogative; indeed, it was averted by the new Roman *cives*, who would not hint to their individual destiny and would conceal both their real outer appearance and any gestures likely to express feelings. At the most, couples of spouses are shown in the act of *dextrarum iunctio* (husband and wife joining their right hands), which is not intended to be affective, but conventional. This does not mean that the person is not important, but all information on the identity of the deceased comes with the inscription, not with countenance. Therefore, funerary portraits were manufactured in series, with more or less standardized rather than realistic looks. This triggered the development of the so-called “veristic” (i.e. lifelike) style, where the age of the deceased – if young, adult or elderly – may be revealed, at the most. The styles of hair and beard, if any, illustrate the fashion of the time, and they imitated the rulers and their family during the Empire.

Something must be said, however, about the high-rank portraits the freedmen wished to resemble: rather than the true image of the deceased, they were a sort of self-representation, a term usually adopted by philologists to refer to such authors as Vitruvius or Pliny, who used it in the forewords of their works to control the image they wished to convey of themselves. This type of “control” existed in figurative art,

especially in portraiture – not only in honorary portraits but in funerary portraits too. Evidence of this can be found in several inscriptions bearing a formula like *vivus fecit*, or a relevant acronym (fig. 3), or with an explicit reference to the last will, as they confirm the existence of careful directions given by the tomb's owners while they were still alive. A particularly enlightening example is found in a passage of *Satyricon* by Petronius (§ 71), where the exuberant lifestyle of freedman Trimalchio is sarcastically described. In addition to boasting about his richness and opulent banquets, Trimalchio dictates precise instructions for the preparation of his tomb, through which he wishes to convey his glory to posterity.

In Cisalpine Italy, portraits appear mainly on steles, sometimes on urns or altars, all burial methods linked to the ancient rite of incineration. Portraits – generally in the half-statue version – are prevalently used by the members of the middle class, and namely the freedmen, but often by the *ingenui* (born free) too. In Transpadane Italy, native names, often related to recently romanized *cives*, are not infrequent; for them a portrait also takes a symbolic meaning of Roman citizenship. Members of the upper classes, like knights, decurions etc., privileged other types of monuments, usually larger in size, like mausoleums or monumental altars.

The countenances in Palmyrene funerary reliefs look different from the portraits of the steles of Aquileia. Quite interestingly, the display of richness, especially in female portraits, is more easily found elsewhere, for instance in the neighbouring province of Noricum or in Spain. This is indicative that the usage originated from pre-Roman customs and traditions. While the poor physiognomic characterization of portraits may look comparable at a first glance, the context is actually very different: the people portrayed on the tombs in Italy look modest, almost reserved, as compared to the deceased appearing on the burial slabs of Palmyra, who look self-confident and self-satisfied, although this impression may result from the typical compact and impenetrable style of the provincial art, especially of oriental art. Also, there is a big chronological gap: when burial portraits developed in Palmyra, the type of monument described above was already disappearing in Italy, as the funerary rite changed from incineration to inhumation. (M.V.)

Another difference lies in the original location of the portraits. Palmyrene reliefs come from large burial monuments – underground chambers, burial towers and grave-temples – scattered in the necropolises surrounding the oasis-city with no orderly plan or alignment. Inside the burial chambers, the portraits were attached to the walls in parallel series to seal the compartments where the deceased were buried according to the rite of inhumation. The steles found in Aquileia and northern Italy, on the other hand, are generally associated to incineration tombs and placed in front of or inside square enclosures aligned as dense regular sets along the sepulchral avenues departing from the city. Unlike Palmyrene reliefs, the steles – as the word tells it (from Greek *hístēmi*, “I stand”) – were free standing elements, either on a basement or partially buried in the ground, and served as a frame for the portrait.

In Aquileia, the most ancient specimens often imitate the façade of an *aedicula* (in Greek *naískos*, “small temple”): the architectural elements of a temple are reproduced in a small scale and in relief, like columns and pilasters reduced to the size of half-columns or lesenes. The crown may be arched or triangular, with a pediment surmounted by acroteria shaped as palmettes or, like in the artefact displayed in the exhibition, as small lions imitating the guardian lions of large mausoleums. These imitation shrines are meant to be seen frontally along the avenue where the tombs stood. Therefore, the half-statues or busts of the deceased look as if they came out, still alive, of their niches – sometimes almost as if leaning their arm on a window sill or, as is the case of some spouses, turning a little their faces one towards another as if in serene conversation – and gazed at the bystanders. «*Siste viator* (stop, traveller), read and remember me»: this or similar wording is addressed to the onlookers (e.g. *CIL* V 8519 in Aquileia). Sometimes, the name of the deceased is inscribed like a caption under the portrait, similarly to honorary statues (figg. 1 e 3: stele of *Optata* and *Statia* and of *Q. Titius Faustus*, with a scroll and tablets to document his position of *sevirus*).

After a break in the 2nd century AD, the steles bearing a portrait appear again in Aquileia during the 3rd century. The structure of the shrines is almost entirely missing by then but, although reduced to the bi-dimensional plan, the façade preserves some reference to the original architectural concept, thanks to the pediment and side acroteria shaped as quadrants (fig. 4, stele of *Bassilla*).

Other than the class of the steles, the refined marble *aedicula* featuring spiral-fluted columns and the bust of a young man dating from the Trajan era (cat. 17) belonged to a larger monument, similarly to the two shrines of the contemporary tomb of the *Haterii* in Rome.

In the steles, the portraits are sometimes found within a medallion or clypeus (hence they are named *imagines clipeatae*), sometimes coupled with a shell-shaped backdrop (cat. 16, stele of *Q. Titius Faustus*). This type grew popular in Northern Italy in the early Imperial age, but it is not excluded that it gained ground again in Aquileia at a later time, in the 3rd century, under the influence of the neighbouring Noricum and Pannonia, where it was particularly cherished. The motif is allusive of the notions of rebirth and apotheosis, as poetically described in the Greek epigram dedicated to *Bassilla* (fig. 4), where the mime is honoured as the “tenth Muse” buried “in ground sacred to the Muses”, that is, probably the theatre. In the stele of *Aurelius Aplus* (fig. 5), grievance for the premature death of the deceased is expressed in a particularly emphatic way, typical of the style of late Antiquity: the rigidly symmetrical portrait of the mother encloses, almost like a second medallion, the small bust of her nineteen-year-old son, here recalled as a child in the painful memories of his parents, like in two epigrams by Martial (IX, 74 and 76).

The steles of Aquileia, then, emphasize the portraits with the rich semantics offered in their frames: the reference to the shape of a funerary temple and the so-called *imago clipeata* surround the deceased with a “heroic” aura; the decorative palmettes, rosettes,

leafy branches, flowers and berries – originally painted in multiple colours – evoke the lush funerary gardens (the *kēpótaphoi* of ancient Greece). Contributing to all this vitality are the portraits themselves, which address to us their gaze and words still today. (L.C.)

Bibliografia / References

- G. CHIESA, *Tipologia e stile delle stele funerarie aquileiesi*, in «Aquileia Nostra» 24-25, 1953-1954, pp. 71-86.
- L. CIGAINA, *Von stehenden Steinplatten zu "stehenden Soldaten". Die Typologie der Grabstelen aus Aquileia vom 2. bis zum 4. Jh. n. Chr.*, in R. LAFER (a cura di), *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente*, Atti del Convegno (Klagenfurt, 2-4 ottobre 2013), Klagenfurt 2016, pp. 73-97.
- C. COMPOSTELLA, *Ornata sepulcra. Le borghesie municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze 1996.
- H. GABELMANN, *Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage, Altäre und Stelen*, in «Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn und des vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande» 177, 1977, pp. 199-244.
- V. KOCKEL, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten*, Mainz 1993.
- V. KOCKEL, *Typus und Individuum. Zur Interpretation des "Realismus" im Porträt der späten Republik*, in M. BÜCHSEL, P. SCHMIDT (a cura di), *Realität und Projektion (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1)*, Berlin 2005, pp. 73-85.
- G. A. MANSUELLI, *Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po: inquadramento storico e catalogo*, Ravenna 1967.
- J. ORTALLI, *Simbolo e ornato nei monumenti sepolcrali romani: il caso aquileiese*, in «Antichità Altoadriatiche» 61, 2005, pp. 245-286.
- H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz 1989.
- E. POCHMARSKI, *Zu Fragen der Typologie und der Chronologie der römischen Porträtstelen im Noricum*, in «Römisches Österreich» 29, 2006, pp. 89-114.
- F. REBECCHI, *Stele funerarie e sarcofagi dell'Emilia Romagna*, in «Antichità Altoadriatiche» 43, 1997, pp. 395-399.
- D. SCARPELLINI, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, Roma 1987.
- L. SPERTI, *Modalità di autorappresentazione nei monumenti funerari di Udine e Provincia*, in «Ostraka» 19, 2010, pp. 147-158.
- M. VERZÁR, *La produzione di scultura calcarea di Aquileia e il rapporto con le province limitrofe: l'esempio delle stele*, in V. GAGGADIS-ROBIN, A. HERMARY, M. REDDÉ, C. SINTES (a cura di/ed.), *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*, Actes du X^e colloque international sur l'art provincial romain (Aix-en-Provence - Arles, 21-23 maggio 2007), Aix-en-Provence - Arles 2009, pp. 169-178.
- P. ZANKER, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in «Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts» 90, 1975, pp. 267-315.
- P. ZANKER, *Individuum und Typus. Zur Deutung des realistischen Individualporträts der späten Republik*, in «Archaeologischer Anzeiger» 1995, pp. 473-481.

CATALOGO CATALOGUE



Altare dedicato al Sole santissimo, fronte e lato sinistro / Altar dedicated to Sol Sanctissimus, front and left side. Roma, Musei Capitolini (Cat. 1)







Rilievo funerario con ritratto di Batmalkû e Hairan / Funerary relief with portraits of Batmalkû and Hairan. Roma, Museo delle Civiltà-Collezioni d'arte Orientale 'Giuseppe Tucci' (Cat. 2)



Rilievo funerario con ritratto di Šalamallat / Funerary relief with portrait of Šalamallat.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 3)





Rilievo funerario con ritratto di Šalamallat, particolare / Funerary relief with portrait
of Šalamallat, detail. Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 3)



Rilievo funerario con ritratto di Makkai / Funerary relief with portrait of Makkai.
Collezione privata / Private collection (Cat. 4)





Rilievo funerario con busto femminile / Funerary relief with female bust.
Città del Vaticano, Musei Vaticani (Cat. 5)





Busto femminile da sarcofago palmireno / Female bust from a Palmyrene sarcophagus.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 6)



Frammento di rilievo funerario / Fragment of funerary relief.
Città del Vaticano, Musei Vaticani (Cat. 7)



Testa di sacerdote da sarcofago palmireno / Priest head from a Palmyrene sarcophagus.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 8)





Ritratto femminile da rilievo funerario / Female portrait from a funerary relief.
Milano, Civico Museo Archeologico (Cat. 9)

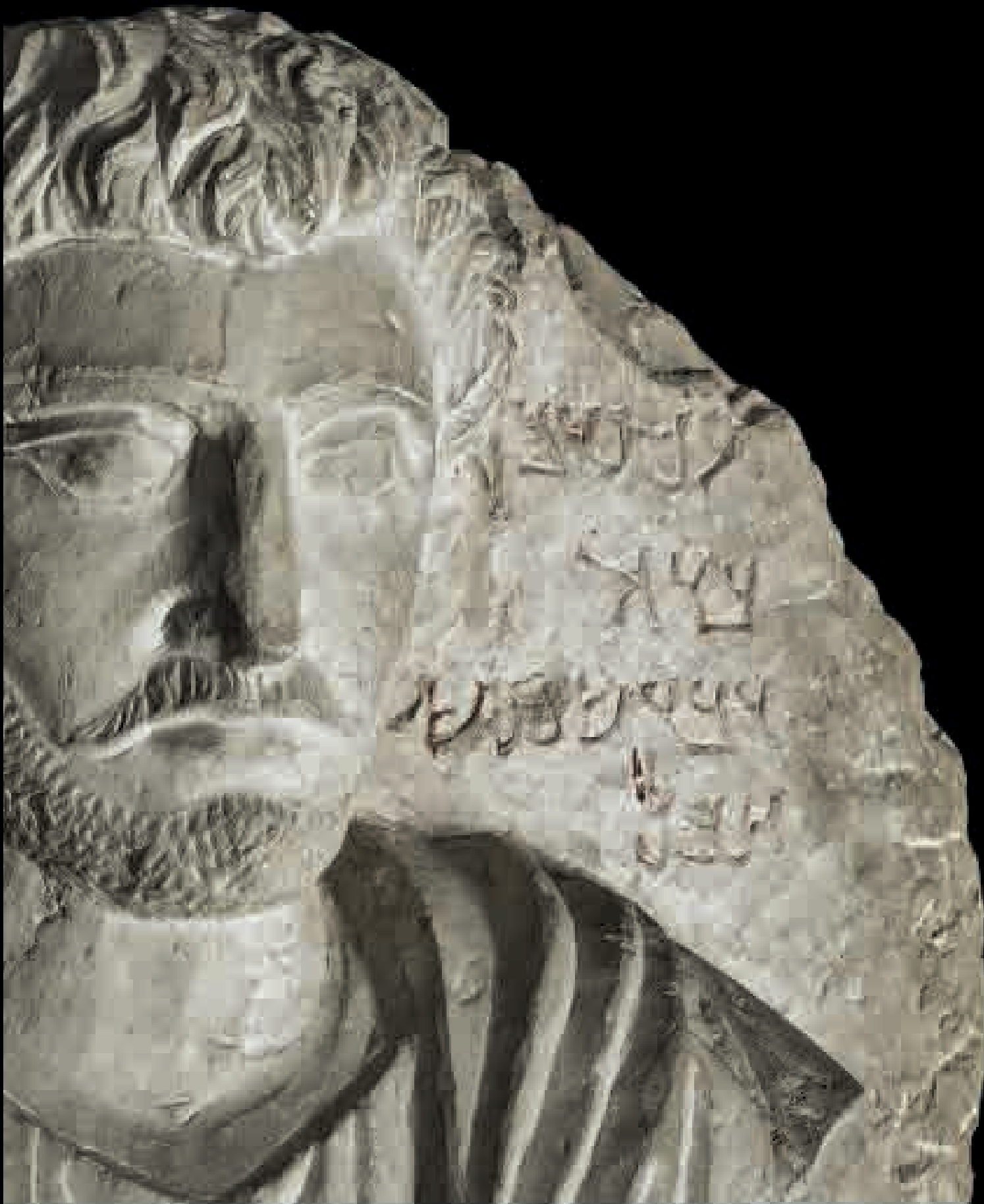


Rilievo funerario con ritratto femminile / Funerary relief with female portrait.
Roma, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco (Cat 10)



Rilievo funerario con ritratto di 'Aqrabân / Funerary relief with portrait of 'Aqrabân.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 11)







Rilievo funerario con ritratto di Malikū / Funerary relief with portrait of Malikū.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 12)







Tessere palmirene / Palmyrene tokens.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 13)



Mosaico con province romane: Africa / Mosaic with roman provinces: Africa.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 14a)



Mosaico con province romane: Germania / Mosaic with roman provinces: Germania.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 14b)



Mosaico con province romane: Mauretania / Mosaic with roman provinces: Mauretania.
Gerusalemme, Terra Sancta Museum (Cat. 14c)





Stele di Aurelio Aplo / Stele of *Aurelius Aplus*.
 Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 15)





Stele di Fausto e Procula / Stele of *Faustus* and *Procula*.
 Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 16)





Monumento a edicola con ritratto di defunto / Monument in the form of an aedicula with portrait of the deceased. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 17)



Stele di Nebride / Stele of Nebris.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 18)



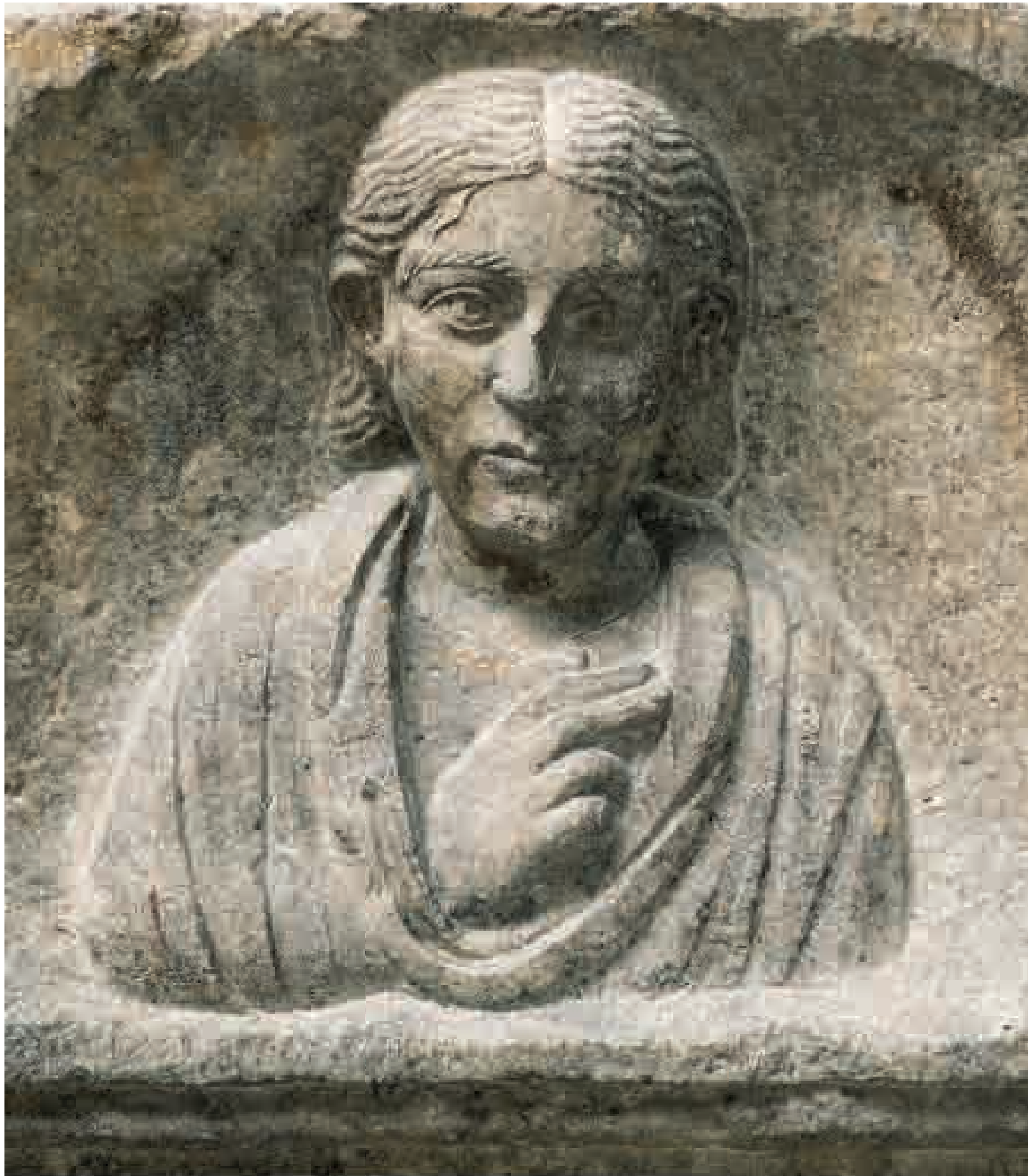


Stele con coppia di coniugi / Stele with couple of spouses.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 19)





Stele della mima Bassilla / Stele of mime Bassilla.
 Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 20)



Stele della mima Bassilla, particolare / Stele of mime Bassilla, detail.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 20)





Stele di Optata Fadia / Stele of Optata Fadia.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 21)



Stele con coppia di coniugi / Stele with couple of spouses.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 22)



Stele con coppia di coniugi, particolare / Stele with couple of spouses, detail.
Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Cat. 22)



ROMA E PALMIRA ROME AND PALMYRA

1. ALTARE DEDICATO AL SOLE SANTISSIMO / ALTAR DEDICATED TO SOL SANCTISSIMUS

Provenienza e attuale collocazione / Provenance and current location: da Roma, Villa Bosia-Cesarini all'Acqua Acetosa, già Orti Mattei in Trastevere (fine XV secolo); oggi conservato presso i Musei Capitolini di Roma (inv. MC 107 NCE 2412, ingresso avvenuto tra 1716 e 1775) / from Rome, Villa Bosia-Cesarini all'Acqua Acetosa, former Orti Mattei in Trastevere (late 15th century); now in the Musei Capitolini of Rome (inv. MC 107 NCE 2412, acquired between 1716 and 1775)

Materiale/Material: marmo greco/Greek marble

Dimensioni/Dimensions: 84,5 x 53 x 53 cm

Datazione/Date: seconda metà I secolo d.C./second half of 1st century AD

L'altare, di forma parallelepipedica, riporta nella parte superiore della faccia frontale, in una superficie ribassata a forma di nicchia, il busto radiato del dio *Sol* che sovrasta un'aquila ad ali spiegate. Lo specchio epigrafico racchiude il testo latino:

“Sacro al santissimo Sole. Giustamente lieti sciolsero il voto *Tiberius Claudius Felix*, *Claudia Helpis* e il loro figlio *Tiberius Claudius Alypus*, membri della terza coorte degli *Horrea Galbana*”.

Sul lato destro, in una nicchia, il busto a capo velato di Saturno con il falchetto nella mano destra.

Un cipresso, albero consacrato alle divinità solari, con la cima circondata da un nastro, segno di consacrazione, dalle cui fronde spunta un giovane con un capretto sulle spalle, decora il centro della faccia posteriore dell'altare.

Sul lato sinistro, sempre in una nicchia, è scolpita la figura di una divinità solare in abbigliamento orientale, tunica, larghi pantaloni e mantello fermato sulla spalla destra, incoronata dalla Vittoria che tiene un ramo di palma, inciso sulla superficie marmorea. La divinità, rappresentata nell'atto di salire su una quadriga trainata da grifi alati, tiene con il braccio destro un oggetto più simile ad uno scettro che ad una lancia, e con il sinistro le redini. Sotto la raffigurazione sono incise tre righe di testo in lingua palmirena: “*Tiberius Claudius Felix* e i palmireni dedicarono questa ara alle loro divinità, *Malakbêl* e gli dei di Palmira. In pace!”.

Il testo latino indica come dedicanti dell'altare tre membri della terza coorte degli *Horrea Galbana*, magazzini dell'area portuale urbana. Si tratta di una famiglia la cui onomastica rivela il legame con la *familia* imperiale: ex schiavi, o loro discendenti, degli imperatori giulio-claudii, Tiberio, Claudio o Nerone.

L'iscrizione palmirena, uno dei primi esempi noti in Occidente, non è un'esatta traduzione del testo latino: si citano qui il dio *Malakbêl*



e gli dei di Palmira. I dedicanti sono *Felix*, il capofamiglia, con buona probabilità nativo di Palmira, e i Palmireni, che offrono l'altare alle divinità della madrepatria.

L'apparato figurativo è stato oggetto di diverse interpretazioni. La maggioranza degli studiosi condivide oggi la tesi secondo la quale i personaggi raffigurati costituiscono un ciclo solare completo: il giovane sulla quadriga è il sole nascente, la divinità con nimbo radiato il sole del mezzogiorno, Saturno il sole della notte ed il giovane con il capretto sulle spalle alluderebbe al *dies natalis Invicti*, il 25 dicembre, giorno della nascita del Sole, che ritorna nelle dottrine orientali legato anche al culto mitraico.

Importante è anche sottolineare la duplice valenza del dio *Malakbêl* come divinità solare e della vegetazione. A Palmira il dio è rappresentato con nimbo radiato ed aquila o sul carro trainato da grifi; i grifi alludono all'aspetto solare mentre l'aquila ad ali spiegate, nella sua metafora della volta celeste, rinvia all'aspetto cosmico e della forza vegetativa, che ritorna nell'immagine del cipresso e del capretto; Saturno si può intendere, secondo alcuni, come una latinizzazione del palmireno *Malakbêl* nella sua specificità di messaggero di Bel, il supremo dio cosmico. Non è necessario pensare che l'altare fosse collocato proprio nei magazzini di Galba, qui citati, poiché poteva essere stato offerto

in uno dei santuari siriani nati nella zona portuale della capitale. Questo altare e altri ritrovamenti dimostrano che a Roma già dal I secolo era insediata una comunità palmirena. Essa divenne più fiorente nei due secoli successivi, corrispondenti alla generale maggiore diffusione dei culti orientali a Roma.

The parallelepiped-shaped altar features on its front, on top, inside a recessing frame, the radiant bust of the god *Sol* hovering above an eagle with outstretched wings. A Latin inscription below it says:

“Consecrated to the most holy Sun. *Tiberius Claudius Felix*, *Claudia Helpis* and their son *Tiberius Claudius Alypus*, members of the third cohort of the *Horrea Galbana*, gratefully offered in fulfilment of their vow”.

The bust of Saturn, his head veiled and a sickle in his right hand, is engraved into a recess on the right side of the altar.

A cypress – the tree consecrated to the solar deities, its topmost branches surrounded by a ribbon as a sign for its consecration – and a youth with a kid on his shoulders emerging from its foliage decorate the centre of the rear side of the altar.

The figure of a solar deity is carved into another recess on the left side. He comes in an oriental outfit, including a tunic, baggy trousers and a cloak fastened on his right shoulder. He is crowned by Victory, who bears a palm leaf incised on the marble surface. The god, represented while stepping on a wagon drawn by winged griffins, holds an object more similar to a sceptre than to a spear with his right hand, and the reins with his left hand. Below the figuration, three lines are inscribed in Palmyrene language: “*Tiberius Claudius Felix* and the Palmyrenes offered this altar to their gods, Malakbêl and the gods of Palmyra. Peace!”.

The Latin text mentions as dedicants of the altar three members of the third cohort of the *Horrea Galbana*, the warehouses in the city’s port. The family onomastics reveals their connection to the Emperors’ *familia*: they were former slaves, or their descendants, of the Julio-Claudian Emperors, either Tiber, Claudius or Nero. The Palmyrene inscription, one of the earliest examples known in the West, does not make an accurate translation of the Latin text. Here, the god Malakbêl and the gods of Palmyra are mentioned and the dedicants are *Felix*, the head of the family, most probably a native from Palmyra, and the Palmyrenes, who offer an altar to the deities of their homeland.

The figuration has given way to different interpretations. The majority of the scholars agree today that the figures represented on the altar make a complete solar cycle: the youth on the chariot is the rising sun; the deity with the radiant nimbus is the midday sun; Saturn is the sun at night; the youth

with the kid on his shoulder hints at the *dies natalis Invicti*, that is, December 25th, the birthday of the Sun in eastern doctrines, including the cult of Mithras.

It is important to remark that Malakbêl is assigned a twofold value as god of the sun and god of vegetation. In Palmyra, the god is represented with a radiant nimbus and an eagle or standing on a chariot drawn by griffins. The griffins hint at the solar aspect, while the eagle with outstretched wings, as a metaphor of the heavenly vault, alludes to the cosmic aspect and the vegetative power, which is emphasized by the image of the cypress and the kid. According to some, Saturn can be interpreted as the latinisation of the Palmyrene god Malakbêl in his being a messenger of Bel, the supreme cosmic god.

Not necessarily was the altar located in the warehouses of Galba mentioned here, as it may well have been offered in one of the Syrian sanctuaries erected in the port area of the capital.

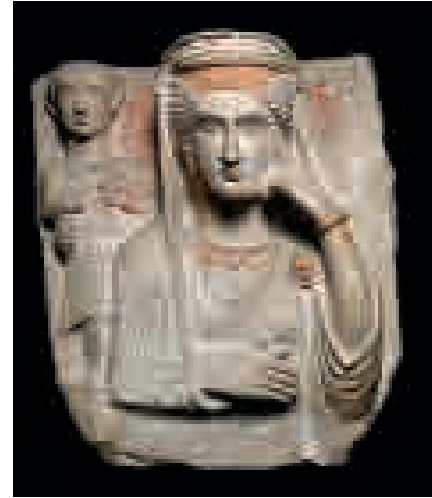
This altar, along with other finds, demonstrate that a Palmyrene community had settled in Rome since as early as the 1st century and had been growing in the following two centuries, when the eastern cults actually reached their largest diffusion in Rome.

Bibliografia/Bibliography: CIL VI 710 = 30817; H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, pp. 47-49, n. 1, tav./plate 9; F. CUMONT, *L'autel palmyrénien du Musée du Capitole*, in «Syria» IX, 1928, pp. 101-109, tavv./plates 38-39; C. PIETRANGELI, *I monumenti dei culti orientali*, Roma 1951, pp. 21-22, n. 33, tav./plate V; W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Tübingen 1966⁴, n. 1182; E. EQUINI, *Il Santuario di Bel e delle divinità palmirene. Comunità e tradizioni religiose dei Palmireni a Roma*, in «Dialoghi di Archeologia» 5, 1, 1987, pp. 69-85; G.L. GREGORI, M. MATTEI (a cura di /edd.), *Supplementa Italica – Images, Roma (CIL, VI) I - Musei Capitolini*, Roma 1999, n. 9; M.S. ENSOLI, *Communauté et cultes syriens à Rome: les sancuaires de la regio XIV Transtiberim*, in J. CH. GAFFIOT, H. LAVAGNE, J.-M. HOFMAN (a cura di /edd.), “*Moi, Zénobie reine de Palmyre*”, Catalogo della Mostra (Parigi-Torino, 2001-2002), Milano 2001, pp. 123-128 ed in particolare sull’altare/and about the altar especially *Autel avec dédicace de Ti. Claudius Felix au très saint Soleil*, n. 222, pp. 362-363; B. PALMA VENETUCCI (a cura di /ed.), *Il fascino dell’Oriente nelle collezioni e musei d’Italia*, Frascati 2010, pp. 130-132, n. 2 (D. Velestino).

Daniela Velestino

PALMIRA/PALMYRA

2. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO DI BATMALKÛ E HAIRAN / FUNERARY RELIEF WITH PORTRAITS OF BATMALKÛ AND HAIRAN



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Museo delle Civiltà - Collezioni d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci' di Roma (inv. 6011/6827); acquisto Sangiorgi già collezione Stroganoff / from Palmira, now in the Museum of Civilizations-Oriental Art Collections of Rome (inv. 6011/6827); acquisition by Sangiorgi, formerly in Stroganoff collection

Materiale/Material: calcare dorato e dipinto / gilded and painted limestone

Dimensioni/Dimensions: 53,5 x 47,3 x 16,5 cm

Datazione/Date: III secolo d.C./ 3rd century AD

Sulla lastra, scolpita ad altorilievo, sono rappresentati una figura femminile in busto e a sinistra, in posizione arretrata e di dimensioni minori, un fanciullo stante, entrambi frontali. La donna indossa un turbante a pieghe con velo, chitone (tunica), *himation* (mantello) e numerosi gioielli di tradizione occidentale e orientale. L’acconciatura, bipartita ai lati del volto, è guarnita da un diadema a fascia e da un ornamento a freccia. La mano destra trattiene un lembo del velo, mentre la sinistra tocca la guancia e la tempia. Il volto presenta tratti schematici. Il fanciullo, abbigliato alla moda partica, indossa una tunica al ginocchio con galloni dipinti, orlo svasato alle estremità e sollevato al centro, pantaloni a sbuffo e calzari; reca un volatile e un grappolo d’uva. Le iscrizioni, tracciate alla sinistra delle figure e marcate da pigmento rosso, sono redatte in aramaico palmireno e indicano nome e patronimico, seguiti dalla usuale formula di cordoglio.

“Btmlkw figlia di Ml’, ahimè!”

“Hymn figlio di Qrd’, ahimè!”

In analogia a quanto attestato da iscrizioni che accompagnano simili rappresentazioni,

sono qui raffigurati Batmalkû, moglie di Qirdâ, con suo figlio Hairan.

A Palmira la comune identità formale e tipologica che connota il dialogo culturale tra Oriente e Occidente si definisce, articolandosi compiutamente, nell'elaborazione di un linguaggio figurativo a carattere internazionale, attualizzato e mediato, tuttavia, dalla molteplicità di preesistenti e differenti tradizioni culturali.

L'arte figurativa palmirena, a carattere essenzialmente funerario, si sviluppa con aspetti di sostanziale uniformità dal I secolo a.C. al III secolo d.C., illustrando i contatti e l'originalità degli esiti da essi scaturiti nell'incontro di culture tra Occidente ellenistico-romano e Oriente partico.

Nei monumenti funerari – torre, ipogeo, tempio –, tombe collettive, spesso di interi nuclei familiari, dal I secolo d.C. le pareti erano occupate da sepolture a loculo, sigillate da lastre che recavano l'immagine dei defunti. La molteplicità e lo spessore dei differenti apporti culturali contribuiscono a definire l'originalità profonda e la peculiarità della produzione funeraria palmirena. All'Occidente, soprattutto romano, rimanda l'adozione della rappresentazione in busto, ma l'impiego sulla lastra funeraria risulta siro-palmireno. Alla tradizione ellenistica sono riferibili, fra gli altri, la posizione della mano portata al volto, l'impiego della tecnica ad altorilievo, come l'andamento del panneggio che, per il linearismo dell'esecuzione fortemente schematica, rimanda tuttavia ad ambito orientale. Nell'opera in mostra, il naturalismo ellenistico appare superato dallo stile astratto adottato per esprimere un'immagine concettuale della figura umana, mediante un linguaggio artistico di derivazione siro-mesopotamica, in cui la composizione è dominata da principi anti-naturalistici, che trova nell'arte partica la sua più compiuta realizzazione. A questo riguardo, la vitalità trascendente espressa dagli occhi grandi dallo sguardo fisso rivolto allo spettatore, il carattere ieratico, il canone della frontalità di presentazione, l'allineamento paratattico delle figure, tipici dell'arte partica, denunciano un procedimento intellettualistico di natura essenzialmente ideologica che conoscerà nuovi e significativi sviluppi nell'arte tardoantica.

The high-relief sculpture on the slab features the portrait-bust of a woman and of a standing boy, smaller in size, placed behind her on the left corner. Both figures are seen frontally. The woman wears a pleated turban with a veil, a *chiton* (tunic), a *himation* (cloak) and copious jewellery from the eastern and western traditions. Her hair, falling to both sides of her face, is adorned with a diadem and an arrow-shaped ornament. Her right hand grasps a fold of the veil; her left hand is raised to touch her cheek and temple. Her face features are schematically depicted. The boy wears Parthian garments, including a

knee-length tunic with colourful galloons, its rim tapered to the sides and lifted in the middle, baggy pants and sandals. He holds a bird and a bunch of grapes. The text in Palmyrene Aramaic inscribed and highlighted in red pigment to the left of the figures indicate their own and their fathers' names followed by the usual grievance wording.

"Btmlkw daughter of Ml' alas!"

"Hyrn son of Qrd' alas!"

Not unlike the inscriptions found in similar reliefs, they tell that the portraits belong to Batmalkû, wife of Qirdâ, and to her son Hairan.

In Palmyra, the cultural dialogue between East and West helped develop a common formal and typological identity, which was expressed through an international figurative language, but, still, deeply rooted in multiple different pre-existing cultural traditions.

The Palmyrene figurative art, which has a mainly funerary destination, evolved with essentially uniform features from the 1st century BC to the 3rd century AD, mirroring the contacts and the original outcomes of the cultural blend of the Greek and Roman West with the Parthian East.

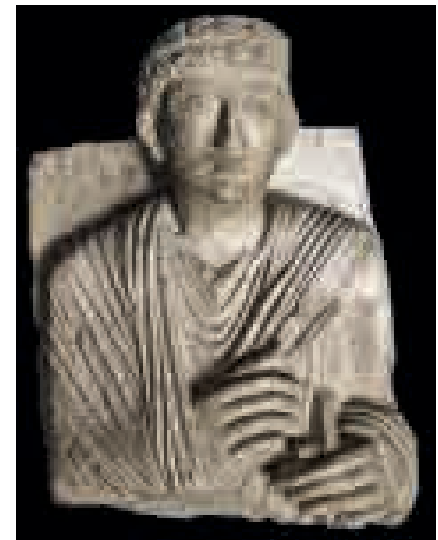
Since the 1st century AD, the walls in funerary monuments – burial towers, underground tombs, grave-temples –, communal burial grounds, often pertaining to whole families, were occupied by *loculi* (compartments) sealed with slabs holding the portraits of the dead. Several great cultural traditions contributed to the remarkable originality and peculiarity of the Palmyrene funerary production. While the choice of funerary busts is borrowed from the West, especially from the Romans, their usage on compartment slabs is entirely Syrian and Palmyrene. To the Greek influence can be ascribed, among other features, the position of the hand raised to touch the face, the use of high-relief, and the draping design; however, the schematic execution of the latter is a typical feature of the Eastern art. In the artefact exhibited here, the naturalism typical of the Hellenistic art is offset by an abstract style, functional to the expression of a conceptual image of the human figure. This approach is borrowed from Syria and Mesopotamia, where the anti-naturalistic principles prevailed, as most beautifully exemplified in the Parthian art. In this respect, the transcendent vitality expressed by big eyes staring at the observer, the hieratic character, front position and paratattic alignment of the figures, all typical features of the Parthian art, betray an essentially ideological intellectualistic approach, which would find new and meaningful developments in the art of the late Antiquity.

Bibliografia/Bibliography: D. MACKAY, *The Jewellery of Palmyra and its Significance*, in «Iraq» XI, 1949, pp. 160-187; K. PARLASCA,

Probleme palmyrenischer Grabreliefs – Chronologie und Interpretation, in *Palmyre Bilan et Perspectives, Colloque 1973*, Strasbourg, 1976, pp. 33-44; M.A.R. COLLEDGE, *The Art of Palmyra*, London, 1976, pp. 261-262; P. CALLIERI, *Il rilievo palmireno di BTMLKW e HYRN nel Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma*, in *Arte Orientale in Italia*, V, Roma, 1980, pp. 5-18; K. TANABE, *Sculptures of Palmyra, I (Memoirs of the Ancient Orient Museum I)*, Tokyo, 1986, p. 246, tavv. 213, 216, 249, 336-337, 340, 352, 356-359, 367-368, 371, 383, 387-390; G. PLOUG, *Catalogue of the Palmyrene sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1995, pp. 25-33; A. SADURSKA, A. BOUNNI, *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994, pp. 149-197, fig. 205; A. INVERNIZZI, *Partica Arte*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Secondo Supplemento 1971-1994, Roma, IV, 1996, pp. 264-267; I. SKUPINSKA-LØVSET, *Portraiture in Roman Syria*, Lodz, 1999, p. 203.

Paola Piacentini

3. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO DI ŠALAMALLAT / FUNERARY RELIEF WITH PORTRAIT OF ŠALAMALLAT



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00395) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum – Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00395)

Materiale/Material: calcare / limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 55 cm; larghezza 41 cm; spessore 23 cm / 55 cm high; 41 cm wide; 23 cm thick

Datazione/Date: seconda metà II-inizi III secolo d.C. / second half of 2nd century - early 3rd century AD

Sulla lastra è scolpita, in alto rilievo, la figura del defunto, raffigurato di prospetto, fino all'altezza della vita circa. Indossa una

tunica e un mantello, che avvolge completamente la figura e dal quale fuoriesce la mano destra, che ne stringe un lembo, mentre la sinistra, con anello al dito mignolo, tiene in mano un oggetto di forma rettangolare, identificabile con una singola *schedula* (un foglietto di papiro). Il volto, leggermente affusolato, possiede fronte alta, grandi occhi di forma allungata, con iride e pupilla incise, e lunghi sopraccigli appena rilevati, che partono dalla radice del naso, anch'esso lungo e largo alla base. Le guance hanno zigomi un poco rilevati, basette, barba e baffi, corti; la bocca è sinuosa, le orecchie grandi e a sventola. La pettinatura è costituita da serie di corti riccioli paralleli. La lavorazione, a solo scalpello, con i dettagli appena incisi è rigida e grafica e non priva di errori formali.

Sopra la spalla sinistra – rispetto all'osservatore – è incisa verticalmente su quattro linee l'iscrizione in aramaico palmireno: “Statua Šalamallat figlio di Ma'nai, ahimè”.

The high-relief sculpture on the slab features the portrait of a man, depicted in frontal pose approximately up to the waist. He wears a tunic and cloak entirely wrapping his body but for his right hand, which holds a fold of it, and his left hand, which wears a ring on the little finger and holds a rectangular object identified as an individual *schedula* (papyrus slip). The man's somewhat tapering face has a wide forehead, big elongated eyes, with incised irises and pupils, long eyebrows carved in light relief stemming from the root of a long and broad-based nose. His cheeks have bones carved in light relief too, whiskers, a short beard and a moustache. His mouth is sinuous, ears are big and sticking out. His hair is styled in short parallel curls. The work, carved with the use of a chisel only, makes a rigid graphical achievement, not free from formal errors.

Above his left shoulder (from observer's point of view), a text in Palmyrene Aramaic is inscribed in four vertical lines:

“Statue Šalamallat son of Ma'nai, alas”.

Bibliografia/Bibliography: B. BAGATTI, *Il museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Gerusalemme 1939, pp. 32-33, sub n. 37, n. 17, fig. 11; A. DELL'ACQUA, *La raccolta di sculture del Terra Sancta Museum di Gerusalemme*, in «Archeologia Classica» 67, 2016, pp. 438-441, 442, 466, n. 5, figg. 3, 6.

Fulvia Ciliberto

4. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO DI MAKKAÏ / FUNERARY RELIEF WITH PORTRAIT OF MAKKAÏ

Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato in collezione privata / from Palmyra, now in a private collection



Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 54 cm; larghezza 42 cm / 54 cm high; 42 cm wide

Datazione/Date: terzo quarto I secolo d.C. / third quarter of 1st century AD

Sulla lastra è scolpita, in alto rilievo, la figura del defunto, raffigurato di prospetto, fino all'altezza della vita circa. Indossa una tunica e un mantello, che avvolge completamente la figura e dal quale fuoriesce la mano destra, che ne stringe un lembo, mentre la sinistra, con un piccolo anello al mignolo, tiene in mano un oggetto di forma rettangolare, identificabile con una singola *schedula* (un foglietto di papiro). Il volto, di forma triangolare, ha una fronte alta, occhi sgranati con bulbo oculare estroflesso, l'iride, la pupilla e i lunghi sopraccigli incisi, che partono dalla radice del naso, dal setto diritto e largo alla base. Le guance hanno gli zigomi lievemente rilevati, la bocca sinuosa, le orecchie grandi e a sventola. Due profonde rughe solcano il collo. La pettinatura è costituita da una serie di corte e corpose ciocche di forma semilunata, orientate verso destra sulla fronte e sulla tempia destra – rispetto all'osservatore – mentre all'altezza di quella sinistra cambiano direzione, formando una piccola forcina: un tipo di acconciatura che, pur priva di basette e barbula, richiama molto il ritratto dell'imperatore Nerone di III tipo, testimoniato da una testa di Roma proveniente dal Palatino e datata tra il 59 e il 64 d.C. La lavorazione a solo scalpello, con i particolari per lo più incisi, è rigida ed il rilievo risulta appiattito e grafico.

Sopra la spalla destra – rispetto all'osservatore – è incisa verticalmente su tre linee l'iscrizione in aramaico palmireno: “Ahimè, Makkai figlio di Makkai”.

The high-relief sculpture on the slab features the portrait of a man, depicted in frontal pose approximately up to the waist. He wears a tunic and a cloak entirely wrapping his body but for his right hand, which holds a fold of it, and his left hand, which wears small rings on the little finger and holds a

rectangular object identified as an individual *schedula* (papyrus slip). His triangular face has a wide forehead, big staring eyes with everted eyeballs, incised irises and pupils and long eyebrows stemming from the root of a straight and broad-based nose. His cheeks have bones carved in light relief; his mouth is sinuous; ears are large and sticking out. Two deep lines run on his neck. His hair is arranged in short thick strands shaped as crescents, brushed to the right on the forehead and his right temple – from observer's point of view – but changing direction on the left temple to form a fork. This hairstyle, though without any sideburns or barbules in this case, is very similar to the portrait of Emperor Nero 3rd type, like in a head from the Palatine in Rome dated between AD 59 and 64.

The work, carved with the use of a chisel only, with most details being engraved, makes a rigid, flat and graphical achievement.

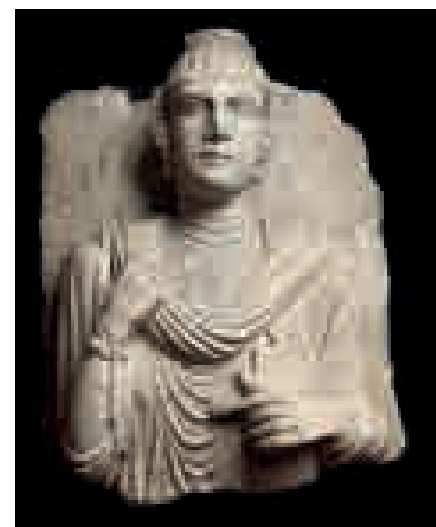
Above his right shoulder (from observer's point of view), a text in Palmyrene Aramaic is inscribed in three vertical lines:

“Alas, Makkai son of Makkai”.

Bibliografia/Bibliography: Sothebys Antiquities New York, 8 giugno 2011, n. 08762 (LOT 69).

Fulvia Ciliberto

5. RILIEVO FUNERARIO CON BUSTO FEMMINILE / FUNERARY RELIEF WITH FEMALE BUST



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso i Musei Vaticani (inv. 56698) / from Palmyra, now in the Vatican Museums (inv. 56698)

Materiale/Material: calcare grigio/grey limestone

Dimensioni/Dimensions: 45 x 36 x 17 cm

Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD

Sulla lastra di forma rettangolare, con contorno irregolare, è rappresentato un busto

femminile. La donna è in posizione frontale e il suo abbigliamento è costituito da una tunica a maniche corte, ben accollata, e da un velo bordato da una corta frangia che, poggiato sulle spalle e portato dietro, scende sul busto fino al petto. Il collo è cinto da due collane: la prima, più corta, è formata da grani sferoidali, mentre la seconda, poco più lunga, è impreziosita da una piccola *bullā* a disco. Altri preziosi gioielli contribuiscono a sottolineare l'alto livello sociale della donna qui rappresentata: i bracciali a tortiglione di fili alternati lisci e a grani che decorano i polsi destro e sinistro, nonché i tre anelli e i quattro orecchini, due per orecchio, che impreziosiscono a loro volta una testa caratterizzata dalla cosiddetta acconciatura "a melone", assai diffusa tra le donne dell'*élite* palmirena nella seconda metà del II secolo d.C.

La raffigurazione non si presenta statica. Il braccio destro è infatti piegato e alzato, con la mano che trattiene il mantello, mentre quello sinistro è piegato al gomito sul petto, con la mano che tiene una tavoletta scrittoria. La scultura funeraria palmirena documenta una gran quantità di ritratti funerari di donne, rendendo evidente che queste rivestivano un ruolo significativo nella società palmirena. Il modo in cui le donne sono ritratte varia con lo svilupparsi della ritrattistica. I ritratti più antichi mostrano spesso donne che tengono tra le mani diversi oggetti, più comunemente fuso e rocca, due attribuiti che tradizionalmente sono interpretati come simboli del ruolo svolto in casa dalla donna, ma che possono altresì invocare anche la partecipazione di questa all'industria tessile palmirena, che sappiamo esser stata molto praticata ed economicamente rilevante. Dal III secolo in poi, invece, si pone maggior accento sul lusso e sullo sfoggio di gioielli, segno evidente di una ricchezza materiale che era ormai la caratteristica più evidente dell'*élite* della città.

La ritrattistica palmirena si divide in due principali categorie, di differente utilizzo e scopo. La prima, di cui rimangono pochi esemplari documentati, considera statue innalzate per rendere onore a membri dell'*élite* locale ed è quindi di carattere pubblico. Statue di questo tipo erano erette nell'ambito urbano, nei portici, nelle strade e nei templi della città. La seconda categoria, invece, di cui fa parte anche il nostro esemplare, è di carattere funerario e considera le lastre e i rilievi funerari, che, raffigurando il defunto in maniera idealizzata, ne perpetuava la memoria e ne contribuiva a assicurare l'esistenza nell'aldilà.

La nostra lastra proviene dal mercato antiquario, così come gran parte dei ritratti palmireni giunti nelle collezioni occidentali tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Acquisita dapprima in una collezione privata francese e successivamente in una italiana, entrò a far parte della collezione di Federico

Zeri, il quale la donò poi alla sua morte, per lascito testamentario, ai Musei Vaticani.

This rectangular slab with an irregular outline bears a female bust. The woman is seen frontally, wearing a short-sleeved high-necked tunic and a veil with a short-fringed rim. The veil, worn on the shoulders and pulled to the back, falls over her bust up to the chest. She wears two necklaces: the shorter made of spheroidal beads; the slightly longer one featuring a small disc *bullā*. Other precious jewels contribute to emphasizing the high social status of the woman represented here: twisted bracelets made of plain threads and rows of beads on her right and left wrists; three rings; four earrings, two per ear. Moreover, her hair features a sophisticated "melon", a very popular hairstyle among the Palmyrene elite in the second half of the 2nd century AD.

The representation is all but static. In fact, her right arm is bent and raised, her right hand grasping the cloak; her left arm is bent at the elbow over her chest, her left hand holding a writing tablet.

The Palmyrene funerary sculpture encompasses a large number of female funerary portraits, a clear indication that women played a crucial role in the Palmyrene society. The way women are portrayed varied as the art of portraiture evolved. The most ancient portraits often show women holding different objects – most commonly a spindle and a distaff, two implements traditionally interpreted as symbols of the role of women in the house, but also evoking the women's participation to the textile industry, a very popular and thriving activity in Palmyra. Starting from the 3rd century, greater emphasis was given to opulent conspicuous jewellery, a manifest sign of material wealth, by then the most evident characteristic of the city's elite.

Palmyrene portraits can be divided in two main classes, by use and purpose. The first, of which few examples remain, includes the statues erected to honour the members of the local elite, and is therefore public in character. Statues of this type were found around the city, under the arcades, in the streets and in temples. The second class, to which the example discussed here belongs, had a funerary purpose and included slabs and reliefs where the deceased were depicted in an idealized way to perpetuate their memory and contribute to guaranteeing their existence in the hereafter.

This slab comes from the antiquities market, like the majority of Palmyrene portraits, which were acquired by Western collectors between the late 18th and early 19th centuries. First purchased by a French private collector and then by an Italian one, the slab subsequently belonged to the collection of Federico Zeri, who bequeathed it to the Vatican Museums after his death.

Bibliografia/Bibliography: P. CALLIERI, *Rilievi funerari palmireni nella collezione Zeri*, in «Annali Istituto Orientale di Napoli. Archeologia Storia Antica» 8, 1986, pp. 231-232, n. 4, fig. 63,2.

Mario Cappozzo

6. BUSTO MULIEBRE DA SARCOFAGO PALMIRENO / FEMALE BUST FROM A PALMYRENE SARCOPHAGUS



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00329) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00329)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 36,4 cm; larghezza 29,5 cm; spessore 14,5 cm / 36,4 cm high; 29,5 cm wide; 14,5 cm thick

Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD

Busto-ritratto di donna, raffigurata di prospetto fino al petto. Indossa una tunica ed un mantello dal bordo ondulato, che le copre il capo, avvolto in un turbante annodato, sotto il quale si nota un largo diadema, decorato con motivi vegetali e geometrici, ai lati del quale fuoriescono quattro lunghe ciocche ondulate di capelli. Il volto, di forma ovale, ha fronte alta, occhi grandi con iridi incise e lunghi sopraccigli arcuati appena rilevati, che partono dalla radice del naso dritto e largo alla base. Le guance sono piene, la sottile bocca sinuosa è leggermente aperta, il mento arrotondato e sporgente; delle orecchie, coperte dai capelli, si intravedono solo i lobi, dai quali pendono gli orecchini. Il collo, alla base del quale corre una collana, è alto, massiccio, e percorso da due profonde rughe. La condizione scabra della superficie posteriore, i contorni netti e l'andamento del margine del busto, limitato al solo petto, lasciano intendere, senza ombra di dubbio, che il pezzo non sia stato scalpellato da una lastra di loculo, ma staccato, con un unico

abilissimo colpo, dalla parete di fondo della cassa di un sarcofago. La lavorazione, a solo scalpello, pur rigida e grafica, risulta non priva d'effetto, anche dovuto alla precisione minuziosa nella resa dei dettagli, rafforzata originariamente da una vivace policromia, della quale si conservano le tracce.

The high-relief sculpture on the slab features the portrait-bust of a woman, depicted in frontal pose up to the chest. She wears a tunic and a wavy rimmed cloak, which covers her head wrapped in a knotted turban. Below the turban, a thick diadem decorated with vegetable and geometrical patterns is seen. Four long wavy strands of hair come out of both sides of the diadem. Her oval face has a wide forehead, big eyes with incised irises and long arched eyebrows carved in light relief stemming from the root of a straight and broad-based nose. Her cheeks are full, her thin sinuous mouth is partly open, her chin is rounded and prominent. Her ears are concealed by hair and only her lobes and earrings can be seen. Her neck, whose base is decorated with a jewel, is high, thick and crossed by two deep lines. The rough conditions of the back, the sharp outline and the edge of the bust restricted to the chest level infer beyond any doubt that the relief was not chiselled out of a compartment slab, but detached with one masterly blow from the bottom of a sarcophagus chest.

The work, carved with the use of a chisel only, makes a very rigid though effective achievement, also because details are very carefully executed and some traces of the original bright colours are still visible.

Bibliografia/Bibliography: A. DELL'ACQUA, *La raccolta di sculture del Terra Sancta Museum di Gerusalemme*, in «Archeologia Classica» 67, 2016, pp. 443-444, 465, n. 3, fig. 8.

Fulvia Ciliberto

7. FRAMMENTO DI RILIEVO FUNERARIO / FRAGMENT OF FUNERARY RELIEF

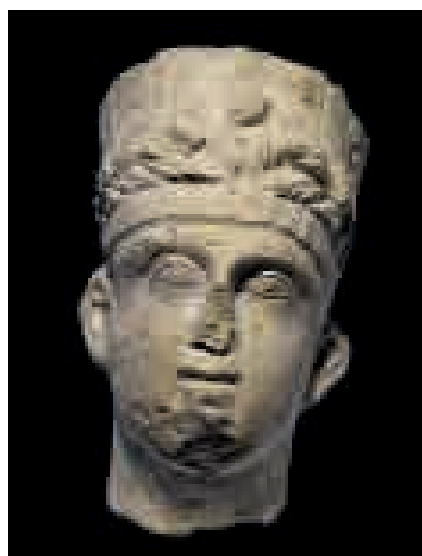
Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso i Musei Vaticani (inv. 56599) / from Palmyra, now in the Vatican Museums (inv. 56599)

Materiale/Material: calcare rosato / pink limestone

Dimensioni/Dimensions: 38 x 23 x 22 cm

Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD

Il frammento era verosimilmente parte di un busto o di un rilievo raffigurante un banchetto funerario. Il lato posteriore è infatti lasciato grezzo, così come la parte superiore del copricapo, particolarità che potrebbe indicare una visione leggermente dal basso del rilievo, suggerendo una sua collocazione originaria nella parte superiore di una parete.



La testa è in posizione frontale ed è caratterizzata dalla presenza del *modius*, il tipico copricapo dei sacerdoti palmireni. Questo, diviso da due profonde scanalature verticali che disegnano tre grandi fasce, si presenta cinto alla base da una corona di foglie lanceolate d'alloro convergenti verso il centro, dove si trova un piccolo busto maschile imberbe. La discendenza illustre del personaggio raffigurato nella nostra testa è resa evidente proprio dall'accostamento di questi due elementi. Infatti, la corona d'alloro, simbolo dello *status* eroizzato del defunto, non è sempre connessa con il piccolo busto maschile, che a sua volta evoca l'antenato che protegge il defunto e la sua famiglia. Questo accostamento rende evidente che il defunto discende da antenati già eroizzati, quindi da nobile famiglia, mentre le corone prive di busti, ben documentati a Palmira, raffigurano personaggi si eroizzati, ma di discendenza non illustre.

Anche il *modius*, di forma cilindrica con la sommità piana, si presenta come un elemento iconografico di grande interesse nella scultura palmirena. Indossato esclusivamente dai sacerdoti, che, come si nota nel nostro esemplare (dove non si osserva fuoriuscita di capelli dal copricapo), erano calvi, appare talora anche sullo sfondo di rilievi raffiguranti dei laici. Il suo impiego potrebbe essere connesso con il culto del dio Bel, identificando i personaggi che lo indossano come suoi sacerdoti. Sebbene la scultura funeraria palmirena raramente documenti cariche professionali e non menzioni mai nelle iscrizioni esplicitamente cariche sacerdotali, raffigurazioni di sacerdoti non sono rare. Questi, però, non sono mai mostrati mentre praticano l'atto culturale. Si tratta, infatti, di sculture che sembrano piuttosto enfatizzare lo *status* sociale dei personaggi raffigurati, dal momento che gli incarichi sacerdotali erano esclusivi degli uomini appartenenti all'*élite* dominante.

La nostra testa, acquistata sul mercato antiquario di New York tra gli anni '60 e '70, fu parte della Collezione di Federico Zeri, il

quale alla sua morte la destinò, insieme a tutta la sua collezione di rilievi palmireni, ai Musei Vaticani.

The fragment is likely to belong to a bust or relief depicting a funerary banquet. In fact, both the back and the top portion of the headdress are rough, which may indicate that the relief was meant to be seen somewhat from bottom up, because it was originally placed on the upper portion of a wall.

The head is seen frontally and features a *modius*, the typical headdress of Palmyrene priests. Divided into three large strips by two deep vertical grooves, the headdress is encircled at its base by a wreath of lanceolate laurel leaves converging at the centre, where a small bust of a beardless man in a tunic is found. The illustrious ancestry of the person represented here is made manifest by these two elements combined together. In fact, the laurel wreath – a symbol of the heroized status of the decedent – does not always come with the miniature bust, which in turn evokes a heroized ancestor who protects the dead and his family. The coexistence of the two elements makes it clear that the deceased descends from heroized ancestors, and therefore belongs to a noble family. On the other hand, when laurel wreaths come without a bust – as is often seen in Palmyra – then the deceased are heroes but of a non-famed lineage.

Equally, the *modius*, shaped as a cylinder with a flat top, makes a fairly interesting iconographic feature of Palmyrene sculpture. Reserved to the priests only, who were bald, as it can be seen in this specimen where no hair comes out of the headdress, the *modius* is also sometimes represented at the background of reliefs where laymen are depicted. Its usage may be connected to the worship, and hence to the priests, of the god Bel.

While the inscriptions on Palmyrene funerary sculpture rarely make reference to professional positions and never expressly mention priestly offices, portraits of priests are all but rare. Still, they are never represented while making an act of worship. In fact, these portraits were seemingly meant to emphasize the social status of the persons represented, considering that priesthood was reserved to male members of the ruling elite.

Purchased in New York's antiquities market between the 1960s and 1970s, this head belonged to the collection of Federico Zeri, who bequeathed it to the Vatican Museums after his death, along with all his collection of Palmyrene reliefs.

Bibliografia/Bibliography: P. CALLIERI, *Rilievi funerari palmireni nella collezione Zeri*, in «Annali Istituto Universitario Orientale di Napoli. Archeologia e Storia Antica» VIII, 1986, pp. 232-234, n. 5, fig. 66, 2.

Mario Cappozzo

8. TESTA DI SACERDOTE DA SARCOFAGO PALMIRENO / PRIEST HEAD FROM A PALMYRENE SARCOPHAGUS



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00424) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00424)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 30 cm / 30 cm high

Datazione/Date: seconda metà II-inizi III secolo d.C. / second half of 2nd century - early 3rd century AD

La testa, a tutto tondo e spezzata all'altezza del collo, è lavorata solo nella parte anteriore, mentre a partire da dietro le orecchie è lasciata in stato di abbozzo, e dunque concepita per essere vista rigidamente di prospetto. Il volto, di forma ovale, ha la fronte per lo più coperta dall'alto copricapo, occhi grandi ed incavati, con iride e pupilla incisi, lunghi sopraccigli appena incisi, che partono dalla radice del naso dal setto diritto e leggermente rigonfio. Le guance hanno gli zigomi appena rilevati; la bocca, sottile e lievemente aperta, presenta una profonda fossetta naso-labiale, il mento è piuttosto pronunciato, le orecchie grandi e leggermente a sventola, il collo è massiccio.

Il copricapo troncoconico, detto a *modius* ed ornato da una corona di foglie e bacche di alloro con al centro un piccolo medaglione inciso con un bustino maschile, in tunica, mantello e *modius*, permette di identificare la figura con quella di un sacerdote.

Vista la condizione non lavorata dei lati e del retro, si è propensi ad attribuire la testa alla figura di un defunto, solitamente raffigurato semisdraiato, proveniente dal coperchio di un sarcofago palmireno. La lavorazione, a solo scalpello, risulta rigida ed i dettagli, originariamente evidenziati da una vivace policromia, della quale si conservano

le tracce, sono resi con minuziosità schematica e grafica.

The male head, broken at neck height, is sculpted in full-relief at the front and only sketched from behind the ears at the back; therefore, it was designed to be seen frontally only. His oval face has a forehead largely concealed by a high headdress, big deep-set eyes with incised irises and pupils, long eyebrows carved in light relief stemming from the root of a straight and slightly swollen nose. His cheeks have bones carved in light relief too; the thin mouth is partly open and features a deep nasolabial groove; the chin is quite prominent; ears are large and slightly sticking out; the neck is thick.

The *modius* – a flat-topped cylindrical head-dress, adorned with a wreath of laurel leaves and berries and a small medallion at its centre, bearing in turn a miniature male bust wearing a tunic, cloak and another *modius* – infers that the portrayed person is a priest.

Considering the rough conditions of the sides and back, the head most likely belongs to the sculpture of the deceased, generally reclining on a couch, from the lid of a Palmyrene sarcophagus. The work, carved with the use of a chisel only, makes a very rigid achievement and the details, originally highlighted in bright colours, of which some traces remain visible, are schematically and graphically described.

Bibliografia/Bibliography: A. DELL'ACQUA, *La raccolta di sculture del Terra Sancta Museum di Gerusalemme*, in «Archeologia Classica» 67, 2016, pp. 441-442, 467, n. 6, fig. 7.

Fulvia Ciliberto

9. RITRATTO FEMMINILE DA RILIEVO FUNERARIO / FEMALE PORTRAIT FROM A FUNERARY RELIEF



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Civico Museo Archeologico di Milano (inv. A 2000.04.6) / from Palmyra, now in the Civic Archaeological Museum of Milan (inv. A 2000.04.6)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 30 cm; larghezza 26 cm; spessore 18 cm / 30 cm high; 26 cm wide; 18 cm thick

Datazione/Date: seconda metà II-inizi III secolo d.C. / second half of 2nd century - early 3rd century AD

La testa apparteneva probabilmente in origine a un busto ad altorilievo che decorava la chiusura di un loculo funerario, come sembrerebbe indicare la frattura sul retro. Essa è fratturata alla base del collo, segnato da due solchi leggeri.

La figura è ornata da un diadema scompartito in fasce con motivo centrale vegetale tra riquadri campiti a reticolo, a loro volta delimitati da una banda verticale a sferette che riproduce prototipi metallici. Il diadema è sormontato da un turbante i cui lembi di stoffa sono incrociati al centro della fronte, su cui è collocato un velo lievemente increspato sulla fronte.

Una catena composta da una serie di *cabochons*, collegati da un elemento longitudinale alle cui estremità sono due sferette e terminante sulla tempia destra con una decorazione romboidale con pendente, trattenuta dal turbante, scende dal centro della fronte passando sopra i capelli ondulati, che da sotto il diadema sono tirati indietro a coprire le tempie, scomparendo poi sotto il velo.

La donna indossa orecchini del tipo a barretta con perla terminale, ampiamente attestato sui rilievi palmireni in associazione alla catena, la presenza della quale consente di datare la testa alla seconda metà del II secolo-inizi del III secolo d.C.

La frattura non consente di verificare se la figura reggesse un lembo del velo con una mano.

Malgrado il parziale stato di conservazione e le alterazioni dovute alle integrazioni, alcuni aspetti stilistici potrebbero rivelarsi utili per meglio contestualizzare la testa milanese all'interno della produzione palmirena.

La resa a semiluna della palpebra inferiore e le proporzioni realistiche degli occhi e dell'iride, in cui le pupille sono indicate a incisione, trovano confronti in alcuni rilievi palmireni pubblicati nel volume dedicato alle sculture funerarie di Palmira conservate nel museo locale e in un rilievo facente parte della collezione del Louvre, sempre con diadema, catena e orecchini del medesimo tipo, datato alla seconda metà del II secolo d.C. L'opera, pervenuta al Museo Archeologico come parte della collezione di Lamberto Vitali, non era corredata da documentazione relativa all'acquisto o a passaggi di proprietà. Il suo inserimento nel Palmyra Portrait Project a cura di R. Raja e A. Kropp, in corso d'opera, consentirà senz'altro di meglio inquadrare la testa milanese nell'ambito della produzione artistica palmirena.

The head probably belonged to a high-relief bust decorating the slab of a burial compartment, as a crack at the back seems to indicate.

The artefact is broken at the base of the neck, where two shallow grooves can be seen.

The portrait features a diadem, divided into strips with a central floral pattern between panels with a mesh design, divided in turn by a vertical strip with small balls reproducing metallic prototypes. Above the diadem, a turban is criss-crossed at the centre of the forehead, where a veil is delicately gathered. A chain, composed of *cabochons* linked together by a longitudinal element with two small beads at its sides and featuring a lozenge decoration with a pendant on the right temple, held in place by the turban, falls from the centre of the forehead over curly hair. Under the diadem, the hair is pulled back to cover the temples and to be concealed by the veil.

The woman wears a pair of earrings shaped like tiny rods with pearls at their ends, a type often reproduced in Palmyrene reliefs in association with a chain, which helps date this head back to the second half of the 2nd century or early 3rd century AD.

The crack does not allow to say whether the woman grasped a fold of the veil with her hand.

In spite of the defective state of conservation and of the alterations owed to subsequent integrations, some stylistic elements may provide useful information to contextualize this head within the Palmyrene funerary production.

The crescent-shaped lower eyelid and the realistic proportions of the eyes and irises, whose pupils are reproduced with an engraved circle, can be compared to some reliefs published in the volume about Palmyrene funerary sculpture and held in the museum of Palmyra, as well as to a relief in the Louvre's collection, featuring a diadem, chain and earrings of the same type and dating from the second half of the 2nd century AD.

This artefact, which joined the Archaeological Museum of Milan with Lamberto Vitali's collection, had no records about its acquisition or transfer of ownership. Its forthcoming inclusion in the corpus of Palmyra Portrait Project led by R. Raja and A. Kropp will certainly help understand better this head in the context of Palmyrene artistic production.

Bibliografia/Bibliography: A. SADURSKA, A. BOUNNI, *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994, cat 128, fig. 185 (per un confronto per la resa degli occhi); J. DENTZER FEYDY, J. TEIXIDOR, *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*, Paris 1993, p. 73 (per il tipo di diadema), p. 171, n. 174 (per un confronto per la resa degli occhi); B. MUSCHE, *Vorderasiatischer Schmuck zur Zeit der Arsakiden und der Sasaniden*, Leiden 1988, pl. II, 1.8.1 (per il tipo di diadema); L. PALMIERI, *Il lusso privato in Oriente: analisi comparata dei gioielli delle signore di Palmira*, in *Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico*, Atti XVII Congresso In-

ternazionale di Archeologia Classica, Roma 22-26 settembre 2008, *Bollettino di archeologia online*, I 2010, Volume speciale, G, G7, 5, pp. 34-44.

Anna Provenzali

10. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO FEMMINILE / FUNERARY RELIEF WITH FEMALE PORTRAIT



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco (inv. MB 206) / from Palmyra, now in the Museum of Ancient Sculpture Giovanni Barracco (inv. MB 206)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 59 cm; larghezza 46 cm / 59 cm high; 46 cm wide

Datazione/Date: primi decenni III secolo d.C. / early decades of 3rd century AD

Lastra di chiusura di un loculo tombale con rappresentazione ad altorilievo della defunta, realizzata in calcare e frantumata nella parte superiore.

L'iscrizione in palmireno su 4 linee sopra la spalla sinistra, mutila di parte della linea 1 e dell'intera linea 2, permette di conoscere soltanto i nomi della parentela maschile della defunta, mentre indeterminabile è il significato dei graffiti sulla destra.

La donna è raffigurata in posizione frontale, con tratti del volto lineari; nell'ovale pieno del viso spiccano il mento pronunciato e i grandi occhi, senza indicazione dell'iride e con la pupilla lievemente concava, incorniciati dal profondo solco delle sopracciglia. Il collo è segnato da due rughe. La mano sinistra scosta il velo che copre il capo, lasciando vedere la grande fibula che fissa il mantello sulla spalla sinistra, mentre il braccio destro è incrociato sotto il seno, con la mano che trattiene un lembo del mantello. La veste ha ampie maniche decorate con frange, che lasciano scoperti i polsi.

La *parure* di gioielli è inquadrabile in una

tipologia attestata a Palmira fra la metà del II e la metà del III secolo d.C., caratterizzata dall'associazione di un diadema a decorazione floreale, una catena da testa, un paio di orecchini a barra con perle alle due estremità e una fibula a disco. Completano l'ornamento tre collane, un bracciale e un anello.

Le morbide e gonfie ciocche di capelli sono trattenute dal diadema, la cui decorazione floreale è scandita in riquadri, e sono avvolte da una sontuosa catena da testa a *cabochon* circolari raccordati da file di perline. L'acconciatura è conclusa da un turbante che sorregge il velo.

La fibula a ruota dentata circondata da globetti è di grande interesse, poiché costituisce una variante della fibula a disco databile fra la fine del II secolo d.C. e il secondo quarto del III secolo d.C.

Le collane sono ben distanziate fra loro e la più importante, a medaglioni rotondi raccordati da perline, si trova in posizione centrale, compresa fra il girocollo di perle e la catena a maglia *loop-in-loop* con pendente a medaglia. Lo sfoggio simultaneo di più collane è caratteristico del costume di Palmira, soprattutto nel III secolo d.C., così come indossare anelli su tutte le parti delle dita: in questo caso l'anello è sulla falangina del mignolo sinistro. Il pendente a forma di campana aganciato al massiccio bracciale a torciglione sul polso sinistro, invece, è un amuleto diffuso in tutta la Siria romana.

Il contesto di provenienza di questo rilievo non è noto, ma le sue caratteristiche iconografiche e stilistiche permettono di inquadrarlo nella produzione dei primi decenni del III secolo d.C., periodo di notevole sviluppo artistico, architettonico e urbanistico per Palmira. Oltre ai confronti già editi, si segnala una somiglianza nei tratti del volto e nell'acconciatura, nonché nella resa stilistica, anche con il più sofisticato rilievo di Mezzabù, datato al secondo quarto dello stesso secolo in base alla cronologia relativa dell'ipogeo di Salamallat da cui proviene.

L'opera appartiene a un nucleo di tre rilievi funerari palmireni della collezione del barone Giovanni Barracco, nata con l'intento di "formare un piccolo museo di scultura antica comparata": così dichiara il primo catalogo del 1892, in cui questo rilievo già compare.

Limestone slab of a burial compartment with the high-relief female portrait of the deceased, cracked on its upper portion.

The Palmyrene text inscribed on 4 lines above the left shoulder of the portrait – with line 1 and line 2 partially and entirely missing, respectively – indicates only the names of the male relatives of the woman, while the meaning of the graffiti on her right is indiscernible.

The portrait is seen frontally and has linear face features. Her full oval face has a prominent chin and large eyes, with no indication of the irises, while the pupils are slightly

concave, framed by the deep grooves of the eyebrows. Her neck is marked by two lines. Her left hand shifts the veil on her head to let a large *fibula* fastening the cloak onto her left shoulder be seen; her right arm is crossed under her breast, with the hand grasping a fold of the cloak. Her dress has wide fringed sleeves leaving her wrists bare. The set of jewellery can be compared to a popular type in Palmyra between the mid-2nd and the mid-3rd centuries AD. It is characterized by the association of a diadem with a floral decoration, a head chain, a pair of earrings with a rod and two pearls at its ends, and a plate *fibula*. Three necklaces, a bracelet and a ring complete her jewellery set.

Soft swollen strands of hair are held in place by the diadem, whose floral decoration is divided into panels, and are wrapped in a sumptuous head chain consisting of round *cabochons* interspersed with rows of beads. Her hairstyle ends with a turban supporting the veil.

The *fibula*, shaped as a toothed wheel surrounded by tiny spheres, is extremely interesting, as it is a variant of the plate *fibulas* dating from a period comprised between the late 2nd and the second quarter of the 3rd centuries AD.

The three necklaces are well spaced out, with the most conspicuous one, consisting of round medallions linked up by rows of beads, in central position between a pearl choker and a loop-in-loop chain with a medal pendant.

The simultaneous display of several necklaces was a typical habit in Palmyra, especially in the 3rd century AD, as well as wearing rings on all finger segments. In this case, the ring is worn on the second phalanx of the left little finger. The bell-shaped pendant hooked up to the bulky twisted bracelet on the woman's left wrist was a very popular amulet in all Roman Syria.

The original context of this exhibit is not known, but its iconographic and stylistic characteristics help date it to the early decades of the 3rd century AD, a time of great development for the arts, architecture and urban layout of Palmyra. Beside the published references, some resemblance in the countenance and hairstyle, as well as overall style, can be remarked in the more sophisticated relief of Mezzabû, which has been dated to the 2nd quarter of the same century with the help of the relative chronology of Salamallat's *hypogeum* to which it belongs.

The exhibit forms a group of three Palmyrene funerary reliefs belonging to the collection of baron Giovanni Barracco, whose ambition was to "create a small museum of comparative ancient sculpture", as proclaimed in the first catalogue of 1892, where this relief is already included.

Bibliografia/Bibliography: G. BARRACCO, W. HELBIG, *La Collection Barracco*, München

1893; D. MACKAY, *The jewellery of Palmyra and its significance*, in «Iraq» XI, 2, 1949, pp. 160-187; A. SADURSKA, A. BOUNNI, *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994; M. G. AMADASI GUZZO, *Le iscrizioni palmirene del Museo Barracco*, in M. G. PICOZZI, F. CARINCI (a cura di/edd.), *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Vicino Oriente, Egeo, Grecia, Roma e mondo romano. Tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*, Roma 1996, pp. 301-303; E. EQUINI SCHNEIDER, *Ritratti funerari palmireni del Museo Barracco*, in M. G. PICOZZI, F. CARINCI (a cura di/edd.), *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Vicino Oriente, Egeo, Grecia, Roma e mondo romano. Tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*, Roma 1996, pp. 293-300; L. PALMIERI, *Il lusso privato in Oriente: analisi comparata dei gioielli delle signore di Palmira*, in *Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico*, Atti XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma 22-26 settembre 2008, Bollettino di archeologia online, I 2010, Volume speciale, G, G7, 5, pp. 34-44; G. ZENONI, *Modelli e mode fra Oriente e Occidente: le collane delle signore di Palmira*, in *Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico*, Atti XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma 22-26 settembre 2008, Bollettino di archeologia online, I 2010, Volume speciale, G, G7, 5, pp. 45-54.

Gioia Zenoni

11. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO DI 'AQRBÂN / FUNERARY RELIEF WITH PORTRAIT OF 'AQRBÂN



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00327) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00327)
Materiale/Material: calcare/limestone
Dimensioni/Dimensions: altezza 51,9 cm; larghezza 47 cm; spessore 17 cm / 51,9 cm high; 47 cm wide; 17 cm thick

Datazione/Date: seconda metà II-inizi III secolo d.C. / second half 2nd century-early 3rd century AD

Sulla lastra è scolpita, in alto rilievo, la figura del defunto, raffigurato di prospetto, fino all'altezza della vita circa. Indossa una tunica, dotata di due larghe fasce di stoffa rese a rilievo, che scendono verticalmente dalle spalle, e un mantello, che avvolge completamente la figura e dal quale fuoriescono le grandi mani a stringerne ciascuna un lembo. Il volto, di forma quasi circolare, ha fronte alta, grandi occhi con bulbo oculare liscio e sopraccigli appena incisi, che partono dalla radice del naso, dal setto leggermente rigonfio. Le guance hanno basette e barba realizzate con una fitta picchiettatura, mentre i baffi sono a corte ciocche con le punte rivolte verso l'alto. La bocca è sottile e leggermente allungata, le orecchie a sventola. La pettinatura è resa a corte ciocche rigonfie pettinate in avanti.

La lavorazione, a solo scalpello, risulta molto rigida e schematica, impressione dovuta anche alla resa estremamente sommaria dei dettagli, tanto da far pensare che il rilievo non sia stato terminato, forse per l'improvvisa morte della persona, come si può dedurre anche dalla condizione delle superfici non lisciate, sulle quali si possono notare con chiarezza i segni dello strumento.

Sopra la spalla destra – rispetto all'osservatore – è incisa verticalmente su quattro linee l'iscrizione in aramaico palmireno, che conserva tracce dell'originaria rubricatura: "‘Aqrabân figlio di/Baršameš, ahimè".

The high-relief sculpture on the slab features the portrait of a man, depicted in frontal pose approximately up to the waist. He wears a tunic, provided with two wide strips of fabric carved in relief falling down from his shoulders, and a cloak entirely wrapping his body but for his big hands, each one holding a fold of it. His almost perfectly round face has a wide forehead, big eyes with flat eyeballs and lightly carved eyebrows stemming from the root of a somewhat swollen nose. His cheeks have whiskers and a beard whose texture is defined through dense dotting, and a moustache of short strands with upturned ends. His mouth is thin and slightly elongated, ears sticking out. His hair is styled in short swollen strands brushed forward.

The work, carved with the use of a chisel only, makes a very rigid and schematic achievement, also because details are roughly sketched, so that one may infer that the relief remained unfinished, probably because the person suddenly died. Another indication of this is that the finish is not smooth and marks of the chisel are still visible.

Above his right shoulder (from observer's point of view), a text in Palmyrene Aramaic is inscribed in four vertical lines, with traces of the original indexing:

"‘Aqrabân son of Baršameš, alas".

Bibliografia/Bibliography: B. BAGATTI, *Il museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Gerusalemme 1939, p. 34, sub n. 37, n. 15; A. DELL'ACQUA, *La raccolta di sculture del Terra Sancta Museum di Gerusalemme*, in «Archeologia Classica» 67, 2016, pp. 438-441, 442, 463-464, n. 1, figg. 1, 4.

Fulvia Ciliberto

12. RILIEVO FUNERARIO CON RITRATTO DI MALIKŪ / FUNERARY RELIEF WITH PORTRAIT OF MALIKŪ



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00328) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00328)

Materiale/Material: calcare/limestone
Dimensioni/Dimensions: altezza 55,9 cm; larghezza 40 cm; spessore 20,6 cm / 55,9 cm high; 40 cm wide; 20,6 cm thick

Datazione/Date: seconda metà II-inizi III secolo d.C. / second half of 2nd century - early 3rd century AD

Sulla lastra è scolpita, in alto rilievo, la figura del defunto, rappresentato di prospetto, fino all'altezza della vita circa. Indossa una tunica e un mantello, che avvolge completamente la figura e dal quale fuoriescono le grandi mani a stringerne ciascuna un lembo. Il volto, di forma allungata, ha fronte alta, occhi grandi, con iride e pupilla incise, e lunghi sopraccigli a cordoncino, che partono dalla radice del naso lungo e magro. Le guance hanno basette, barba e baffi, corti. La bocca è sinuosa e leggermente aperta, le orecchie grandi e sventolate. La pettinatura è costituita da corte ciocche mosse, pettinate in avanti. La lavorazione, a solo scalpello, pur poco plastica, risulta nel complesso buona.

Sopra la spalla destra - rispetto all'osservatore - è incisa verticalmente su tre linee l'iscrizione in aramaico palmireno: "Ahimē, Malikū figlio di Malikū".

The high-relief sculpture on the slab features the portrait of a man, depicted in frontal pose approximately up to the waist. He wears a tunic and cloak entirely wrapping his body but for his big hands, each one holding a fold of it. His elongated face has a wide forehead, big eyes, with incised irises and pupils, long tubular eyebrows stemming from the root of a long slim nose. His cheeks have whiskers, a short beard and a moustache. His mouth is sinuous and partly open, ears are big and sticking out. His hair is styled in short wavy strands brushed forward. The work, carved with the use of a chisel only, makes a poorly plastic but overall good quality achievement.

Above his right shoulder (from observer's point of view), a text in Palmyrene Aramaic is inscribed in three vertical lines: "Alas Malikū son of Malikū".

Bibliografia/Bibliography: B. BAGATTI, *Il museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Gerusalemme 1939, p. 34, sub n. 37, n. 16; A. DELL'ACQUA, *La raccolta di sculture del Terra Sancta Museum di Gerusalemme*, in «Archeologia Classica» 67, 2016, pp. 438-441, 442, 464-465, n. 2, figg. 2, 5.

Fulvia Ciliberto

13. TESSERE PALMIRENE / PALMYRENE TOKENS



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Palmira, oggi conservate presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-02120 - CTS-SB-02127, CTS-SB-02130 - CTS-SB-02137, CTS-SB-02140 - CTS-SB-02157) / from Palmyra, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-02120 - CTS-SB-02127, CTS-SB-02130 - CTS-SB-02137, CTS-SB-02140 - CTS-SB-02157)

Materiale/Material: terracotta

Dimensioni/Dimensions: da 0,9x1,2 a 3,3x3 cm; spessore da 0,2 a 1 cm / from 0,9x1,2 to 3,3x3 cm; from 0,2 to 1 cm thick

Datazione/Date: I-III secolo d.C. / 1st-3rd century AD

Il lotto di "tessere palmirene" è rappresentato da 34 oggetti in terracotta, ben lisciata e in molti casi con ancora tracce dell'ingobbio rosso; la diversa colorazione dell'impasto

dipende dai minerali contenuti nell'argilla utilizzata. Essi sono realizzati in serie, usando stampi a matrice bivalve, decorati - nella maggior parte dei casi - su entrambi i lati (solo in due casi una faccia si presenta completamente liscia). Le tessere si differenziano per forma, dimensione, iconografia, iscrizione; infatti, modellate secondo diverse forme, supportano varie iconografie, anche se alcuni motivi risultano abbastanza ricorrenti. Sulla faccia principale (detta *recto*) si trova solitamente la raffigurazione di uno o più sacerdoti, mentre la faccia retrostante (detta *verso*) ospita soggetti vari come divinità, simboli, scene di offerta.

Si tratta di "gettoni" o "biglietti di ingresso" (nel mondo latino appunto *tessera*) per partecipare a particolari momenti di festa religiosa, legati a banchetti e alla distribuzione gratuita di cibo in occasione di questi ultimi (pasti sacri). La varietà delle iconografie e delle iscrizioni testimonia una specifica volontà da parte della committenza al fine di rendere i gettoni unici e non ripetibili: ogni matrice infatti veniva utilizzata per una sola serie di tessere e poi eliminata. Alcune serie contano fino a un centinaio di esemplari, quantità che corrisponderebbe ad un altrettanto numero di invitati al banchetto religioso. La loro funzione sarebbe dunque "esclusiva", in quanto l'accesso degli invitati era vincolato dall'essere destinatari prima e possessori poi del biglietto stampato per quella specifica occasione.

Un suggestivo indizio dell'utilizzo "usa e getta" delle *tesserae* è il fatto che siano state ritrovate all'interno o nei pressi delle sale da banchetto dei santuari palmireni, come se fossero appunto state scartate, abbandonate, dopo essere servite al loro scopo occasionale.

Nel gruppo esposto in mostra, la forma delle tessere si presenta secondo dieci varianti: irregolare (1), polilobata/triangolare (1), ottagonale (1), romboidale (1), semilunata (1), stella a sei punte (1), rettangolari orizzontali (2), rettangolari verticali (4), circolari (5), quadrate (17). Le raffigurazioni si riferiscono a diversi temi ma sempre pertinenti alla sfera religiosa. Troviamo rappresentazioni di sacerdoti eroicizzati/divinizzati, scene di offerta con incenso, divinità, simboli di divinità, simbologie cosmologiche. In numerosi casi (almeno 20) sono presenti iscrizioni in aramaico palmireno, su una o su entrambe le facce. La serie più numerosa del gruppo (16 tessere) presenta sul *recto* due personaggi maschili sdraiati sulla *klyne* e sul *verso* due figure stanti mentre compiono un'offerta con l'incenso. Del lotto, inoltre, la singola tessera polilobata/triangolare, oltre che nella forma, presenta una originale particolarità: su uno dei lati è difatti impressa la forma di una gemma ovale incisa, espediente per personalizzare ulteriormente il prodotto.

Nonostante la forte standardizzazione delle iconografie e della produzione materiale se-

riale, osservate attentamente, le *tesserae* palmyrene mostrano in realtà una notevole varietà sia nella combinazione di motivi sia nella resa artistica dei dettagli delle singole figure e/o dei soggetti.

The group of “Palmyrene tokens” consists of 34 objects of carefully polished terracotta, many of them showing traces of red engobe. The different coloration of the material depends on the minerals contained in the clay. These objects were mass manufactured, by using two-valve moulds, and in most cases decorated by hand on both sides (only one object features one entirely smooth side). Tokens vary in shape, size, iconography, text; in fact, different shapes support various images, although some tend to be recurrent. The front side (*recto*) usually features the depiction of one or more priests; the back side (*verso*) bears different figures, including deities, symbols, scenes of offering. These tokens were used as “entrance tickets” (in Latin, *tessera*) to special religious events, and namely banquets where food would be distributed freely (sacred meals). The variety of images and inscriptions bears witness to a specific intention of making these tokens unique and non-reproducible: a master copy, in fact, was used for just one set of tokens and then destroyed. Some sets include up to a hundred tokens, which is likely to correspond to the number of people invited to the religious banquet. They served, then, an “exclusive” function, as access to the feast was reserved to the people who were the recipient and the holders of the token, which had been printed *ad hoc* for a specific event. Some indication that these *tesserae* were disposable comes from the fact that they have been found inside or near the banqueting rooms of Palmyrene sanctuaries, as if they had been thrown away or disposed of after being used for the occasion.

In the group of tokens displayed in the exhibition, ten different shapes can be recognized: irregular (1), polylobate/triangle (1), octagon (1), lozenge (1), crescent (1), six-point star (1), horizontal rectangle (2), vertical rectangle (4), circle (5), square (17). Their patterns make reference to different domains of religion, including priests depicted as heroes or gods, scenes of offering with incense, deities, symbols of deities, cosmological symbols. In many cases (at least 20), tokens bear inscriptions in Palmyrene Aramaic, on one or both sides. The largest set (amounting to 16 tokens) features two male figures lying on a *klyne* on the *recto* side and two standing figures seen while making an offering with incense on the *verso* side. Moreover, the only polylobate/triangular token in this group features another distinguishing characteristic besides its shape: an oval gem is etched on one side.

Despite the remarkable standardization of iconographies and of mass production,

Palmyrene *tesserae* actually prove to be extremely varied, when observed closely, both in the combination of images and in the execution of the details of the figures and/or subjects.

Bibliografia/Bibliography: B. BAGATTI, *Il museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Gerusalemme 1939, p. 32, sub n. 34; H. INGHOLT, H. SEYRIG, J. STARCKY, *Recueil des tessères de Palmyre*, Paris 1955 (Bibliothèque archéologique et historique 58); R. DU MESNIL DU BUISSON, *Les tessères et les monnaies de Palmyre*, Paris 1944 (planches) et 1962 (texte); R. RAJA, *Staging “private” religion in Roman “public” Palmyra. The role of the religious dining tickets (banqueting tesserae)*, in C. ANDO, J. RÜPKE (a cura di/edd.), *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin 2015, pp. 165-186 (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 65).

Daniela Massara

14. MOSAICO CON PROVINCE ROMANE / MOSAIC WITH ROMAN PROVINCES

I tre frammenti, custoditi nel Museo della Custodia della Terra Santa, appartenevano originariamente, insieme ad altre porzioni conservate in diversi musei del mondo, ad un pavimento musivo di una villa romana della antica città di Zeugma (oggi Belkis, in Turchia). Il mosaico era costituito da un campo centrale figurato, con Poseidone su carro in un mare abitato da creature marine, e da una sontuosa cornice, costituita da una fascia con girali vegetali abitati da amorini cacciatori e da un'altra fascia a coppia di sinusoidi (un particolare tipo di intreccio) con i cerchi decorati da busti femminili, personificazioni di province romane.

Along with other fragments now scattered in different museums worldwide, these three fragments belonged to the floor of a Roman villa in the ancient city of Zeugma (today's Belkis, Turkey). The mosaic consisted of a central panel featuring Poseidon while leading a chariot on a sea inhabited by marine creatures, and of a sumptuous outer frame, showing a strip of plant volutes with cupid hunters and another strip with pairs of sinusoids (an interlaced pattern design) with circles enclosing female busts, the personifications of the Roman provinces.

Bibliografia/Bibliography: *Les inscriptions grecques et latines de la Syrie I, Commagène et Cyrrhestique* (Bibliothèque Archéologique et Historique 12), Paris 1929, nn. 122, 123, 124; P. M. VIAUD, *Nouveaux emblemata provenant de Balqis*, in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth (Grand-Liban)* 11/1-4, 1926, pp. 183-188, in particolare pp.

187, 188, tavv. 1, 1; 1, 2; 1, 3; B. BAGATTI, *Il museo della Flagellazione in Gerusalemme*, Gerusalemme 1939, pp. 21-22, sub n. 20; M. PICCIRILLO, *Studium Biblicum Franciscanum Jerusalem Museum*, Gerusalemme 1983 (Museum 6), pp. 8, 14; K. PARLASCA, *Mosaik von Belkis-Seleukeia am Euphrat*, in *Mosaïque: recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris 1983, pp. 287-295, tavv. CXC-CXCIII, in particolare pp. 294-295, tavv. CXCII, 2; CXCIII, 1, 2; D. MASSARA, *Il mosaico con province da Belkis-Zeugma. Una riconsiderazione iconografica e tecnico-stilistica a partire dai frammenti del Terra Sancta Museum – sezione archeologica* (Gerusalemme), in F. CILIBERTO (a cura di/ed.), *Tra servizio civile e missioni estere: il contributo dell'Italia ai beni culturali della Terra Santa*, Atti del Convegno Internazionale e Interateneo, Campobasso, 27 ottobre 2014, in corso di stampa / forthcoming.

14.1 LACERTO CON PERSONIFICAZIONE DELL'AFRICA / FRAGMENT WITH PERSONIFICATION OF AFRICA



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Zeugma, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00325) / from Zeugma, now in Terra Sancta Museum – Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00325)

Materiale/Material: calcare, marmo / limestone, marble

Dimensioni/Dimensions: altezza 30 cm; larghezza 31 cm / 30 cm high; 31 cm wide

Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD

Il frammento, in tessere policrome di medie dimensioni, conserva una porzione di cerchio disegnato da una doppia linea di tessere bianche, campito da una figura femminile con nimbo, capo velato e corona turrata; nella zona superiore si trova l'epigrafe col titolo in scrittura capitale greca, mancante delle ultime due lettere: “AFRI” ovvero “Africa”. Si tratta dunque della provincia d'Africa, personificata come un mezzo busto di donna, posto di tre quarti: gli occhi sono

sgranati, rivolti verso destra per chi guarda. Il velo che copre la testa, caratterizzato da tessere dalle tonalità calde (giallo e marrone), sembra portato dietro l'orecchio, in modo da lasciare scoperti i capelli neri ai lati del collo e mostrare le orecchie adornate da un orecchino bianco. L'incarnato del volto è reso attraverso l'impiego di tessere di vari colori, forse in un tentativo di caratterizzare la carnagione impiegando tonalità abbastanza scure. Il naso sembra camuso e le labbra sono spesse e pronunciate.

The fragment, made of medium-sized multicoloured tesserae, preserves a segment of a circle drawn with two rows of white tesserae, which encloses a female figure with nimbus, veiled head and turreted crown; above her, an epigraph mentions the title in Greek capital letters, with the last two ones missing: "AFRI", that is, "Africa". Reference, then, is to the province of Africa, personified as a female half bust, seen in three-quarter view: her wide open eyes look right (from observer's point of view). The veil on her head, made of tesserae in warm shades (yellow and brown), is apparently worn behind the ear, so as to show her black hair to the sides of the neck and the white earring on her ear. Her face is reproduced with tesserae of various colours, probably an attempt to hint to the dark complexion of the figure. Her nose looks snub and her lips are thick and prominent.

Along with other fragments now scattered in different museums worldwide, this artefact belonged to the floor of a Roman villa in the ancient city of Zeugma (today's Belkis, Turkey). The mosaic consisted of a central panel featuring Poseidon while leading a chariot on a sea inhabited by marine creatures, and of a sumptuous outer frame, showing a strip of plant volutes with cupid hunters and another strip with pairs of sinusoids (an interlaced pattern design) with circles enclosing female busts, the personifications of the Roman provinces.

14.2 LACERTO CON PERSONIFICAZIONE DELLA GERMANIA / FRAGMENT WITH PERSONIFICATION OF GERMANIA



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Zeugma, oggi conservato

presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00326) / from Zeugma, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00326)
Materiale/Material: calcare, marmo / limestone, marble

Dimensioni/Dimensions: altezza 46,5 cm; larghezza 59,6 cm / 46.5 cm high; 59.6 cm wide
Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD

Il frammento, in tessere policrome di medie dimensioni, appartiene allo stesso pavimento del precedente. Conserva una porzione di cerchio delineato da una treccia colorata in verde, rosso e giallo, campito da una figura femminile con nimbo, capo velato e corona turrita; nella zona superiore si trova l'epigrafe col titolo in scrittura capitale greca, mancante della prima lettera: "ERMANIA" ovvero "Germania". Si tratta dunque della personificazione della Germania, provincia romana; la testa di donna è ritratta di tre quarti con gli occhi spalancati, rivolti verso destra. Il velo che copre il capo, caratterizzato da tessere di colore giallo e marrone, lascia scoperte alcune ciocche di capelli neri che ricadono in parte ai lati della fronte. L'incarnato del volto è reso attraverso l'impiego di numerose tessere bianche e rosa.

The fragment, made of medium-sized multicoloured tesserae, belongs to the same floor as the previous one. It preserves a segment of a circle framed by a braid of green, red and yellow tesserae, enclosing a female figure with nimbus, veiled head and turreted crown; above her, an epigraph mentions the title in Greek capital letters, with the first one missing: "ERMANIA", that is, "Germania". This is, then, a personification of the Roman province of Germany: the female head is seen in three-quarter view, her wide open eyes looking right. The veil on her head, drawn with yellow and brown tesserae, lets some strands of black hair be seen to the sides of her forehead. Her complexion is reproduced with a large number of white and pink tesserae.

14.3. LACERTO CON PERSONIFICAZIONE DELLA MAURETANIA / FRAGMENT WITH PERSONIFICATION OF MAURETANIA

Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Zeugma, oggi conservato presso il Terra Sancta Museum - sezione archeologica, Gerusalemme (inv. CTS-SB-00324) / from Zeugma, now in Terra Sancta Museum - Archaeology section, Jerusalem (inv. CTS-SB-00324)
Materiale/Material: calcare, marmo / limestone, marble

Dimensioni/Dimensions: altezza 33 cm; larghezza 31 cm / 33 cm high; 31 cm wide
Datazione/Date: seconda metà II secolo d.C. / second half of 2nd century AD



Il frammento, in tessere policrome di medie dimensioni, appartiene allo stesso pavimento dei precedenti. Conserva una porzione di cerchio descritto da una doppia linea di tessere bianche e una linea di tessere nere, campito da una figura femminile nimbata, col capo velato e corona turrita; intorno si svolge l'epigrafe col titolo in scrittura capitale greca, mancante delle ultime quattro lettere: "MAURET" ovvero "Mauretania". Si tratta dunque della personificazione della Mauretania, provincia romana, rappresentata da un mezzo busto di donna, posto di tre quarti, volto a sinistra per chi guarda. Il velo che copre la testa, di colore grigio, lascia scoperti i capelli neri sopra la fronte e, all'altezza dell'orecchio, mostra un orecchino a due vaghi bianchi. L'incarnato del volto è reso attraverso l'impiego di numerose tessere bianche e rosa. Gli occhi sono ben delineati: si vede al di sotto dell'occhio un'ombreggiatura che rende lo sguardo più espressivo, rivolto verso l'alto. Il naso è lungo e stretto e la bocca è piccola, forse semiaperta.

The fragment, made of medium-sized multicoloured tesserae, belongs to the same floor as the previous ones. It preserves a segment of a circle framed by two rows of white and one row of black tesserae, enclosing a female figure with nimbus, veiled head and turreted crown; around her, an epigraph mentions the title in Greek capital letters, with the last four ones missing: "MAURET", that is, "Mauretania". This is, then, a personification of the Roman province of Mauretania, represented as a half-length female portrait, seen in three-quarter view, looking left (from observer's point of view). The veil on her head, grey in colour, lets her black hair be seen on her forehead and an earring with two white beads on her ear. Her complexion is reproduced with a large number of white and pink tesserae. Her eyes are carefully detailed: a shadow below them makes her gaze more expressive, looking up. Her nose is long and thin and her mouth is small, probably half open.

Daniela Massara

AQUILEIA

15. STELE DI AURELIO APLO / STELE OF AURELIUS APLUS



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. R.C.41) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. R.C.41)
Materiale/Material: calcare/limestone
Dimensioni/Dimensions: altezza 126 cm; larghezza 75 cm; spessore 18 cm / 126 cm high; 75 cm wide; 18 cm thick
Datazione/Date: fine III secolo d.C. / late 3rd century AD

La stele, costituita da tre frammenti minori qui tutti ricomposti per la prima volta, mostra sul lato principale un corpo di forma rettangolare (tipo IA di Cigaina). Nella parte superiore, già predisposta per realizzare un riquadro, come dimostra il quadrato inciso con un lieve solco, è stata ricavata una nicchia circolare con base orizzontale, che ospita due figure, rigidamente di prospetto: il busto-ritratto della madre Apla, che tiene tra le mani, quasi presentandolo all'osservatore, il busto del figlio. La donna, in tunica e mantello, che le avvolge le spalle, ha il volto a forma di ovale molto allungato, occhi piccoli, sopraccigli che partono dalla radice del naso, dal setto diritto e molto largo alla base. La bocca è stretta e lunga, le rughe naso-labiali molto evidenziate, indice dell'età avanzata. La pettinatura è costituita da lunghe ciocche con scriminatura centrale, che - lasciando libere le orecchie - risalgono a treccia sulla testa, formando un rigonfio e largo rotolo. Il figlio sembra indossare solo la tunica e mostra - come la madre - un volto ad ovale allungato, occhi piccoli e corti sopraccigli, che partono dalla radice del naso,

dal setto diritto e molto largo alla base e una bocca stretta e lunga. La capigliatura è a ciocche molto corte.

Il lavoro, eseguito a solo scalpello è molto rigido e grafico; tale dettaglio, oltre che il tipo di pettinatura della donna, che riprende quella di Severina Augusta, moglie dell'imperatore Aureliano (270-275 d.C.), permettono di datare l'opera verso la fine del III secolo d.C., tra il 270 e il 300 d.C.

Presso gli angoli superiori della stele (le lettere "D" e "M") e al di sotto delle due figure, nello specchio epigrafico leggermente rilevato e incorniciato da una gola rovescia, è incisa l'iscrizione in latino, il cui testo dice:

"Agli dei Mani e alla pace eterna. Ad Aurelio Aplus, figlioletto infelicissimo, che visse diciannove anni, i genitori Aurelio Massimino ed Apla privati dell'unico figlio".

The stele, consisting of three fragments re-assembled here for the first time, has a rectangular shaft (IA type in Cigaina's classification). The top portion, prepared to accommodate a frame, as suggested by the square incised with a light groove, encloses a round recess with a flat base, where two figures are portrayed in frontal pose. One is a portrait bust of Apla, who holds in her hands the bust of her son, as if to introduce him to the observer. The woman, wearing a tunic and a cloak wrapped around her shoulders, has a markedly elongated oval face, small eyes and eyebrows stemming from the root of a straight and very broad-based nose. Her mouth is narrow and long, her nasolabial folds very prominent, indicative of her old age. Her hairstyle comes in long strands parted in the middle and rising with a braid over her head to form a wide swollen roll, which lets her ears be seen. The son seemingly wears a tunic and, like his mother, has a long oval face, small eyes and short eyebrows stemming from the root of a straight and very broad-based nose, and a narrow long mouth. His hair is arranged in very short locks.

The work, carved with the use of a chisel only, makes a rigid graphical achievement. This detail, along with the woman's hairstyle, which imitates the portraits of Severina Augusta, the wife of Emperor Aurelian (AD 270-275), allows to date this artefact to the late 3rd century, and namely between AD 270 and 300.

Close to the top corners of the stele shaft (letters "D" and "M") and below the portraits, a frame carved in light relief with a *cyma reversa* moulding encloses a Latin text saying: "For the Manes and eternal peace. For Aurelius Aper, very unfortunate son, who lived nineteen years, his parents Aurelius Maximinus and Apla deprived of their only child".

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo*

delle sculture romane, Roma 1972, n. 344, fig. 346; G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, «Antichità Altoadriatiche» 50, Trieste 2003, p. 235, n. 302; L. CIGAINA, *Alcuni aggiornamenti archeologici ed epigrafici sulle stele funerarie di Aquileia*, in «Aquileia Nostra» 80, 2009, cc. 381-390; L. CIGAINA, *Von stehenden Steinplatten zu "stehenden Soldaten". Die Typologie der Grabstelen aus Aquileia vom 2. bis zum 4. Jh. n. Chr.*, in R. LAFER (a cura di/ed.), *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente*, Tagung Klagenfurt 2-4.10.2013, Mohorjeva Hermagoras 2016, p. 76, fig. 2.

Fulvia Ciliberto

16. STELE DI FAUSTO E PROCULA / STELE OF FAUSTUS AND PROCULA



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 23) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 23)
Materiale/Material: calcare/limestone
Dimensions: altezza 109 cm; larghezza 70 cm; spessore 32 cm / 109 cm high; 70 cm wide; 32 cm thick
Datazione/Date: fine I secolo d.C. / late 1st century AD

Stele a edicola su basso zoccolo (tipo Ie di Pflug), inquadrata sul lato principale da due colonne con fusto fogliato, capitello a foglie lisce e base, sulle quali poggia un frontone aperto, con i rampanti profilati e decorati a rilievo con un motivo a foglie. Sui lati brevi si trovano pilastri decorati con un motivo vegetale, con capitelli fogliati, che sostengono uno stretto listello e l'indicazione dell'estremità

profilata degli spioventi. All'interno della partizione architettonica presente sul lato principale, si trova - superiormente e in una nicchia concava a forma di conchiglia - la coppia dei defunti raffigurata fino ai pettorali. La donna, in tunica e mantello, ha il volto smunto, segnato dalle rughe, occhi piccoli con iridi e pupille incisi, bocca sottile, orecchie a sventola e capigliatura a lunghe ciocche pettinate in avanti, che ricadono sulla fronte.

In basso, sotto la figura maschile e in continuazione con la prima linea dell'iscrizione in latino, si notano tre tabelle: una verticale col numero I e due orizzontali, con il numero II la superiore, con il numero III quella inferiore, seguite da un rotolo di papiro aperto con inciso *IIIIII vir* (seviro). Segue inferiormente il resto del testo:

“Quinto Tizio Fausto, seviro (tre volte?), fece da vivo per sé, per la moglie Culcina Procula, per i liberti e le liberte”.

This stele in the form of an *aedicula* with a low support (Ie type in Pflug's classification) has a front framed by two columns with a leafy shaft, capitals with smooth leaves and a base on which an open pediment rests, with profiled raking cornices decorated with a leaf pattern in relief. The short sides have pilasters with a plant design for decoration, whose leaved capitals support a thin listel, and an indication of the outlined edge of the slopes. Inside the architectural partition on the front, the deceased couple is portrayed up to the pectorals on top of a concave shell-shaped recess.

The woman, dressed in tunic and cloak, has a gaunt wrinkled face, small eyes with incised irises and pupils, a thin mouth, ears sticking out. Her hair is close to the head, parted in the middle and styled in a wide bun around her head. The man wears a tunic with a *clavus* highlighted in relief and a toga; he also has a gaunt wrinkled face, small eyes with incised irises and pupils, a small mouth, and protruding ears. His hairstyle comes in long strands brushed forward and falling onto his forehead.

Below the male figure and at the same height as the first line of the Latin inscription three plates are seen: a vertical plate bearing the number I and two horizontal plates, the top one bearing the number II and the bottom one bearing the number III. An open parchment scroll follows, with the inscription *IIIIII vir* (sexvir). Below it, the text continues: “Quintus Titus Faustus, sexvir (three times?), did it while alive for himself, his wife Culcina Procula, his freedmen and freedwomen”.

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 335, fig. 335; H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989, pp. 191-192, n. 89, tav. 194; G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, «Antichità Altoadriatiche» 50, Trieste 2003, pp. 110, n. 126.

Fulvia Ciliberto

17. MONUMENTO A EDICOLA CON RITRATTO DI DEFUNTO / MONUMENT IN THE FORM OF AN AEDICULA WITH PORTRAIT OF THE DECEASED



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 13945) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 13945)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 71,5 cm; larghezza 60 cm; spessore 29 cm / 71,5 cm high; 60 cm wide; 29 cm thick

Datazione/Date: inizio II secolo d.C. / early 2nd century AD

Parte di un monumento funerario a edicola, inquadrata da due colonnine tortili a tutto tondo con capitelli corinzieggianti, che sostengono un architrave modanato. All'interno, scolpito ad alto rilievo, si vede il ritratto del defunto, in forma di figura parziale, rappresentata poco al di sotto dei pettorali. Indossa una tunica ed un *sagum*, un corto mantello da viaggio, usato anche dai militari, fermato sulla spalla destra da una grande fibula circolare con bottoncino centrale rilevato. Il volto, di forma ovale, ha la fronte alta, occhi piccoli con iridi lievemente segnate, sopraccigli leggermente rilevati, che partono dalla radice del naso, dal setto dritto e base larga. Ha labbra carnose con fossette laterali e sopra il mento, poco sporgente. La capigliatura, aderente al cranio, è costituita da lunghe ciocche pettinate in avanti e sparse sulla

fronte, con biforcazione centrale, che si rifà con evidenza al ritratto dell'imperatore Traiano (98-117 d.C.) del tipo “degli inizi del governo” e permette quindi un inquadramento cronologico abbastanza preciso. La lavorazione, eseguita a trapano e scalpello, appare di buona qualità.

Fragment of a burial monument in the form of an *aedicula*, framed by two small spiral-fluted columns in full-relief with Corinthianizing capitals supporting a moulded architrave. Inside it, a portrait of a man is carved in high relief as a partial figure, just below his pectorals. He wears a tunic and a *sagum*, that is, a short travelling cloak also used by soldiers, held in place on his right shoulder by a large round *fibula* with a central button carved in relief. His oval face has a wide forehead, small eyes with lightly marked irises, eyebrows carved in light relief stemming from the root of a straight and broad-based nose. His lips are fleshy, with dimples on both sides and on the chin, which is not very prominent. His hair, close to the head, is styled in long strands brushed forward and scattered on his forehead, parted to the side. This hairstyle, a clear imitation of Emperor Trajan (AD 98 – 117) in the portraits from the earlier period of his rule, helps setting this artefact quite accurately in time. The work, carved with a drill and chisel, makes a good quality achievement.

Bibliografia/Bibliography: Inedito/Unpublished.

Fulvia Ciliberto

18. STELE DI NEBRIDE / STELE OF NEBRIS



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 261) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 261)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensions: altezza 75 cm; larghezza 45 cm; spessore 15 cm / 75 cm high; 45 cm wide; 15 cm thick

Datazione/Date: terzo quarto I secolo d.C. / third quarter of 1st century AD

Stele con fusto rettangolare (tipo *Arkadenstele* Ile di Pflug), inquadrato da due ante, lavorate solo sul lato principale; hanno corpo liscio, senza base e bassi capitelli, che sostengono un arco ribassato e profilato. All'interno dello spazio così definito si trova, superiormente, la figura parziale del defunto, rappresentato appena al di sotto dei pettorali, vestito di tunica e mantello, dal quale fuoriesce il braccio destro, la cui mano stringe un rotolo. Il volto mostra un ovale pieno, occhi grandi con sopraccigli che partono dalla radice del naso, dal setto dritto e largo alla base, bocca piccola e mento leggermente sporgente. Una corta e folta capigliatura a calotta inquadra la fronte, lasciando libere le orecchie. Al di sotto della figura, è inserito lo specchio epigrafico, sul quale è incisa la dedica in latino, il cui testo dice: "A Nebride, il maestro Diogene".

This stele with a rectangular shaft (*Arkadenstele* Ile type in Pflug's classification) is enclosed by two *antae*, of which only the front is worked: they have a smooth surface, are deprived of a rest and are surmounted by low capitals supporting a profiled segmental arch. Inside and to the top of this framed area stands the portrait of the deceased, depicted only just below his pectorals, wearing a tunic and cloak, from which his right arm comes out, his hand holding a scroll. His full oval face has big eyes, eyebrows stemming from the root of a straight and broad-based nose, a small mouth and a slightly prominent chin. A short thick bowl haircut frames his forehead and lets the ears be seen. Below the portrait a frame bears an inscription in Latin language saying: "For Nebris, his teacher Diogenes"

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 342, fig. 341; H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989, pp. 193-194; G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, «Antichità Altoadriatiche» 50, Trieste 2003, pp. 221-222, n. 286.

Fulvia Ciliberto

19. STELE CON COPPIA DI CONIUGI / STELE WITH COUPLE OF SPOUSES

Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia



(inv. 47) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 47)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 54 cm; larghezza 105 cm; spessore 35 cm / 54 cm high; 105 cm wide; 35 cm thick

Datazione/Date: fine I secolo a.C. / late 1st century AD

Si conserva solo la parte superiore di una stele centinata (attribuita con riserva al tipo Ile dal Pflug), delimitata sul lato principale da due strette semicolonne dal fusto liscio e bassi capitelli, mentre i fianchi non sono decorati. All'interno della nicchia così delimitata, si trova la coppia dei coniugi, in forma di figura parziale; la donna in tunica e mantello, porta una collana a doppio giro con pendente circolare, mentre l'uomo indossa una tunica con toga. Entrambi mostrano un volto di forma ovale allungata, piccoli occhi ovali, una lunga bocca con strette labbra serrate e profonde rughe naso-labiali, che indicano l'età avanzata. La capigliatura dell'uomo è costituita da gonfie ciocche ricurve che formano al centro della fronte una tenaglia, mentre quella della donna mostra un alto rotolo sulla fronte, formato da due trecce che risalgono lateralmente sulla nuca, mentre un gruppo di lunghe ciocche ondulate scende ai lati del collo fino alle spalle. La lavorazione piuttosto grafica e schematica si evidenzia bene nel rigido andamento a zig-zag delle pieghe degli abiti di entrambi e dei capelli della figura femminile.

Only the top portion of this curved stele has been preserved (attributed with reservation by Pflug to Ile type). Its front is framed by two narrow half-columns with a smooth shaft and low capitals, while its sides are unadorned. Inside the niche appear the portraits of a couple of spouses, depicted as partial figures. The woman wears a tunic and a cloak, a double-turn necklace with a round pendant; the man is dressed in a tunic and a toga. Both have an elongated oval face, small oval eyes, a long mouth with thin pursed lips and deep nasolabial folds indicative of their old age. The man's hair comes in swollen curved locks making a nippers-like pattern on his forehead; the woman's hairstyle consists of a high roll on the forehead made with two braids rising laterally on the back of her head, while some long wavy strands run down her neck to the shoulders. The work makes a fairly graphical and schematic achievement, as clearly seen

in the stiff zigzag pattern of the folds of the garments of both figures and of the woman's hair.

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 327, fig. 327; H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989, p. 195, n.95; P. VENTURA, A. GIOVANNINI, *Sorelle, spose, madri. Il mondo al femminile nei monumenti funerari di Aquileia*, in C.-G. ALEXANDRESCU (a cura di/ed.), *Cult and votive monuments in the roman provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium in roman provincial art*, Bucharest-Alba Iulia-Costanța, 27th of May – 3rd of June 2013, Cluj-Napoca 2015, pp. 352-353, figg. 18-19.

Fulvia Ciliberto

20. STELE DELLA MIMA BASSILLA / STELE OF MIME BASSILLA



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 260) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 260)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 94 cm; larghezza 54,5 cm; spessore 14 cm / 94 cm high; 54,5 cm wide; 14 cm thick

Datazione/Date: prima metà III secolo d.C. (tardo severiana) / first half of 3rd century AD (late Severan age)

Stele scorniciata con frontone inserito e piccoli acroteri a quarto di cerchio (tipo VI C 2 di Cigaina), successivamente scalpellato per far spazio ad una nicchia concava, al-

l'interno della quale è raffigurata rigidamente di prospetto la defunta, identificata dall'iscrizione come una mima di nome Bassilla. È rappresentata in forma di busto, limitato poco al di sotto del petto, vestita con tunica e mantello, che l'avvolge completamente e dal quale fuoriesce solo la mano destra, piuttosto grande in proporzione alla figura, e posta chiaramente in evidenza al centro del petto, in atto di fare un gesto declamatorio. Il volto, di forma ovale, ha la fronte alta, occhi dilatati con iridi rilevate e pupille incise, lunghi sopraccigli arcuati, che partono dalla radice del naso, dal setto lungo e magro, bocca carnosa con fossetta naso-labiale profonda. I capelli, lunghi ed ondulati, sono separati al centro da una scriminatura e raccolti sul capo, in modo da lasciare le orecchie scoperte: questo tipo di acconciatura, in uso in età tardo-severiana, insieme alla resa appiattita e grafica degli elementi architettonici e la scarsa plasticità nella lavorazione del ritratto e delle pieghe degli abiti, permettono di inquadrare cronologicamente la stele abbastanza precisamente tra il 218 e il 235 d.C. circa.

Al di sotto della figura si trova lo specchio epigrafico leggermente ribassato e corniciato, all'interno del quale è incisa la dedica da parte dei colleghi di lavoro: il testo, in greco, è costituito da una prima parte in metrica (sette esametri ed un pentametro), e da una seconda in prosa, traducibile come segue: "A colei che in passato, in molte contrade e in molte città, colse sulla scena il successo risonante d'applausi per il versatile talento, manifestato nei mimi e nelle danze, a lei che spesso sulle scene morì, ma non in questo modo, alla mima Bassilla, decima Musa, Eraclide, attore valente nella declamazione, pose questa stele. Anche da morta essa ottenne un onore uguale a quello che godeva da viva, poiché il suo corpo riposa in un suolo sacro alle Muse. I tuoi colleghi ti dicono: 'Sta di buon animo, Bassilla, nessuno è immortale'".

This unframed stele has a recessed pediment and small quadrant-shaped acroteria (VI C 2 type in Cigaina's classification), later chiselled off to make room for a concave recess, where the deceased is portrayed in a stiff frontal pose. The inscription identifies the woman as a mime actress named Bassilla. She is represented in a bust, just below her chest, wearing a tunic and a cloak, which wraps her entirely but for her right hand, quite large in proportion to the body, clearly emphasized in the middle of her chest while making a declamatory gesture. Her oval face has a broad forehead, spaced eyes with irises carved in light relief and incised pupils, long arched eyebrows stemming from the root of a long thin nose, and a fleshy mouth with a deep nasolabial groove. Her long wavy hair is parted in the middle and gathered on top of the head, so as to let her ears be seen.

This popular hairstyle in the late Severan period, along with the flat graphical design of the architectural elements and the poor plasticity of the portrait and garment folds, allow to fairly accurately date this artefact between circa AD 218 and 235.

Below the figure, an epigraphy dictated by her colleagues comes enclosed in a slightly recessing frame. The Greek text consists in a prosody part (seven hexameters and one pentameter) and in a prose part, and may be translated as follows:

"For her who in the past, in many countries and many cities won resounding fame on the stage for her versatile talent in miming and dancing; for her who died on stage many times, but not like this; for the mime Bassilla, the tenth Muse, Herakles, a talented performer in declamation, set up this memorial. In death too, she received the same honours as she enjoyed in life, because her body rests in ground sacred to the Muses. Your fellow performers say to you: 'Take heart, Bassilla, nobody is immortal'".

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 343, fig. 344; G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, «Antichità Altoadriatiche» 50, Trieste 2003, pp. 225-226, n. 295; L. CIGAINA, *Von stehenden Steinplatten zu "stehenden-Soldaten"*. *Die Typologie der Grabstelen aus Aquileia vom 2. bis zum 4. Jh. n. Chr.*, in R. LAFER (a cura di/ed.), *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente*, Tagung Klagenfurt 2-4.10.2013, Mohorjeva Hermagoras 2016, p. 83, fig. 12; L. CIGAINA, "Microscultura" nelle stele sepolcrali di Aquileia romana, in B. CALLEGHER (a cura di), *Studia archaeologica Monika Veržar* dicata (West & East monografie, 1), Trieste 2015, pp. 26, 27, 28, note 54-55, n. 7, fig. 6.

Fulvia Ciliberto

21. STELE DI OPTATA FADIA / STELE OF OPTATA FADIA

Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da San Canzian d'Isonzo, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 51459) / from San Canzian d'Isonzo, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 51459)

Materiale/Material: calcare/limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 175 cm; larghezza 77 cm; spessore 20 cm / 175 cm high; 77 cm wide; 20 cm thick

Datazione/Date: primo terzo I secolo d.C. / first third of 1st century AD

Stele a edicola con zoccolo di base (tipo Id di Pflug), che presenta una doppia arcata



profilata, sostenuta al centro da una mensola e lateralmente da due pilastri ornati da racemi fioriti, con capitelli a sofà. La stele è coronata da un timpano con rampanti profilati, decorato con una rosetta a rilievo, e provvisto di acroteri laterali ornati con palmette ed una bassa base atta ad accogliere un terzo acroterio centrale. I fianchi non sono decorati.

All'interno delle arcate sono inserite le immagini di due donne, raffigurate fino al di sotto della vita e dotate di una preziosa parure di gioielli. Quella a sinistra di chi guarda indossa una tunica a maniche corte e un mantello, del quale stringe con la mano sinistra un lembo, mentre nella destra tiene un ramo di melograno. Il volto, ovale, ha occhi piccoli, bocca sottile e rughe naso-labiali; la pettinatura è costituita da lunghe ciocche ondulate, che scendono dietro le orecchie, lasciandole libere, fino alle spalle. Quella a destra indossa tunica, stola e un mantello che le copre il capo, del quale stringe un lembo con la mano destra, mentre nella sinistra tiene una mela. Il volto, largo e di forma arrotondata, possiede occhi piccoli, bocca sottile con profonde rughe naso-labiali, che sottolineano la maggior anzianità rispetto all'altra figura femminile. La pettinatura è costituita da lunghe ciocche leggermente mosse, che scendono sulle spalle, separate da una scriminatura laterale. Nonostante la meticolosità nella resa dei dettagli, il lavoro nel complesso manca di plasticità.

Al di sotto delle due figure segue il testo epigrafico in latino, le prime due linee del quale sono inserite in un riquadro leggermente ribassato e corniciato da una gola rovescia, mentre il resto del testo segue sulla superficie del fusto della stele:

"Optata Fadia, figlia di Tito, Stazia (Fadia, figlia di Tito?), Lucio Vallio Rufo, figlio di Rufo, Lucio Vallio Nammo, liberto di Lucio, Marco Vallio Mar[- -], figlio di Lucio. Area sepolcrale di [- -] piedi quadrati".

This stele in the form of an *aedicula*, with base support (Id type in Pflug's classification), features a profiled twin arcade supported by a console at the centre and by two pilasters bearing a motif of blossomed branches and sofa capitals to the sides. It is crowned with a tympanum with profiled raking cornices, decorated with a rosette in relief and sided by acroteria with a palmette design and a low base meant to accommodate a central acroterion. The stele sides are not adorned.

The two arches enclose the portraits of two women, depicted up to the waist, wearing a rich jewellery set. The woman on the left (from observer's point of view) wears a short-sleeved tunic and a cloak, of which her left hand grasps a fold, while her right hand holds a pomegranate branch. Her oval face has small eyes, a thin mouth and nasolabial folds. Her hair is arranged in long wavy strands falling freely from behind her ears down to her shoulders. The woman on the right wears a tunic, stola and cloak rising up to her head, of which her right hand grasps a fold, while her left hand holds an apple. Her wide round face has small eyes, a thin mouth and deep nasolabial folds, an indication that she is older than the other woman. Her hairstyle comes with long lightly wavy strands parted to the side and falling down to her shoulders. In spite of the careful execution of details, the overall work lacks plastic quality.

Below the two portraits, a Latin text is inscribed, with the first two lines set in a slightly receding frame with a *cyma reversa* moulding, while the remaining lines continue on the flat surface of the stele shaft:

"Optata Fadia, daughter of Titus, Statia (Fadia, daughter of Titus?), Lucius Vallius Rufus, son of Rufus, Lucius Vallius Nammus, freedman of Lucius, Marcus Vallius Mar[- -], son of Lucius. Surface area of tomb is [- -] square feet".

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 330, fig. 330; H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989, pp. 192-193, n. 91, tav. 19,3; G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, «Antichità Altoadriatiche» 50, Trieste 2003, p. 111, n. 128; P. VENTURA, A. GIOVANNINI, *Sorelle, spose, madri. Il mondo al femminile nei monumenti funerari di Aquileia*, in C.-G. ALEXANDRESCU (a cura di/ed.), *Cult and votive monuments in the roman provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium in roman provincial art*, Bucharest-Alba Iulia-Costanța, 27th of May-3rd of June 2013, Cluj-Napoca 2015, pp. 350-351, figg. 11-15.

Fulvia Ciliberto

22. STELE CON COPPIA DI CONIUGI / STELE WITH COUPLE OF SPOUSES



Provenienza e attuale collocazione/Provenance and current location: da Aquileia, oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (inv. 79) / from Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia (inv. 79)

Materiale/Material: calcare/ limestone

Dimensioni/Dimensions: altezza 64 cm; larghezza 64 cm; spessore 19 cm / 64 cm high; 64 cm wide; 19 cm thick

Datazione/Date: terzo quarto I secolo d.C. / third quarter of 1st century AD

Rimane la parte superiore di una stele a edicola (tipo Ie di Pflug), separata da quella inferiore, oggi perduta, da un ripiano orizzontale, sul quale poggia una coppia di defunti, all'interno di una nicchia centinata, inquadrata da paraste inornate con capitelli lisci. Il coronamento è a frontone con due leoni accovacciati come acroteri angolari ed una bassa base atta ad accogliere un terzo acroterio centrale. Entrambi i coniugi, raffigurati in forma di figura parziale, indossano tunica e mantello, dal quale fuoriesce la mano destra a stringerne un lembo. Le teste, rivolte verso il centro, hanno il volto largo e tratti fortemente caratterizzati, segnati da profonde rughe sul volto e sul collo, ad indicare l'età avanzata della coppia.

La donna ha una capigliatura con scriminatura centrale e ciocche fortemente ondulate, portati dietro la nuca, in modo da lasciare libere le orecchie, dalle quali pendono orecchini a spicchio di sfera a lamina liscia, mentre due lunghi riccioli scendono ai lati del collo. L'uomo, dal volto glabro, ha una pettinatura a corte ciocche semilunate. La resa plastica degli elementi architettonici insieme alle caratteristiche dei ritratti permettono di collocare cronologicamente la stele in età claudio-neroniana.

The top fragment of this stele in the form of an *aedicula* (type Ie in Pflug's classification) remains, separated from the lower part, now missing, by a horizontal shelf, where a couple of spouses are portrayed inside a vaulted

recess framed by unadorned pilasters with plain capitals. The crown of the monument is a pediment with two crouched lions serving as corner acroteria and a low base meant to accommodate another central acroterion. Both spouses, only partially portrayed, wear a tunic and cloak, from which their right hands come out to grasp a fold. Their heads, turned towards the centre, have wide faces and heavily marked features, with deep lines on both the face and neck to indicate the old age of the couple.

The woman's hair is arranged in very wavy strands, parted in the middle and pulled to the back of the head; her ears can be seen, embellished with smooth-textured earrings shaped like a sphere segment, while two longer curls fall down to the sides of her neck. The man has no beard and his hair is styled in short crescent-shaped strands. The plastic quality of the architectural elements and the features of the portraits allow to chronologically set the stele in the Claudian-Neronian age.

Bibliografia/Bibliography: V. S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 334, fig. 334; H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989, p. 191, n. 88; P. VENTURA, A. GIOVANNINI, *Sorelle, spose, madri. Il mondo al femminile nei monumenti funerari di Aquileia*, in C.-G. ALEXANDRESCU (a cura di/ed.), *Cult and votive monuments in the roman provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium in roman provincial art*, Bucharest-Alba Iulia-Costanța, 27th of May – 3rd of June 2013, Cluj-Napoca 2015, p. 353, figg. 20-21.

Fulvia Ciliberto

SGUARDI SU PALMIRA

FOTOGRAFIE DI ELIO CIOL

eseguite il 29 marzo 1996

INSIGHTS INTO PALMYRA

PICTURES BY ELIO CIOL

taken on 29th March 1996



Veduta delle rovine di Palmyra dall'altura della fortezza islamica di Qalaat Ibn-Maan
View on Palmyra ruins from the Muslim Castle Qalaat Ibn-Maan







La Via Colonnata
The Great Colonnade







La Via Colonnata e l'arco severiano
The Great Colonnade and the Severan arch







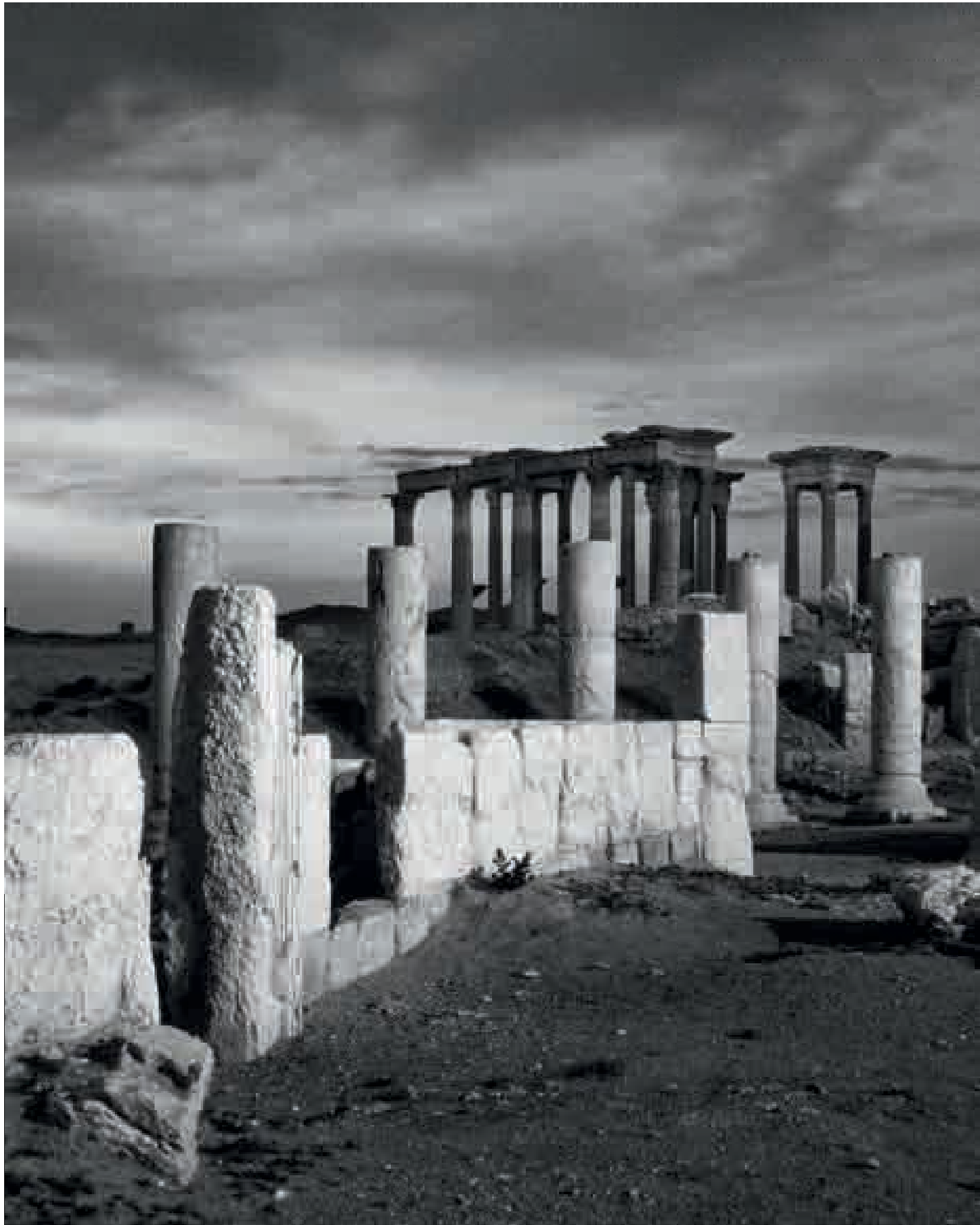
Particolare dell'arco severiano e della trabeazione del colonnato
Detail of the Severan arch and of the architrave of the colonnade





Particolare della Via Colonnata
Detail fo the Great Colonnade





Il Tetrapylon
The Tetrapylon







Il teatro: orchestra ed edificio scenico
The theatre: orchestra and scene







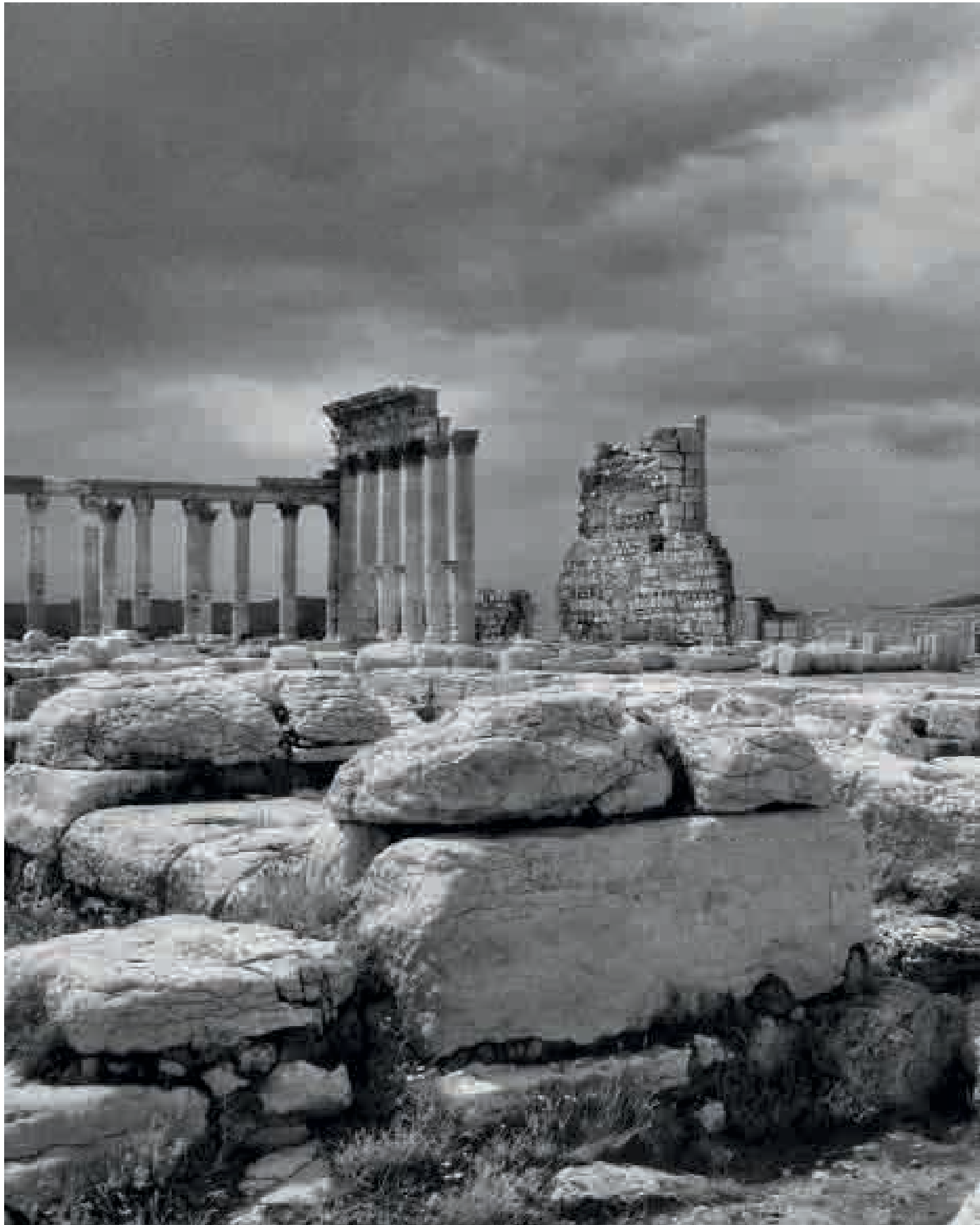
Il santuario di Bel: il recinto
The sanctuary of Bel: the enclosure





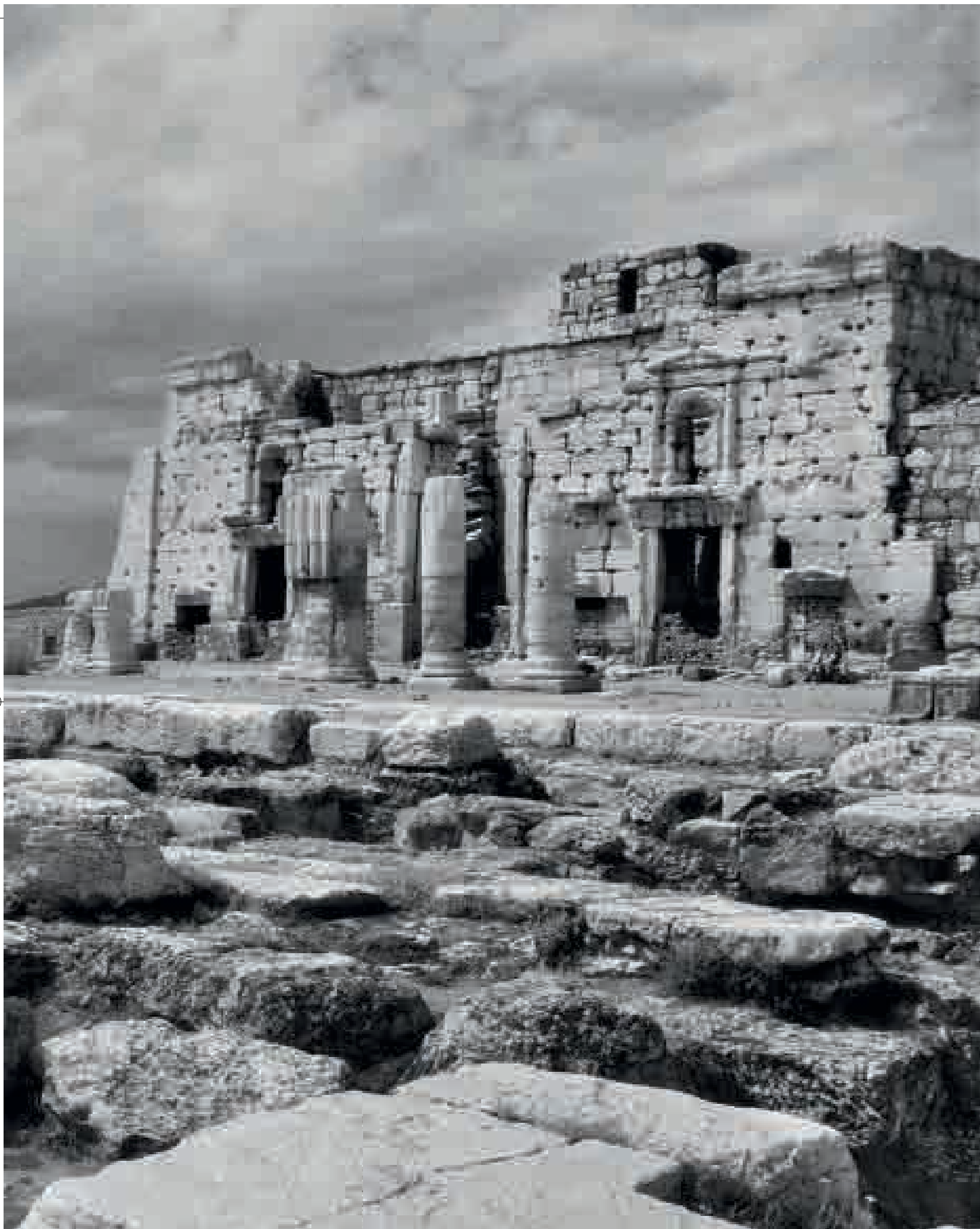
Il santuario di Bel: il recinto e rocchi di colonne
The sanctuary of Bel: the enclosure and columns





Il tempio di Bel
The temple of Bel







Il tempio di Bel, particolare
The temple of Bel, detail





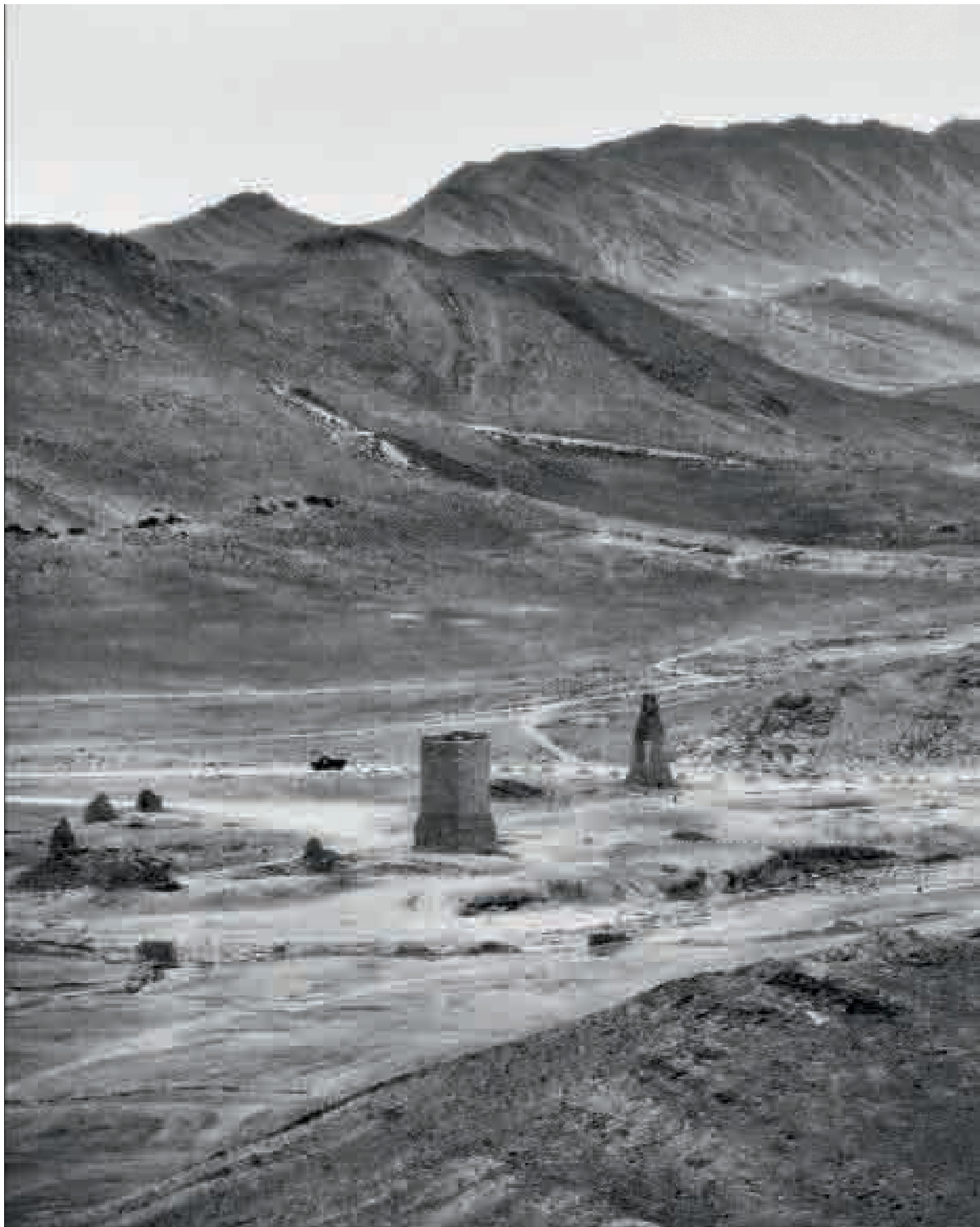


Museo Archeologico. Rilievo con dromedario
Archaeological Museum. Relief with dromedario



Museo Archeologico. Rilievo con due dromedari
Archaeological Museum. Relief with two dromedaries





La Valle delle Tombe, veduta panoramica
The Valley of the Tombs, panoramic view







La Valle delle Tombe: resti di tombe a torre
The Valley of the Tombs: ruins of tower-shaped tombs







La tomba a ipogeo dei Tre Fratelli
Hypogeum of the Three Brothers



Tomba a ipogeo dei Tre Fratelli: particolare dell'accesso
Hypogeum tomb of the Three Brothers: detail of the door



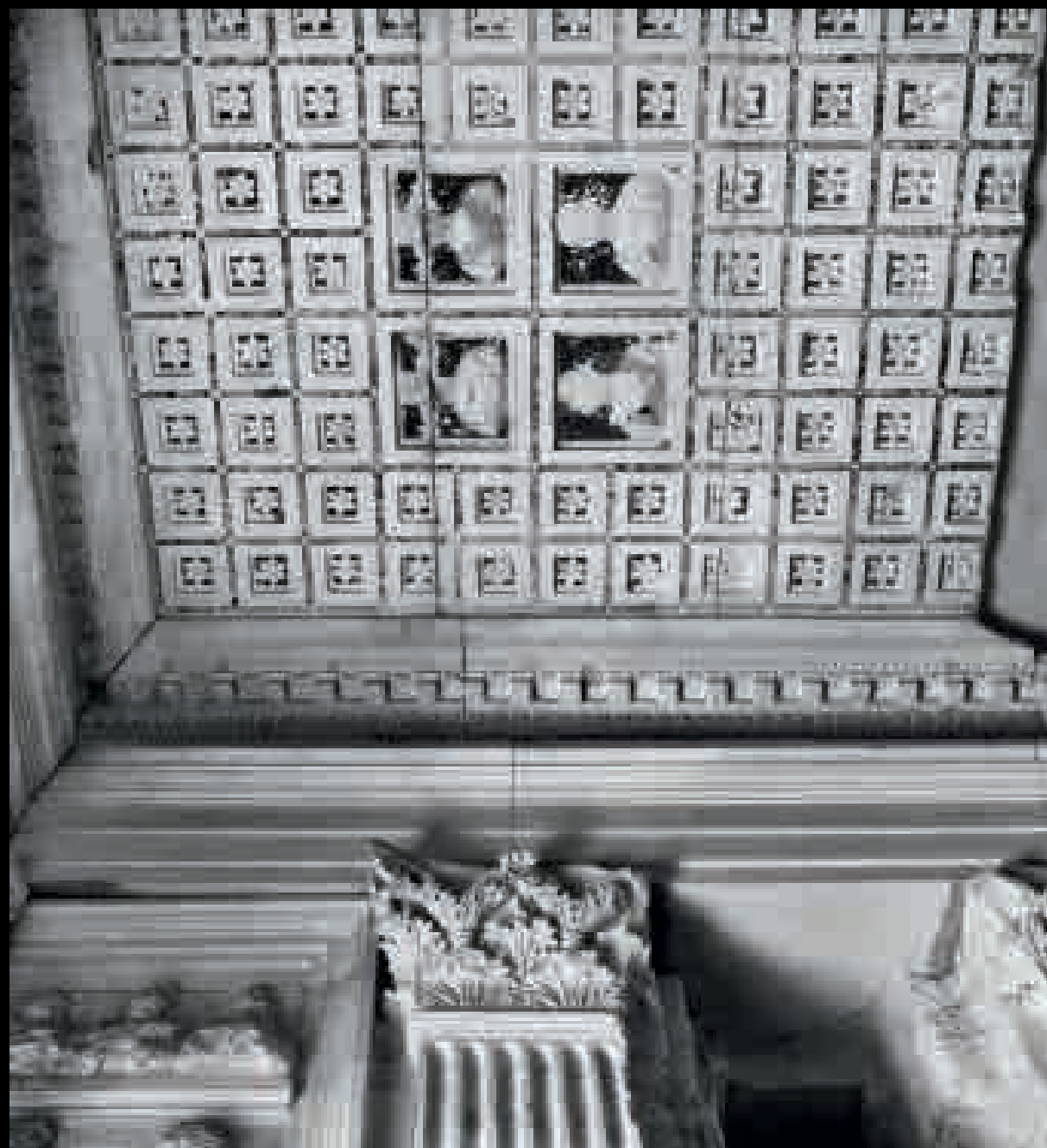


Tomba a torre di Elahbel
Tower-shaped tomb of Elahbel



Tomba a torre di Elahbel, particolare
Tower-shaped tomb of Elahbel, detail





Tomba a torre di Elahbel: il soffitto
Tower-shaped tomb of Elahbel: the ceiling







GANGEMI EDITORE
INTERNATIONAL

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2017
www.gangemieditore.it

