

LE PITTURE DEL TEMPIO DI *BEL* DI DURA EUROPOS*

(Taf. CXII–CXV, Abb. 1–11)

Abstract

On se propose de réexaminer l'ensemble des peintures provenant du temple des Dieux Palmyréniens de Doura-Europos, également appelé temple de *Bel*. Il s'agit d'un temple constitué d'une grande cour intérieure entourée de bâtiments; il a été construit dans l'angle Nord-Ouest de l'enceinte de Doura entre la deuxième moitié du I^{er} et le III^e s. de n.è. Sur le mur de fond du *naos* ressort l'immense figure du dieu lui-même, qu'on peut reconnaître comme *Zeus/Bel*. Le mur Sud du *naos* était entièrement occupé par la peinture la plus importante qui était un monumental portrait de famille: en trois registres superposés et sur un fond architectural on y figure *Konon*, accompagné de ses enfants et petits-enfants (le nom de chacun est donné par une inscription grecque), au cours d'un sacrifice célébré par deux prêtres. Un second panneau peint avec l'image d'un prêtre sacrificiant provient de la face d'un pilier contigu à la grande peinture. Les murs du *pronaos* étaient également ornés de peintures représentant pour la plupart des scènes de sacrifice: au Nord, le plus important d'une série de tableaux montre, selon l'iconographie de l'art romain, le sacrifice d'un tribun romain, désigné par une inscription latine *M. Iulius Terentius*, à trois dieux du panthéon palmyrénien, en présence des Tychés de Palmyre et de Doura; au Sud le sacrifice est accompli par une série de personnages – dont on connaît le nom par des inscriptions grecques – figurés en quatre tableaux délimités par des colonnes torsées; à l'Est sur deux registres superposés sont figurés des bergers dans un paysage marqué par des arbres, des rochers et des buissons. La face Est du pilier qui sépare les deux salles du temple du côté Nord était décorée d'armes et de l'image de l'Euphrate. Dans la salle K du temple deux personnages, l'eunuque Otes et le notable Iabsymos, chacun accompagné d'un plus petit acolyte, sacrifient à cinq dieux palmyréniens. Peintures, inscriptions et graffites contribuent à illustrer les gens qui fréquent le temple – fidèles, prêtres, etc. – et les cérémonies rituelles qui y avaient lieu. On ne peut pas parler de programmes décoratifs dans cet ensemble prestigieux, parce qu'il s'agit d'une peinture liée à la dévotion, fondée sur des tableaux votifs et destinée à placer les dévots et leur familles sous la protection des dieux. Dans les peintures du temple, qui offrent l'image d'un style local – ce que F. CUMONT appelait la peinture gréco-syrienne – le thème le plus souvent figuré est le sacrifice, tandis que les scènes mythologiques, les sujets bucoliques, les armes ne revêtent que peu d'importance.

Scopo di questa relazione è quello di avviare una riflessione sulle pitture rinvenute nell'edificio noto in origine come tempio degli dei palmireni di Dura Europos, poi come tempio di *Bel*, e recentemente, almeno per il periodo partico, come tempio di *Zeus*¹. L'edificio è stato scavato da J. BREASTED nel 1920, da F. CUMONT nel 1922–23 e successivamente da una missione congiunta guidata da M. I. ROSTOVITZEFF per l'Università di Yale con la supervisione dello stesso F. CUMONT per l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres². Situato nell'angolo nordovest delle fortificazioni della città, che costituiscono anche la recinzione del *temenos*, è un tempio a corte di tipo mesopotamico realizzato in tre fasi, grosso modo dalla seconda metà del I al III secolo d.C.³: in una prima fase un vestibolo dà accesso alla corte, porticata solamente nel lato settentrionale, e al

* Desidero ringraziare la Direzione Generale delle Antichità e dei Musei di Siria e in particolare il dr. B. JAMOUS.

¹ Sulla questione della titolarità del tempio, v. Millar 1988, in part. 482; Downey 2004, 119–121.

² Breasted 1924; Cumont 1926.

³ In un lavoro inedito, H. PEARSON ha individuato tre principali fasi edilizie: Downey 1988, 105–110.

naos, munito di una base più tardi sostituita da un'edicola in muratura dipinta, forse per le statue delle divinità, e di una piccola sala a fianco; in una seconda fase lungo la corte, che è bordata di una fila di pilastri sul lato orientale, si dispongono alcuni vani e alla cella si accede attraverso un pronao; nell'ultima fase il cortile è completamente circondato da ambienti e il pronao è preceduto da un portico di quattro colonne. Le pitture provengono dal *naos*, dal pronao e da uno degli ambienti disposti sul lato meridionale della corte⁴. Dal punto di vista della tecnica pittorica non sono né affresco, né tempera, poiché, dopo aver applicato uno strato di intonaco di gesso, si aspettava che si fosse seccato e si stendevano i colori in polvere (ossidi di metallo soprattutto) senza materia organica, essendo la porosità del gesso sufficiente a fare assorbire e fissare i colori⁵.

Un'iscrizione a *Zeus Soter* del 52 d.C. suggerisce l'esistenza precoce di un culto, sebbene la costruzione del tempio sia probabilmente più tarda. Una stele ricorda la dedica che la città fa a *Zeus Megistos* dopo il terremoto del 160 d.C. e una lastra riutilizzata nel restauro del pavimento della corte del tempio riporta un'altra dedica a Severo Alessandro e a Giulia Mamea del 230 d.C.⁶

Il crollo della parete di fondo del *naos* del tempio, quella più importante per chi entrava, ne determinò la sopravvivenza solamente dell'angolo inferiore di sinistra, ma anche questo ben presto andò perduto⁷. Al centro della parete campeggiava una figura di divinità dalle enormi dimensioni (Abb. 1) – in cui si può riconoscere *Zeus/Bel* cui il tempio doveva essere dedicato – vestita con anassiridi e con calzature, le une e le altre di colore bruno-rossastro e decorate di una fascia dorata con un cordone rosso: ne resta un piede raffigurato in obliquo e una piccola parte della gamba destra. Tra le gambe della divinità doveva correre un piccolo quadrupede (un cavallo, o un torello ?) di cui restavano le zampe posteriori con gli zoccoli, e, oltre, erano visibili tracce della ruota presumibilmente di un carro. A sinistra, si innalza un altare, o uno zoccolo, con la base modanata, conservato parzialmente; ancora più a sinistra i resti di due guerrieri, raffigurati in scala minore rispetto al dio, che insistono su un piano costituito da rocce e ciuffi d'erba. Come la divinità, entrambi vestono alla maniera partica, indossando pantaloni, tunica e forse un mantello rosso (almeno nel caso del guerriero di destra). All'estrema sinistra è poggiato lungo la parete uno scudo rettangolare leggermente incurvato e originariamente decorato con una figura femminile. Se la riproduzione di F. CUMONT fosse fedele, la pittura mostrerebbe una particolare varietà e vivacità dei colori.

La pittura più celebre è quella che rivestiva la parete meridionale del *naos* ed è oggi esposta nel Museo Nazionale di Damasco; una foto di J. BREASTED mostra chiaramente che essa si appoggiava al muro e all'intonaco della parete di fondo, quella con la grande divinità⁸. Come si evince dalla tavola colorata di J. BREASTED, era visibile al momento della scoperta un frammento di un secondo registro superiore – ora perduto – che aveva restituito la parte inferiore di un uomo con tunica bianca e più a destra piedi riferibili ad altre due persone⁹. Nel registro centrale è schierata una fila di figure, in una sorta di megalografia, su uno sfondo architettonico costituito da una serie di pannelli incorniciati, fra i quali si aprono a metà tre porte, da un architrave, con una fascia bianca entro due più strette di colore verde-bruno e da una cornice composta di una serie di modanature terminanti in una decorazione ad emisfere più che ovali (Abb. 2); in primo piano il pavimento presenta tre gradini o piedistalli caratterizzati da fasce colorate. A questa architettura, in cui si può cogliere un'eco di uno stile architettonico mal compreso, si sovrappone nella parte sinistra della scena una sezione di un portico di marmo tra il rosato e il rosso composto da due pilastri che poggiano su un pavi-

⁴ Sul complesso delle pitture del tempio durenò, oltre ai testi citati alla nota 2, v. Breasted – Cumont 1922; Hopkins 1931; Rostovzeff 1938, 69–75; Perkins 1973, 36–49; Colledge 1977, 118–120; Downey 1988, 105–110; Balty 1989, 525–528; Kaminski-Gdalia 1995, 221–223; Wharton 1995, 34–38; Elsner 2001, 276–278; Dirven 2004, 10–12; Sommer 2005, 346–350; Downey 2007, 111–114; Elsner 2007, 260–263; Heyn 2011.

⁵ Cumont 1926. Per una serie di osservazioni tecniche a seguito di un restauro della pittura di *Konon* effettuato negli anni 2002–2004, v. Leriche 2007, 503–506.

⁶ Su queste iscrizioni nel loro complesso, Millar 1988, 489–482, ove l'autore trae motivo dalle iscrizioni per un'attribuzione del tempio a *Zeus*; Dijkstra 1995, 259–285.

⁷ Cumont 1926, tav. 42, 2; 43.

⁸ Cumont 1926, tav. 42, 2.

⁹ Breasted – Cumont 1922, tav. 38. Va rilevato che le foto colorate a mano pubblicata da J. BREASTED alterano i colori delle pitture originali.

mento rosato e che sostengono un architrave¹⁰. I capitelli dei pilastri e l'architrave sono distinti da fitte modanature, concave e convesse.

La maggior parte delle figure, i cui volti, e in particolare gli occhi, sono stati danneggiati, è identificata da iscrizioni greche. Da sinistra a destra il primo personaggio raffigurato nel registro centrale come appoggiato ad un pilastro è *Konon* figlio di *Nikostratos*, il cui nome fu letto da J. BREASTED sul mantello e da F. CUMONT al di sopra della spalla destra del sacerdote che gli è a fianco, tanto che A. J. WHARTON si è chiesta se fosse raffigurato due volte in funzioni diverse¹¹: esso è vestito con una tunica bianca a maniche lunghe decorata da *clavi* rossi e con un *himation* anch'esso guarnito da decorazioni a forma di H, calzature bianche e un copricapo rotondo la cui punta ricade su un lato. Le parti nude del corpo sono rese in bruno scuro, in origine il volto era incorniciato da sottili baffi neri e da una leggera barba; con la destra sostiene dinanzi al petto una ghirlanda rosata dalle estremità blu cui è fissato un cordone, con la sinistra un segno di rango in forma di un cilindro blu terminante con due elementi rotondi color viola. I piedi appaiono uno di profilo ed uno frontale; come vedremo è una costante nella rappresentazione di figure stanti. A fianco di *Konon*, ma leggermente avanzati rispetto a lui, si succedono a piedi nudi due sacerdoti, entrambi vestiti di una bianca e lunga tunica cinta e cappello conico; corrispondono alla descrizione dei preti del santuario di Hierapolis nel *de dea Syria* (42–43). Il primo porta con la mano sinistra una patera su cui poggiano due coltelli per il sacrificio – dalla lama azzurra e dall'impugnatura rosata – mentre alle dita della stessa mano è appesa una brocchetta blu, con la destra infila un rametto verde in un alto vaso colmo d'acqua, dal corpo baccellato e munito di protuberanze, che poggia su tre piedi. Il secondo porta una coppa grigia colma di vino e i consueti coltelli, e getta grani d'incenso su un *thymiaterion* dalle fiamme ben visibili. I sacerdoti sacrificanti sono intenti a guardare lo spettatore, quasi indifferenti alle operazioni in cui sono impegnati. Più o meno al centro della parete è raffigurata *Bithnanaia* figlia di *Konon*, come recita un'iscrizione, di cui si leggono ancora alcune lettere sulla tunica della fanciulla. Essa indossa una lunga tunica, un mantello bianco, e calzature bianche; la caratterizza un'alta tiara riccamente decorata, da cui pendono due fili di pietre preziose nere, e coperta da un velo color porpora che ricade sulle spalle (Abb. 3). Orecchini, due collane – una a cerchi metallici, l'altra con pendagli e medaglione ovale – e altri gioielli rendono preziosissima la toilette della fanciulla. Dal mantello fuoriesce la mano destra con il palmo sollevato e girato in avanti e con il polso decorato da un braccialetto. L'incarnato è più chiaro di quello degli uomini. La donna insiste su quella che sembra essere una lastra nera posta al di sopra di un gradino grigio, salvo immaginarla seduta su un sedile o trono invisibile allo spettatore. Nella metà destra sono raffigurati in fila serrata quattro giovani dal volto apparentemente imberbe e dalla folta capigliatura a boccoli per quello che si può vedere, vestiti di tunica, mantello e calzature allo stesso modo di *Konon*. La loro mano sinistra tiene all'altezza del petto alcuni rametti verdi e la destra mostra il palmo sollevato in avanti. I quattro giovani in parte insistono su due basi quadrangolari, in parte sembrano effettivamente quasi fluttuare liberamente nell'aria; già J. BREASTED aveva attratto l'attenzione su ciò che chiamava „un curieux défaut de connexion“ tra i personaggi raffigurati e lo sfondo architettonico¹². Le iscrizioni sulle loro tuniche ci informano che si tratta di tre figli (*Diogénes*, *Lysias*, *Patroklos*) e un nipote omonimo di *Konon*.

Nel registro inferiore sono visibili tre figure di adolescenti dipinti su uno sfondo chiaro separato da quello mediano tramite una serie di modanature di colore bruno, ora più chiare ora più scure. Quello raffigurato all'estrema destra, *Nikostratos*, indicato come nipote del committente, tiene con la destra le due estremità di una ghirlanda come quella tenuta dal nonno, con la sinistra il manico di un oggetto indefinito, forse una piccola pelle. Al suo fianco una giovane fanciulla è drappeggiata con un mantello rosa ed è raffigurata in atteggiamento e abbigliamento del tutto simile a quello di *Bithnanaia*, anche se con un'acconciatura e una *parure* meno elaborate; miracolosamente si conserva gran parte del volto trattato con grande cura e con la resa delle ombre sotto l'arcata sopracciliare e sotto gli occhi con dei tocchi di rosso scuro. Un altro adolescente più a sinistra, raffigurato al di sotto del *thymiaterion*, ha una folta capigliatura nera ed è abbigliato come gli altri; mostra il palmo della mano sollevato in avanti e tiene con la sinistra una brocca grigia riempita di vino. Non ci sono elementi che supportano l'esistenza di due diversi pittori e ancor meno la priorità di una presunta

¹⁰ Hopkins 1941.

¹¹ Wharton 1995, 38.

¹² Breasted – Cumont 1922, 188.

scena originale con *Konon* e il sacerdote al suo fianco rispetto ad una più tarda con il resto della raffigurazione, come proponevano J. BREASTED e F. CUMONT¹³.

F. CUMONT, seguito poi da altri studiosi, assegna il dipinto di *Konon* al terzo quarto del I secolo d.C. sulla base di un'iscrizione del 115 d.C., proveniente dal tempio, secondo cui un *Lysias*, figlio di quel *Konon* raffigurato all'estrema destra del dipinto, ha dedicato a *Zeus Megistos* una sala provvista di un piano superiore a beneficio di sé e dei suoi discendenti. A. PERKINS ipotizza tuttavia, vista la frequente attestazione di questi nomi attraverso tutta la storia di Dura Europos, che *Lysias* possa essere un antenato del *Konon* committente del dipinto e conseguentemente la pittura possa essere attribuita al II secolo d.C.; la studiosa ricorda che un *Konon* figlio di *Nikostratos* è nominato in un papiro del 180 d.C. e d'altra parte lo stesso nome e patronimico compaiono graffiti in un'altra pittura del tempio di III secolo¹⁴. Al II secolo rimanderebbe anche la elaborata acconciatura delle fanciulle raffigurate nell'affresco, in particolare di *Bithnanaia*, che trova confronti ad Hatra¹⁵, Edessa, nel cui noto mosaico la famiglia mostra una disposizione analoga a quella di *Konon*¹⁶, e soprattutto a Palmira, dove una serie di ritratti delle donne dell'ipogeo di Salamallat testimonia *parures* di lusso riservate alle famiglie molto ricche¹⁷ e ancora, per i sacerdoti, il confronto con le raffigurazioni di Hatra¹⁸, di Hierapolis-Bambyke, Babulin e di Niha nell'odierno Libano¹⁹. Le pareti laterali del *naos* del tempio di *Zeus Theos* nella stessa Dura dovevano presentare su più registri membri della stessa famiglia (o di più famiglie) intenti al sacrificio in abbigliamento e atteggiamento analoghi a quelli dei familiari di *Konon*, come dimostrano frammenti di figure maschili – alcuni corredati dalle iscrizioni – conservati nella Yale Art Gallery e purtroppo ancora inediti²⁰. Anche la parete di fondo dello stesso *naos* offre uno stringente confronto per l'omologa parete del nostro tempio: al centro campeggiava una gigantesca figura di divinità vestita alla maniera partica accompagnata da più ridotte figure di assistenti. Un'iscrizione del 120–121 d.C. ricorda la dedica “del tempio e delle porte e tutta la pittura delle immagini”²¹. Per la pittura di *Konon* si potrebbe pensare ad una cronologia vicina, quindi agli anni '20 del II secolo d.C., o, in alternativa, ad un rifacimento della decorazione delle pareti successiva al terremoto del 160.

Sul pilastro meridionale in corrispondenza del passaggio tra *naos* e *pronaos* è dipinta una figura singola di sacerdote, tuttora conservata presso il Museo Nazionale di Damasco (Abb. 4); il suo abbigliamento, il suo armamentario e l'atto rituale sono gli stessi del sacerdote a fianco di *Konon* sul grande affresco, ma l'esecuzione è più sommaria. La figura si dispone sul fondo di un pannello rosato incorniciato da una fascia di color verde dall'aspetto marmorizzato. Il vaso ha un corpo cilindrico, semplificato rispetto a quello del dipinto di *Konon*.

L'intera parete settentrionale del *pronaos* era suddivisa in quadri di diverse dimensioni – situati su un plinto lasciato bianco – grazie a fasce rosse che ne costituivano la cornice. Su due registri erano dipinti vari quadri per un'altezza pari al grande quadro di destra, di cui si dirà fra poco (Abb. 5). Nel registro superiore un giovane dapifero, vestito di tunica e con la testa coronata, si dirige verso una figura femminile sdraiata vestita di tunica e mantello e con il capo circondato da un nimbo, in cui si può riconoscere una divinità. Ancora più a sinistra un singolo quadro occupa la parte restante del registro superiore e presenta quattro figure, quella più a destra accompagnata da un fanciullo, intente a sacrificare: due su *thymiateria*, due su altari veri e propri. Nel registro inferiore si susseguono una figura maschile, forse un militare, e una femminile; un personaggio barbato; una dea nimbata; una sequenza di quadretti con animali e forse un paesaggio (di natura bucolica ?); un ultimo quadretto con una figura non identificabile e a destra un Ercole barbato con clava e leonté.

¹³ Cumont 1926, 54–56. Il fatto che gli adolescenti del registro inferiore siano stati dipinti dopo la realizzazione delle modanature del fondo (Leriche 2007, 506) non implica necessariamente che essi fossero un'aggiunta posteriore e d'altra parte è difficile immaginare il dipinto di *Konon* senza la cornice della sua famiglia.

¹⁴ Perkins 1973, 40–42.

¹⁵ Dirven 2008, 229.

¹⁶ Ross 2001, 94 f. fig. 5, 2.

¹⁷ Sadurska – Bounni 1984, cat. 209 fig. 160; 219 fig. 182; 206 fig. 187; 218 fig. 205.

¹⁸ Dirven 2008, tav. 73.

¹⁹ Butcher 2003, 330 f. fig. 152, 2.3; 152; Krumerich 1998.

²⁰ Rostovtzeff *et al.* 1939, 196–210.

²¹ Rostovtzeff *et al.* 1939, 214 Nr. 888.

Il più rilevante di questi quadri è quello di destra, che raffigura una scena di sacrificio ed è conservato nella Yale Art Gallery di New Haven (Abb. 6)²². La figura centrale è identificata da un'iscrizione latina come *Iul(ius) Terentius trib(unus)*; egli è vestito di una tunica bianca, che arriva alle ginocchia, con bordi rossi e con le maniche pure guarnite di strisce rosa, e di un mantello bianco munito di frange rosse e porta un evidente cinturone e una spada nel balteo che gli attraversa il petto (oggi quasi non più visibile). Con la destra stringe un rotulo, con la sinistra getta grani d'incenso su un *thymiaterion* di color giallo oro. Dietro il tribuno sono disposti su più file, occupando tutta la parte destra del quadro, gli uomini della sua coorte, i quali sono abbigliati in modo simile a quello del loro comandante. Il tribuno e i suoi uomini sono raffigurati frontalmente, portano una corta barba e baffi. Essi insistono su una sorta di basamento di colore giallo. Solamente il personaggio in piedi dietro *Iulius Terentius* è individuato da una iscrizione in greco: si tratta di *Themes*, figlio di *Mokimos*, definito come *iereus*, che distende il braccio destro e stringe con la mano sinistra un bouquet di rametti, forse in funzione di *aspergillum*. Di fronte al tribuno e a lato del *thymiaterion* un vessillifero, rappresentato e vestito come gli altri militari, tiene con le due mani il *vexillum* della cavalleria, costituito da un quadrato di stoffa rossa frangiata con bordo giallo e sormontato da un anello o una corona d'oro. La parte di sinistra del quadro è divisa in due sezioni: in basso sono raffigurate – come indicano le relative iscrizioni in greco – le *Tychai*, dalle teste turrite e nimbate, di Palmira a sinistra e di Dura a destra, separate l'una dall'altra da un grande fiore rosa a quattro petali. Entrambe sono raffigurate frontalmente e siedono su rocce, indossano una tunica bianca e un *himation* bianco guarnito da un bordo giallo. La *Tyche* di Palmira poggia la mano sinistra sulla testa di un piccolo leone e il piede sulla spalla di una figuretta femminile nuda nell'atto di nuotare, che impersona la sorgente Efqa della città; quella di Dura appoggia la sinistra sulla testa di una figuretta maschile nuda stante e il piede destro su un personaggio barbato, senza dubbio il fiume Eufrate. La raffigurazione delle due *Tychai* intende rappresentare l'unione delle due città, ma naturalmente nella scena quella di Dura è più vicina ai soldati che sono di stanza nella città dell'Eufrate. Al di sopra delle *Tychai* tre figure maschili sono raffigurate frontalmente come militari su basi rotonde, il che suggerisce l'idea che vadano riconosciute come statue; tutte e tre presentano la testa nimbata, indossano una corazza su una corta tunica senza maniche, calzano stivaletti bianchi, e si appoggiano con la destra ad un'asta; nonostante le cattive condizioni di conservazione dei volti, esse appaiono imberbi. La figura di sinistra è caratterizzata da un crescente lunare al di sotto del nimbo e forse da un piccolo scudo rotondo tenuto con la mano sinistra, quella di centro sorregge una sfera sempre con la sinistra e quella di destra porta un elmetto munito di visiera e un piccolo scudo rotondo al braccio sinistro.

Un'iscrizione funeraria in greco, trovata in una casa durena, ci informa che *Iulius Terentius* era tribuno della *cohors XX Palmyrenorum* e che cadde in battaglia nel 239 d.C.²³. La data trova conferma nel fatto che un papiro di quell'anno registra il nome del *sacerdos Themes* in uno dei rapporti giornalieri della coorte²⁴; si tratta dello stesso *iereus* raffigurato al di sopra del tribuno, che peraltro è vestito come gli altri compagni di armi piuttosto che come un sacerdote. In quanto alle figure maschili poste sulle basi, una suggestiva ipotesi di T. PEKÁRY proponeva di riconoscerle le statue di tre imperatori romani, e precisamente Pupieno, Balbino e Gordiano III che per un breve periodo avevano condiviso il potere nel 238 d.C. piuttosto che divinità palmirene, a suo dire escluse dal campo militare romano installatosi a Dura Europos²⁵. Ad un'analisi più attenta si è riconosciuto che nel dipinto, per molteplici ragioni (i nimbi, in un caso con il crescente, l'elmetto, i volti imberbi), si deve intendere l'omaggio come reso a divinità legate al pantheon palmireno: da sinistra a destra *Aglibol*, dio della luna, *Iahrhibol*, dio del sole e *Arsu*, identificato a Palmira con il greco *Ares*. In un disegno ad inchiostro rinvenuto nel campo militare all'interno del tempio di Artemide-Azzanathkona, un ufficiale romano, *Heliodoros*, la cui figura è molto simile a quella di *Iulius Terentius*, sacrifica all'indirizzo di un dio militare – che l'iscrizione sulla base qualifica come *Iarhibol* – la cui iconografia richiama da vicino quella delle statue del dipinto²⁶.

²² Oltre alla bibliografia indicata nella nota 3, v. Pekáry 1986; Moormann 1988, 100 f.; Stoll 2001, 367–379; Kaizer 2006; Dirven 2007; Downey 2008, 429–435.

²³ Rostovtzeff *et al.* 1944, 176–185 Nr. 939.

²⁴ Welles *et al.* 1959, Nr. 89. Sulla figura del sacerdote *Themes*, v. Haensch 2006, 212–218.

²⁵ Pekáry 1986.

²⁶ Goldman 1985.

D'altra parte l'attaccamento dei cavalieri palmireni alle loro divinità è documentato anche in una fortificazione lungo il *limes* della *Mauretania Caesariensis*, *Castellum Dimmidi*; da un alloggiamento trasformato in cappella vengono alcuni frammenti di una raffigurazione di sacrificio compiuto da un militare all'indirizzo di una divinità palmirena che G. C. PICARD propone di identificare con *Malagbel*²⁷. Resta il fatto che, come è già stato rilevato²⁸, l'adozione di corazze ispirate ai modelli romani e più precisamente a quelli degli imperatori si configura non solo come fenomeno di romanizzazione, ma come un atto di lealtà e di devozione da parte dei soldati palmireni verso i Romani.

Nella parte inferiore della parete dipinta, all'interno di due fasce rosse parallele, correvano le ventiquattro lettere dell'alfabeto greco, il cui significato apotropaico ne spiega la presenza, oltre che in vari edifici, anche in altri templi durenì, quelli della Gadde e di Azzanathkona²⁹.

La facciata orientale del pilastro che separa a nord il *naos* dal *pronaos* era decorata da quadretti con la personificazione dell'Eufrate, con diverse armi proprie degli arcieri: un arco, un giavellotto, una lancia, uno scudo, una spada appesa al balteo e numerose faretre con frecce³⁰.

La parete meridionale del pronaos presentava scene ripetute di sacrificio dinanzi al consueto vaso lustrale (Abb. 7); al momento dello scavo se ne conservava ancora una parte, purtroppo oggi perduta. I personaggi intenti all'atto sacrificale sono raffigurati, sullo sfondo di pannelli incorniciati da modanature, negli intercolumni di colonne tortili che sostengono un soffitto a cassettoni, ma l'incomprensione del modello è tale che nell'esecuzione il soffitto sembra nello stesso tempo costituire il pavimento del registro superiore, su cui insistono le parti inferiori di due uomini (o di un uomo e un fanciullo), che indossano anassiridi e scarpe bianche, e il sostegno di un altro vaso lustrale. Con il volto incorniciato da barba e baffi e da una folta capigliatura, i primi due sacrificanti del registro inferiore, a partire da sinistra, indossano tuniche clavate – come i figli e nipoti di *Konon* –; il terzo porta una lunga tunica con le maniche e un *himation* ed aveva con sé un fanciullo, di cui restano solo i piedi; il quarto, raffigurato all'interno dell'intercolumnio più ampio e forse al centro della rappresentazione, indossa il costume partico con tunica e pantaloni e calza raffinati stivaletti bianchi. Anche in questo caso le iscrizioni in greco ci indicano i nomi delle figure offerenti: i primi due, di nome *Lysias*, appartengono ad una nota famiglia³¹, il quarto è ignoto probabilmente per le pessime condizioni di conservazione, mentre una *tabula ansata* sotto il terzo pannello ci informa che un pittore indigeno dal nome semitico ellenizzato, *Ilasamsos*, ha dipinto *Apollophanes* e suo cugino *Zenodotos*. Sembra che il pittore abbia voluto adeguare i ritratti dei sacrificanti (v. in particolare il dettaglio del secondo, Abb. 8) ad un preciso modello che richiama quelli di alcuni degli imperatori Antonini e in particolare il ritratto di Marco Aurelio come “principe ereditario” (tipi Uffizi – Toulouse)³². L'uso della *tabula ansata* posta al di sotto del sacrificio – come nel caso del dipinto di *Castellum Dimmidi* che abbiamo visto – è segno evidente di romanizzazione. Tutti questi elementi suggeriscono una datazione della pittura non anteriore alla metà/seconda metà del II secolo d.C.

La parete orientale del *pronaos* a destra dell'ingresso dalla corte del tempio era suddivisa, tramite le consuete fasce rosse, in almeno due registri; l'affresco è ora conservato nella Yale Art Gallery (Abb. 9). Il registro inferiore raffigura una scena incorniciata da due alberi, ritorto quello di sinistra. Su rocce e ciuffi d'erba siede un giovane vestito di una corta tunica bianca con sottili *clavi*; il suo braccio sinistro è piegato fino ad appoggiare la mano sulla guancia. Gli si dirigono incontro fra i cespugli tre figure maschili, in cui si riconoscono dei pastori: il primo, nudo, tende le braccia verso di lui; il secondo con una tunica esomide e il terzo nudo, che si appoggia ad un *pedum*, sollevano il braccio destro in segno di saluto. Nel registro superiore, incompleto, fra i due consueti alberi sono raffigurati – da sinistra a destra – pastori dello stesso genere con qualche mutamento di composizione: la figura seduta sulle rocce e scarsamente conservata è raffigurata al centro, ma in maniera speculare rispetto al registro inferiore ed è compresa tra una figura pure incompleta a

²⁷ Picard 1947, in part. 163, fig. 15; 167, fig. 16; Doubabi 2002.

²⁸ Dirven 2007, 121–125.

²⁹ Kaizer 2009, 235 f.; Heyn 2011, 224 f.

³⁰ Cumont 1926, tav. 54.

³¹ Perkins 1973, 42.

³² Fittschen 1999, in part. 24 f. B 15–31; tav. 35–47.

sinistra con tunica e mantello e due altri pastori a destra, l'uno con la tunica esomide, l'altro nudo con il braccio destro ripiegato davanti al petto e poggiato sul *pedum*.

La raffigurazione di questa parete è stata definita dal F. CUMONT come „scène énigmatique“³³. Si tratta di una raffigurazione di tutt'altro tono rispetto alle altre finora considerate, dal momento che è il tema pastorale ad essere messo in scena: rappresentazioni di contenuto bucolico sono, com'è noto, frequenti nell'arte ellenistico-romana, ma sono le illustrazioni delle Ecloghe nel codice Virgilio Romano della fine del V – inizi del VI secolo d.C. a presentare un gruppo di tre pastori in conversazione, seduti ed in piedi, appoggiati ai loro bastoni e con le braccia protese in gesti oratori³⁴. Nella miniatura della I Ecloga di un manoscritto di Virgilio del X secolo conservato a Napoli, Titiro siede ai piedi di un albero che forma una T con il capo leggermente inclinato e la mano appoggiata alla gota in una posa simile a quella del pastore del dipinto di Dura³⁵. Certamente il tempio era frequentato da pastori che chiedevano l'aiuto degli dei per incrementare le loro greggi o mandrie, come dimostra un graffito inciso sulla pittura di *Konon*³⁶: il pastore *Máemos* rende grazie al dio di aver avuto sette agnelli dopo che la sua mandria aveva sofferto. In un contesto come questo, poteva trovare senso una raffigurazione di contenuto bucolico, che probabilmente avrà visto la raffigurazione di una mandria nella parte perduta del dipinto.

L'ultima pittura da prendere in considerazione decorava la facciata di una *aedicula* che viene costruita sul lato opposto all'ingresso di un ambiente identificato come K, situato lungo il bordo meridionale della corte del tempio. Nella metà destra in primo piano sono raffigurati due personaggi intenti al sacrificio ai lati di un *thymiaterion* e assistiti da due inservienti di ridotte dimensioni (Abb. 10). Tutti e quattro sono identificati dalle iscrizioni dipinte in greco. A destra dell'altare è raffigurato frontalmente l'eunuco *Otes*, il fondatore della *exedra*, cioè dell'ambiente decorato, mentre con la destra getta grani d'incenso che alimentano le fiamme del *thymiaterion* e con la sinistra tiene un oggetto ovale (un contenitore per l'incenso o una coppa per la libazione); capelli neri corti tenuti da un nastro, egli indossa una tunica a maniche lunghe che arriva fin sotto al ginocchio, un *himation* e calza scarpe bianche con lacci rossi. Dall'altro lato dell'altare è raffigurato il *bouleutès* *Iabsumos* figlio di *Abdaathes*, il cui abbigliamento e portamento sono analoghi a quelli dell'altro sacrificante. Entrambi poggiano i piedi su una specie di parallelogramma che probabilmente allude ad un podio. I due assistenti in atteggiamento simile indossano corte tuniche a maniche lunghe adornate di fasce rosse, calzano stivaletti e portano con sé gli strumenti per il rito. Il camillo dalla parte di *Otes*, di nome *Gorsak*, tiene con la sinistra un *cyathus* o *simpulum* e con la destra una coppa colma di vino; l'inserviente di *Iabsumos*, che è il proprio figlio *Abdaathes*, reca una coppa con la destra e una patera con la sinistra. Nella parte restante dell'affresco sono visibili cinque divinità di dimensioni inferiori a quelle dei due celebranti, che, con l'eccezione di quella di sinistra, sono raffigurate stanti su globi suddivisi in quadranti ciascuno dei quali ha un piccolo cerchio. La divinità all'estrema sinistra era quasi del tutto obliterata, ma dalla parte restante di un lungo abito si potrebbe pensare ad una divinità femminile, forse armata di uno scudo poggiato al suo fianco. La divinità raffigurata al centro, di cui si è perduta la parte superiore, indossa sotto la corazza anassiridi con fascia verticale e ricami a spirale, un mantello particolarmente elaborato e calzature che serrano i bordi dei pantaloni; afferra un'asta con la destra e porta in mano un piccolo globo. Le restanti divinità, di sesso maschile, hanno il nimbo, indossano una corazza su corta tunica e mantello e calzano stivaletti con risvolti; anch'esse afferrano l'asta con la destra. La divinità meglio conservata porta anch'essa un globo e sotto il suo nimbo è visibile il crescente lunare. Nonostante sia conservata parzialmente, sembra che la divinità più a destra portasse un elmetto, certamente afferra con la sinistra un piccolo scudo rotondo. Le due ultime divinità che conservano la testa appaiono imberbi. A parte la dea molto mal conservata, in cui si può forse riconoscere *Allat/Athena*, le tre divinità centrali sono molto simili a quelle raffigurate nell'affresco di *Iulius Terentius*, con la differenza che qui quella di mezzo indossa i pantaloni: si tratta della triade che vede

³³ Cumont 1926, 85 f. M. K. HEYN propone di riconoscere in una donna la persona seduta sulla roccia e pensa ad una raffigurazione di Arianna e Dioniso: Heyn 2011, 231 nota 31.

³⁴ Weitzmann 2004, 103–108: si veda ad esempio l'illustrazione relativa alla VII ecloga con la contesa poetica tra Coridone e Tirsi, arbitro Melibeeo in Verg. Rom. fol. 16 v.

³⁵ Courcelle 1939, in part. 265–267 fig. 4. Il manoscritto è conservato a Napoli nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Lat. 6, ex *Vindobonensis palatinus* 58 fol. 1 v Buc. I, 1.

³⁶ Cumont 1926, 379 nr. 16.

Bel al centro, con *Iarhibol* e *Aglibol*, mentre l'ultimo dio a destra è probabilmente *Arsu*. L'assenza di qualsiasi architettura e una serie di ghirlande appese in alto potrebbero suggerire un'ambientazione all'aperto. Per quello che si può dedurre dallo stato di grande frammentarietà, sembrano vicine a queste le pitture del *naos* del tempio durenò di Adone, in cui è raffigurata una solenne *supplicatio* con incenso e vino praticata da coppie di sacrificanti ai lati di un *thymiaterion* in presenza del dio³⁷; F. E. BROWN ha datato queste pitture intorno al 150–160, ma, secondo A. PERKINS, il fatto che uno dei due sacrificanti della pittura del nostro tempio, *Iabsumos*, sia qualificato *bouleutès* suggerirebbe una datazione della pittura al III secolo d.C., poiché tale magistratura non compare prima³⁸.

Iscrizioni, graffiti e dipinti, che decoravano anche gli altari posti nella cella e nella corte, illustrano il variegato mondo della gente che frequenta il tempio: devoti, sacerdoti, personale del tempio.

Nonostante la frammentarietà delle pitture, si può dire che all'interno della stessa sala le scene dipinte compaiono in tempi diversi. La decorazione del tempio non si configura come l'esito di un programma figurativo complessivo e rispondente ad un disegno pubblico. Si tratta di una pittura devozionale, fatta di quadri e quadretti votivi, che hanno lo scopo di mettere i devoti e le loro famiglie sotto la protezione della/e divinità, talvolta ricordate nei graffiti. Ovviamente non sappiamo come fossero assegnati gli spazi idonei ad ospitare le pitture; un graffito sulla facciata orientale del pilastro S, se è corretta la lettura di F. CUMONT³⁹, comunica che il quarto posto non è già stato riservato ed è ancora disponibile.

Le scene mitologiche, quelle bucoliche e di paesaggio, le panoplie di armi, tutte presenti nel *pronaos* del tempio, sembrano avere uno spazio marginale. L'atto del sacrificio è costituito da un alto numero di immagini ed è lo strumento più comune che la pittura mette in scena al fine di celebrare la/e divinità. Il sacrificio con incenso e vino è quello normalmente raffigurato, oltre che l'immersione di rametti nell'acqua lustrale nei dipinti più antichi; in pittura sono assenti sacrifici di animali e del resto anche in scultura sono scarsamente rappresentati.

Il dipinto più antico è quello che nella parete di fondo del *naos* presenta al centro una divinità (*Zeus/Bel*) di gigantesche proporzioni, accompagnata dai suoi inservienti, mostrando più di una somiglianza con l'analogica parete del tempio di *Zeus Theos*. Le famiglie committenti di origine greco-macedonica giocano un ruolo preponderante con l'espressione evidente dell'asserzione della propria identità personale e religiosa, ribadita dalle iscrizioni dipinte. La pittura di *Konon* costituisce, oltre che espressione di culto, un monumentale ritratto di famiglia; dal momento che c'è da aspettarsi che la disposizione dei membri della famiglia di *Konon* sia significativa e indichi il loro relativo *status* e rango, va sottolineata l'enfasi posta sulla figura e sul ruolo di *Bithnanaia*, l'unica persona tra i figli e i nipoti di *Konon* ad avere un nome semitico; *Bithnanaia* e la fanciulla della famiglia raffigurata in primo piano vestono sontuosamente come le donne ricche di Palmira. Nella pittura firmata da *Ilasamsos* sembrano appartenere ad un'unica famiglia greca (quella dei *Lysiades*) anche i personaggi raffigurati tra le colonne tortili, intenti a sacrificare senza l'ausilio del sacerdote. Nel dipinto di *Iulius Terentius* la pittura è mutuata dagli schemi iconografici dell'arte figurativa romana; l'ufficialità romana si manifesta a livello formale e linguistico (con l'iscrizione in latino); le manifestazioni devozionali delle truppe ausiliarie che onorano le proprie divinità hanno preso il posto di quelle di marca familiare, accompagnate da quella solennità e dagli aspetti rituali e simbolici propri del culto romano. Se la raffigurazione della libazione offerta da *Otes* e *Iabsumos* agli dei palmireni fosse datata al III secolo d.C., avremmo una testimonianza che l'accesso al tempio, ormai incorporato nel campo militare romano, e la pratica del culto non erano riservati ai militari ma consentiti anche alla popolazione civile⁴⁰.

Riassumendo la decorazione complessiva (Abb. 11), la divinità principale del tempio compare nel *naos* nel dipinto frammentario della parete occidentale, mentre in corrispondenza della parete meridionale erano raffigurati *Konon*, i sacerdoti e la sua famiglia. Il pilastro meridionale nel passaggio tra *naos* e *pronaos* mostrava la figura del singolo sacerdote. Il *pronaos* era l'ambiente più adornato di pitture: la parete settentrionale si segnalava per una serie di quadri di definizione talvolta incerta, e fra questi il più noto è quello con il sacrificio del tribuno *Iulius Terentius*; la facciata orientale del pilastro di separazione del *naos* dal *pro-*

³⁷ Rostovtzeff *et al.* 1939, 158–160.

³⁸ Perkins 1973, 47.

³⁹ Cumont 1926, 141. 381 nr.199.

⁴⁰ Sul rapporto tra culti, templi, popolazione militare e popolazione civile, v. Pollard 2000, in part. 50–52.

naos era decorata dalla panoplia di armi e probabilmente dalla personificazione dell'Eufrate; la parete orientale presentava la scena bucolica; la parete meridionale i sacrifici multipli di *Lysias*, *Apollophanes* (e *Zenodotos*). Una parete dell'ambiente K metteva in scena l'ennesimo sacrificio, questa volta di *Otes* e *Iabsumos*, in onore delle divinità palmirene (associate al dio cui originariamente il tempio è stato dedicato, o di quello sostituite?), pure raffigurate nel dipinto di *Iulius Terentius*.

Le pitture del tempio durense offrono un'idea di ciò che possiamo definire uno stile "locale" e che F. CUMONT chiamava impropriamente "la peinture gréco-syrienne", quella pittura che sembrava anticipare elementi caratteristici dell'età tardo-antica e poi dell'arte bizantina⁴¹. Pur all'interno di una certa variabilità, le seguenti caratteristiche appaiono comuni a tutte le testimonianze pittoriche: frontalità, composizione paratattica priva di prospettiva, proporzioni simboliche tra le figure, secondo gerarchia e non secondo realtà, abbandono della prospettiva naturalistica a favore di una prospettiva ribaltata, forma lineare prevalente sulla forma plastica, ieraticità, scarso interesse nel rendimento del corpo umano con frequenti sovrapposizioni delle figure. Le pitture più antiche presentano figure di maggiori dimensioni, spesso inserite all'interno di uno sfondo architettonico e curate nei dettagli dell'ornamentazione, i colori si caratterizzano per una maggiore varietà di toni e sfumature, per un'applicazione più accurata, mentre quelle più recenti sono affollate di personaggi di dimensioni più ridotte, mostrano un'esecuzione più sommaria e la tavolozza dei colori è più limitata, con una prevalenza del rosso mattone.

Bibliographie

- | | |
|-------------------------|---|
| Balty 1989 | J. Balty, La peinture en Syrie, in: J.-M. Dentzer – W. Orthmann (a cura di), Archéologie et histoire de la Syrie II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam (Saarbrücken 1989) 525–536. |
| Bianchi Bandinelli 1978 | R. Bianchi Bandinelli, Dall'Ellenismo al Medioevo, Biblioteca di storia antica 4 (Roma 1978). |
| Breasted 1924 | J. H. Breasted, The Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Oriental Institute publications, University of Chicago 1 (Chicago 1924). |
| Breasted – Cumont 1922 | J. H. Breasted – F. Cumont, Peintures d'époque romaine dans le desert de Syrie, Syria 3, 1922, 177–213. |
| Butcher 2003 | K. Butcher, Roman Syria and the Near East (London 2003). |
| Colledge 1977 | M. A. R. Colledge, Parthian Art (London 1977). |
| Courcelle 1939 | P. Courcelle, La tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples, MEFR 56, 1939, 249–279. |
| Cumont 1926 | F. Cumont, Feuilles de Doura-Europos (1922–23). Texte et Atlas (Paris 1926). |
| Dijkstra 1995 | K. Dijkstra, Life and Loyalty. A Study in the Socio-Religious Culture of Syria and Mesopotamia in the Greco-Roman Period Based on Epigraphical Evidence (Leiden 1995). |
| Dirven 2004 | L. Dirven, Religious Competition and the Decoration of Sanctuaries. The Case of Dura Europos, Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts 1, 2004, 1–19. |
| Dirven 2007 | L. Dirven, The Julius Terentius Fresco and the Roman Imperial Cult, MedAnt10, 2007, 115–127. |
| Dirven 2008 | L. Dirven, Aspects of Hatrene Religion. A Note on the Statues of Kings and Nobles from Hatra, in: T. Kaizer (ed.), The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods, Religions in the Greco-Roman World 164 (Leiden 2008) 209–246. |
| Doubabi 2002 | H. Doubabi, Les fresques de Castellum Dimmidi, L'Africa romana 14, 2002, 2089–2092. |
| Downey 1988 | S. B. Downey, Mesopotamian Religious Architecture. Alexander through the Parthians (Princeton 1988). |
| Downey 2004 | S. B. Downey, Zeus the Greatest in Syria, Parthica 6, 2004, 117–128. |
| Downey 2007 | S. B. Downey, Religious Communities at Dura-Europos, MedAnt 10, 2007, 95–114. |
| Downey 2008 | S. B. Downey, The Role of Sculpture in Worship at the Temples of Dura-Europos, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (eds.), The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture. Ideology and Power, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 9 (Leuven 2008) 413–435. |
| Elsner 2001 | J. Elsner, Cultural Resistance and the Visual Image. The Case of Dura Europos, CIPhil 96, 2001, 269–304. |
| Elsner 2007 | J. Elsner, Art and Religion in Dura Europos, in: J. Elsner, Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text (Princeton 2007) 253–287. |

⁴¹ Per una valutazione critica di tali problematiche, v. Bianchi Bandinelli 1978, 79–95. 160–161.

- Fittschen 1999 K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 18 (Mainz am Rhein 1999).
- Goldman 1985 B. Goldman, A Dura-Europos Dipinto and Syrian Frontality, OA 24, 1985, 279–300.
- Haensch 2006 R. Haensch, Pagane Priester des römischen Heeres im 3. Jahrhundert nach Christus, in: L. de Blois – P. Funke – J. Hahn, The impact of imperial Rome on religions. Ritual and religious life in the Roman empire, Proceedings of the fifth workshop of the international network Impact of Empire (Roman Empire, 200 B.C.–A.D. 476), Münster June 30–July 4, 2004 (Leiden – Boston 2006) 208–218.
- Heyn 2011 M. K. Heyn, The Terentius frieze in context, in: L. R. Brody – G. L. Hoffman (a cura di), Dura Europos. Crossroads of Antiquity, McMullen Museum of Art, Boston College, February 5–June 5, 2011 (Boston 2011) 221–233.
- Hopkins 1931 C. Hopkins, The palmyrene Gods at Dura-Europos, JAOS 51, 1931, 119–137.
- Hopkins 1941 C. Hopkins, The architectural background in the paintings at Dura-Europos, AJA 45, 1941, 18–29.
- Kaizer 2006 T. Kaizer, A note on the fresco of Iulius Terentius from Dura-Europos, in: R. Rollinger – B. Truschneegg (Hrsg.), Altertum und Mittelmeerraum. Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante. Festschrift für Peter W. Haider zum 60. Geburtstag, OccOr 12 (Stuttgart 2006) 151–159.
- Kaizer 2009 T. Kaizer, Religion and language in Dura-Europos, in: H. M. Cotton – R. G. Hoyland – J. J. Price – D. J. Wasserstein (a cura di), From Hellenism to Islam. Cultural and Linguistic Change in the Roman Near East (Cambridge 2009) 235–253.
- Kaminski-Gdalia 1995 N. Kaminski-Gdalia, Peintures murales antiques en Mésopotamie romaine. Une conception de l'espace dans la synagogue de Doura-Europos, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. XII et XIII séminaires annuels de l'AFPMA à Aix en Provence 28.–30.4.1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991; XIVe colloque de l'AFPMA, 25.–26.9.1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie Nr. spécial 10 (Amiens 1995) 219–230.
- Krumerich 1998 R. Krumerich, Darstellung syrischer Priester an den kaiserzeitlichen Tempeln von Niha und Chehim im Libanon, DaM 10, 1998, 171–200.
- Leriche 2007 P. Leriche, Préservation, restauration et présentation des peintures du Musée National de Damas, in: J. Abdul Massih (a cura di), Résultats du programme de formation à la sauvegarde du patrimoine culturel de Syrie 2002–2004. Cultural Heritage Training Program (Damas 2007) 499–510.
- Millar 1998 F. Millar, Dura-Europos under Parthian Rule, in: J. Wiesehöfer (Hrsg.), Das Partherreich und seine Zeugnisse. The Arsacids Empire, Sources and Documentation, Beiträge des internationalen Colloquiums, Eutin 27–30 Juni 1996 (Stuttgart 1998) 473–492.
- Moormann 1988 E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988).
- Pekáry 1986 T. Pekáry, Das Opfer vor dem Kaiserbild, BJB 186, 1986, 91–103.
- Perkins 1973 A. Perkins, The Art of Dura-Europos (Oxford 1973).
- Picard 1947 G. C. Picard, Castellum Dimmidi (Alger – Paris 1947).
- Pollard 2000 N. Pollard, Soldiers, Cities and Civilians in Roman Syria (Ann Arbor 2000).
- Ross 2001 S. K. Ross, Roman Edessa. Politics and culture on the eastern fringes of the Roman Empire, 114–242 CE (London 2001).
- Rostovtzeff 1938 M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its art (Oxford 1938).
- Rostovtzeff *et al.* 1939 M. I. Rostovtzeff – F. E. Brown – C. B. Welles, The Excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work 1933–34 and 1934–1935 (New Haven 1939).
- Rostovtzeff *et al.* 1944 M. Rostovtzeff – A. Bellinger – F. Brown – C. Welles, The Excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Ninth Season of Work 1935–1936, 1: The Agora and Baazar (New Haven 1944).
- Sadurska – Bounni 1984 A. Sadurska – A. Bounni, Les sculptures funéraires de Palmyre (Roma 1984).
- Sommer 2005 M. Sommer, Roms orientalische Steppengrenze. Palmyra – Edessa – Dura-Europos – Hatra, eine Kulturgeschichte von Pompeius bis Diocletian (Stuttgart 2005).
- Stoll 2001 O. Stoll, Zwischen Integration und Abgrenzung. Die Religion des Römischen Heeres in Nahen Osten (St. Katharinen 2001).
- Weitzmann 2004 K. Weitzmann, L'illustrazione del libro nell'antichità (Spoleto 2004).
- Welles *et al.* 1959 C. B. Welles – R. O. Fink – J. F. Gilliam, The Parchments and Papyri. The Excavations at Dura-Europos, Final Report V, Part 1 (New Haven 1959).
- Wharton 1995 A. J. Wharton, Refiguring the postclassical City. Dura Europos, Jerash and Ravenna (Cambridge 1995).

Abbildungen

- Abb. 1: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete di fondo della cella, divinità e guerrieri. Da Cumont 1926, tav. 43
- Abb. 2: Damasco, Museo Nazionale, parete meridionale della cella del tempio di *Bel* di Dura-Europos, *Konon*, sacerdoti e la famiglia di *Konon*. Foto di C. BORGOGNONI
- Abb. 3: Damasco, Museo Nazionale, parete meridionale della cella del tempio di *Bel* di Dura-Europos, particolare di *Bithnanaia*. Foto di C. BORGOGNONI
- Abb. 4: Damasco, Museo Nazionale, pilastro meridionale nel passaggio tra cella e pronao del tempio di *Bel* di Dura-Europos, sacerdote. Foto di C. BORGOGNONI
- Abb. 5: Disegno delle raffigurazioni della parete settentrionale del pronao. Da Cumont 1926, tav. 49
- Abb. 6: New Haven, Yale University Art Gallery, Collezione di Dura-Europos, sacrificio di *Iulius Terentius*
- Abb. 7: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete meridionale del pronao, scene di sacrificio. Da Cumont 1926, tav. 45
- Abb. 8: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete meridionale del pronao, particolare del ritratto del secondo personaggio da sinistra. Da Cumont 1926, tav. 47
- Abb. 9: New Haven, Yale University Art Gallery, Collezione di Dura-Europos 1932.1206, scena pastorale
- Abb. 10: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già ambiente K, sacrificio di *Otes* e *Iabsumos*. Da Cumont 1926, tav. 55
- Abb. 11: Ricostruzione della pianta del tempio con l'indicazione delle pitture pertinenti

Stefano Tortorella
Università di Roma La Sapienza
Dipt. Scienze dell'Antichità
Piazzale Aldo Moro
I – 00185 Roma

