EUGENIO RUSSO

Contributo a problemi e aspetti formali dell'arte tardoantica

Abstract

Contribution dealing with problems and formal aspects of Late Antique art: 1) The problems. Chronological limits of Late Antique art (the end of the 4th century). The disappearance of figurative artworks in the East. The different methods of production depending on the subjects (sarcophagus of the Musei Capitolini, sarcophagus of the Museo Pio Clementino). The contribution of J. Strzygowski (tomb of the Three Brothers at Palmyra). Studies dealing with the art of Rome: a dualistic (patrician-plebeian) or pluralistic vision of the subject. 2) The transformation of the objective understanding of shape. Introduction of the running drill (Sebasteion of Aphrodisias, Temple of Hadrian in the Campus Martius). Popular current in the West (stelai of the Museum of Worms, of the Museum of Hippo; reliefs of Ghirza, etc.) and in the East (stelai of the Museum of Bursa): their fundamental difference (schematism and abstraction). 3) Frontal pose and parataxis. 4) Popular currents in Asia Minor.

i calci in faccia
che il merito paziente
riceve dai mediocri
(*Amleto*, III,1)

I problemi

Dal punto di vista formale non esiste un'arte cristiana, esiste un'arte di contenuto cristiano, nei primi secoli cristiani.¹

Il dibattito sul tardoantico,² in sede storica ravvivatosi dopo gli stimoli offerti da A. Giardina,³ dal punto di vista della forma artistica non può essere per noi vincolante, dato ch'essa

¹ Sul punto specifico rimando a Russo 2014. D'altra parte potremmo sintetizzare il problema con le parole di Brandi 1960, 65: «Come nell'architettura l'adozione di forme basilicali o a pianta centrale trae la sua ragion d'essere da similari edifici profani, così al corso comune della civiltà figurativa del tardo Impero, nelle sue varie ramificazioni, nell'assunto più aristocratico o più plebeo, si ricollegano le espressioni figurative cristiane».

² Sul termine "tardoantico" vd. Mazza 2008, 65-114. Vd. pure Liebeschuetz 2004, 253-261; Brilliant 2012, 29-56.

c'impone – come sosterrò pure in altra sede – una scelta anche cronologica legata alla peculiarità dei fenomeni esaminati, che paritariamente affrontino manufatti destinati a pagani o a cristiani, senza che sotto il titolo di «Arte tardoantica e paleocristiana» si voglia etichettare un'introduzione all'archeologia cristiana, com'è di recente accaduto.⁴ Così per l'arte tardoantica ci si deve arrestare alla fine del IV sec., vale a dire non soltanto quando l'impero romano perde la sua unità e l'Oriente e l'Occidente dividono le strade e i destini, ma soprattutto al momento in cui l'arte di Costantinopoli non ha ancora raggiunto una fisionomia peculiare, che non si manifesta all'epoca di Teodosio il Grande come oggi si crede, bensì dopo la divisione dell'impero, nella decorazione della S. Sofia di Teodosio II (413-415) e nel ritratto di Teodosio II giovane nel Museo archeologico d'Istanbul:⁵ inizio quale agente principale – non unico – d'un cammino artistico che segna un superamento definitivo dell'idea di tardoantico inteso soprattutto dal punto di vista occidentale, ma in continuità ideale con le tradizioni ellenistiche.

Per i primi secoli cristiani noi ci dobbiamo misurare con difficoltà pesantissime, quali la scomparsa quasi totale di opere figurative di contenuto cristiano in Oriente, sia a motivo dell'iconoclastia sia per le vicende storiche che hanno segnato quelle regioni. Mi limito all'esempio della Crocefissione. È noto che Cristo nudo in croce compare nel V sec. nella porta lignea di S. Sabina⁶ e in un avorio del British Museum:⁷ sono ritenute le rappresentazioni più antiche. Ma ecco un amuleto del II-III sec., forse dalla Siria, un'ematite conservata nel British Museum (FIG. 1),⁸ a sconvolgere le nostre convinzioni. Non solo, ma se consideriamo una gemma pure nel British Museum, una corniola trovata a Constanza in Romania (FIG. 2),⁹ forse pure di origine siriana, della metà del IV sec., ci appaiono aperti ulteriori scenari, giacché la presenza dei dodici Apostoli in piedi ai lati della Croce rimanda evidentemente a una derivazione monumentale, alla decorazione forse di un'abside a pittura o a mosaico. Né tale gemma rappresenta un caso isolato, dal momento che da molto tempo si conosce il calco in gesso d'una perduta corniola, appartenuta alla Collezione Nott, della medesima epoca e provenienza, e con un'identica rappresentazione.¹⁰ Tutto ciò ci conferma che le nostre conoscenze son del tutto parziali e distorte, specialmente per quanto riguarda l'Oriente: basti pensare soltanto alle modalità assolutamente singolari per cui si sono conservate alcune pitture di Dura Europos, vale a dire la loro presenza in edifici appoggiati al perimetro delle

³ Giardina 1999a, 9-30; Giardina 1999b, 157-180; Giardina 2004, 41-46; Giardina 2013, 239-241, 243-244. Sull'argomento vd. pure Marcone 2008, 4-19; James 2008, 20-30. Non convince la breve difesa di P. Brown sul punto da parte di Av. Cameron 2014, 26-27.

⁴ Sörries 2013. E pure senz'apporti alla storia della forma artistica è il libro di Engemann 2014, che tra l'altro sotto «Lo splendore del tramonto» di Roma tratta il periodo dalla tetrarchia (284 d.C.) alla morte di Giustiniano (565 d.C.), inserendovi abusivamente sia Costantinopoli e l'Oriente greco, sia la Siria e la Palestina.

⁵ Russo 2008, 45-62. Sulle sculture della S. Sofia teodosiana (413-415) vd. Russo 2007 (2008), 1-14. Sulle sculture della porta Aurea del 425 circa vd. Russo 2009 (2010), 1-31. Senza senso l'indicazione di moschea tardo-antica (!) offerta da Peers 2011, 101-119. E pure immotivato il limite alla fine del VI sec. per la scultura tardoantica affermato da Witschel 2015, 323, 325, 336.

⁶ Harley 2007, 227 fig. 1.

⁷ Harley 2007, 229-232, cat. 57B.

⁸ Spier 2007, 73, 74-75, cat. 443; Harley, Spier 2007, 228-229, cat. 55.

⁹ Spier 2007, 73-75, cat. 444; Harley 2007, 229, cat. 56; Harley-McGowan 2011, 214-220, fig. 1.

¹⁰ Spier 2007, 73-75, cat. 445; Harley 2007, 229, fig. 1.

FIG. 1 – Londra, British Museum: ematite con Crocefissione, forse dalla Siria (da Spier).

FIG. 2 – Londra, British Museum: corniola trovata a Costanza in Romania, con Crocefissione tra dodici Apostoli (da Harley-McGowan).

mura e la distruzione preventiva di tali edifici da parte dei Romani in modo da creare un terzapieno di rinforzo, nel vano tentativo di bloccare l'assalto dei parthi.

Un'altra difficoltà intrinseca è costituita dal carattere delle opere stesse, per cui possiamo trovarci di fronte – in uno stesso manufatto – a modalità diverse di lavorazione a seconda dei soggetti rappresentati: un aspetto colto da O.J. Brendel (1953 e 1980)¹¹ e soprattutto da E. Kitzinger (1958 e 1977),¹² ma anche da R. Bianchi Bandinelli (1956) per un caso specifico¹³ e da G. de Francovich (1951) per Costantinopoli.¹⁴ Propongo l'esempio già indicato da E. Kitzinger,¹⁵ un sarcofago attico dei Musei Capitolini, della metà circa del III sec., con scena di Achille a Sciro nella cassa e i defunti sulla *kline* del coperchio (FIG. 3). Ebbene i volti dei personaggi romanzeschi, come quelli mitologici, hanno un'espressione vacua e un po' ottusa (FIG. 4), mentre quelli dei defunti (FIG. 5) sono veri ritratti eseguiti e realisticamente resi, mediante una diversa modalità tecnica, senza l'impiego del trapano se non nell'occhio. Nello

¹¹ Brendel 1982, 112-113 (1953), 138-140 (1980).

¹² Kitzinger 1958, 29-33; Kitzinger 1977, 18-19. Sul problema, anche in relazione ai posteriori contributi di H. Belting, vd. Andalaro 2008, 685-691.

¹³ Bianchi Bandinelli 1956, 80, tav. XIII. Si tratta d'un sarcofago del Museo Nazionale Romano.

¹⁴ de Francovich 1951, 10-12, figg. 6, 15-16, 22.

¹⁵ Kitzinger 1977, 18-19, figg. 25-27; Koch, Sichtermann 1982, 383-385, n. 413 (240-250); Koch 1993, 98, fig. 54 (240-250); Fittschen, Zanker 2014, 71-73, n. 61, tavv. 81-83 (sui due ritratti dei defunti, con la bibl. precedente, ma senza Kitzinger 1977) (epoca gallienica e epoca gallienica e XVII sec.).

FIG. 3 – Roma, Musei Capitolini: sarcofago con scena di Achille a Sciro (da Kitzingen).

FIG. 4 – Roma, Musei Capitolini: sarcofago con scena di Achille a Sciro, particolare con Ulisse e Agamennone (da Kitzingen).

sguardo obliquo e rivolto verso l'alto del defunto¹⁶ si coglie tutta la fissità e la stupefazione di fronte alla condizione eterna della fine, all'*ananke* cui non si può sfuggire, sebbene in compagnia della sposa.

Ma il sarcofago dei Musei Capitolini è per noi importante non soltanto per le differenti modalità d'esecuzione, bensì per il fatto d'essere stato importato e per essere ad evidenza completato a Roma con i ritratti dei defunti (con tutti i dubbi sulle rilavorazioni per quello femminile).¹⁷ Dunque siamo in presenza, oltre che di differenti modalità d'esecuzione, pure di distinti luoghi di lavorazione, da parte di maestranze di diverse officine anche se della medesima cultura artistica greca.

Ciò ci aiuta a capire pure quant'è avvenuto in un sarcofago infantile, a *lenòs*, con fanciullo docente tra muse del Museo Pio Clementino in Vaticano, Galleria dei Candelabri (inv. 2422), dalla catacomba di Ciriaca sulla via Tiburtina, datato tra il 270 e il 290 (FIG. 6).¹⁸ Il giovane defunto in veste filosofica è rappresentato sia sul coperchio sia al centro della cassa, e chiaramente il volto in entrambi i casi è stato lavorato appositamente, mentre il resto era stato eseguito in precedenza, e da altre maestranze, giacché vi sono particolarità tecnico-formali che lo dimostrano: il trattamento della superficie dei due volti rispetto agli altri; gli occhi lavorati con la pupilla a differenza degli altri; un piccolo foro di trapano solo nell'angolo interno dell'occhio, mentre nelle altre figure un foro vistoso è anche all'esterno dell'occhio; la bocca chiusa e senza i due fori di trapano alle estremità. Tutto questo, al di là delle capigliature, prova che non si tratta soltanto di due modalità diverse di concepire e realizzare i volti, ma veramente di maestranze differenti che intervengono con tecniche differenti. E mi sento di poter affermare che solo per i due ritratti del fanciullo siamo in presenza dell'opera di maestranze romane.

Va poi tenuto conto ch'è una nostra comodità puntare i riflettori su Roma, ma Roma è soltanto uno dei centri, e non il più importante dal punto di vista dell'elaborazione artistica, nell'ambito dell'ecumene antica. E qui mi allineo al pensiero di J. Strzygowski intorno al 1900, che con la sua opposizione alle teorie dominanti circa l'arte di Roma ha aperto il mondo degli studi al ruolo dell'Oriente. Merita di essere riportata per intero, per la sua importanza, la presa di posizione del 1901: «es ist unzulässig von einer römischen Reichskunst zu sprechen und darunter eine Kunst zu verstehen, die, in Rom ausgebildet, dann im Oriente die halte hellenistische Kunstübung verdrängt und so die allgemeine breite Grundlage der christlichen Kunst geworden sein soll. Wenn wir schon von einer römischen Reichskunst

¹⁶ L'Orange 1933, 9-11, 107-108, cat. n. 2, figg. 12, 14; Fittschen, Zancher 2014, 71-73, n. 61, tav. 83. Per Kitzinger 1977, 19, «Il suo è uno di quei volti da maschera, gelidi, angolosi, che ci si sono mostrati quali tratto tipico della ritrattistica del III sec. in generale».

¹⁷ Fittschen, Zancher 2014, 71, dichiarano che le teste dei defunti sono state sostituite in antico, sono di epoca gallienica (a parte le rilavorazioni del XVII sec.), e scrivono: «Warum man die Köpfe im Ganzen ausgewechselt und nicht einfach umgearbeitet hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Unklar ist auch, woher das männliche "Ersatz"-Bildnis bezogen worden ist, das nach seinem Stil sicher attisch ist». La spiegazione che offro nel testo, sulla diversità dei luoghi di produzione del sarcofago e dei ritratti, ma sull'appartenenza delle maestranze in Grecia e a Roma alla medesima cultura artistica greca, credo che riesca a chiarire i problemi posti dai due studiosi tedeschi.

¹⁸ Silvan 2000, 202-203, cat. n. 35, fig. a p. 114. S. si limita a dire che il volto del fanciullo «è quasi identico» a quello del coperchio, «ed è probabile che il ritratto del coperchio sia stato inserito al momento della definizione della fisionomia del giovane defunto».

FIG. 5 – Roma, Musei Capitolini: sarcofago con scena di Achille a Sciro, particolare con la testa del defunto sulla *kline* nel coperchio (da Fittschen, Zanker).

FIG. 6 – Roma, Museo Pio Clementino in Vaticano, Galleria dei Candelabri: sarcofago di fanciullo, dalla catacomba di Ciriaca sulla via Tiburtina (da Silvan).

sprechen, dann ist darunter die letzte Phase der hellenistischen Kunst zu verstehen, wobei Rom nichts anderes als eines von mehreren Centren ist und als solches gewiss auch mit einer bestimmten Individualität (starker Einfluss der realistischen Porträtauffassung auf die Kunst überhaupt, Schematisierung des Faltenwurfs) ausgestattet war. Für die christliche Kunst aber sind meines Erachtens schon in den ersten drei Jahrhunderten gerade die alten orientalischen Grossstädte des hellenistischen Kreises, vor allem Alexandria, Antiocheia und Ephesos die Ausgangspunkte – nicht Rom oder eine von Rom ausgehende Reichskunst».¹⁹ Convinzione ribadita nel 1903: «Ich verstehe darunter die Kunst der grossen Weltstädte, wie sie seit Alexander d. Gr. sich entwickelt hat. Sie endet eben nicht, wie man heute noch allgemein annimmt, zur Zeit von Christi Geburt etwa, um dann der römischen Platz zu machen, sondern sie nimmt Rom und ihre Mitte auf und geht weiter, bis sie von der eigentlich orientalischristlichen d. i. der byzantinischen Kunst abgelöst wird».²⁰ E ancora: «Ebensowenig wie das Christentum selbst in Rom geboren wurde, so wenig scheint es auch die christliche Kunst. Es sind die grossen hellenistische Zentren des Ostens, welche die neue Weltkunst gezeitigt haben. Das ägyptische, syrische und kleinasiatische Hinterland spielen ihnen gegenüber im Weltverkehr zunächst eine untergeordnete Rolle».²¹

Su Strzygowski²² si continua troppo facilmente a “sparare”,²³ mentre il giudizio più chiaro, onesto ed equilibrato, pur nelle critiche, è stato espresso alla sua morte da P. Lemerle,²⁴ da cui partire per valutarne pregi e difetti: e oggi si fa strada anche una considerazione differente e positiva dell’apporto di Strzygowski alla storia dell’arte.²⁵ Per mostrare soltanto un esempio

¹⁹ Strzygowski 1901, 8.

²⁰ Strzygowski 1903, 36.

²¹ Strzygowski 1903, 183.

²² Su Strzygowski vd. la voce bibliograficamente informata di Zäh 2012, 1200-1205: dove però manca Strzygowski 1909, 381-397, e Strzygowski 1929-1930, 24-39; manca pure il necrologio informatissimo, visto sotto l’aspetto soprattutto degli studi bizantini, da cui emerge la personalità e la gigantesca attività scientifica dello studioso, di Anonimo (ma H. Grégoire) 1940-1941, 505-510; e manca pure, per ragioni di tempo, Mietke *et al.* 2012.

²³ Vd. da ultimo Vasold 2011, 103-116; e Marchand 2012, 57-71 (ma riconoscendone anche i meriti: passim e 70-71). E, tra i tanti, Olin 2000, 151-170.

²⁴ Lemerle 1942-43, 73-78: le sue teorie sono destinate tutte ad essere abbandonate, ma «les ouvrages resteront quand même un répertoire inépuisable de monuments et d’hypothèses. Leur mérite est moins d’avoir établi solidement telle conclusion, que d’avoir ébranlé quelques préjugés, brisé de vieux cadres, provoqué des rapprochements féconds, indiqué des directions de recherches. Strzygowski disait, à propos d’un de ses derniers écrits, qu’une de ses ambitions était que ce livre servît de “stimulant”: c’est par ce mot qu’on définirait le mieux, je crois, le vrai mérite de l’œuvre entière. C’est peu sans doute, et pourtant, pour ceux qui ont profité de ce stimulant, c’est encore beaucoup» (77-78). Per Strzygowski rimando almeno a Marquand 1910, 357-365; Diez 1963, 98-109; Elsner 2002, 371-374; Jäggi 2002, 91-109. Per un’analisi dell’opera di Strzygowski, a Bissing 1950, 1-159; Bissing 1951, 1-162. E ancora a Zäh 2012 (2013), 249-283 (271-277, ricezione di Strzygowski presso gli studiosi e scontri di lui con altri studiosi). Per la posizione “romana” di J. Wilpert nel dibattito, vd. Jäggi 2009, 231-236 (con attacchi di Strzygowski a Wilpert, 233-237). Per i suoi rapporti con il mondo russo, Khrushkova 2013, 544-585 (in russo, con riass. inglese, 611).

²⁵ Rampley 2011, 189-212. Strzygowski coglie uno dei limiti di Riegl e colleghi: essi lavoravano «avec des paramètres limités et partaient d’un postulat général qui accordait un rôle prépondérant à la culture européenne occidentale» (196). Di contro, in Strzygowski «Par ailleurs, sa tentative pour réorganiser la géographie de l’histoire de l’art anticipait les projets contemporains en faveur d’une histoire de l’art globale et postcoloniale» (196-197). Le critique di Strzygowski alla scuola di Vienna per l’importanza data ai testi invece di partire dagli oggetti reali (197-198). Conclusione di Rampley su Strzygowski e l’arte moderna: «Strzygowski, profondément conservateur et raciste, était loin d’être hostile à l’âge moderne: il cherchait plutôt à construire une image alternative de la modernité. C’est là un point décisif et pour une seule et unique raison: les études récentes sur l’école de Vienne ont encensé Riegl et Wickhoff, en particulier parce qu’ils

della prontezza dello studioso e del peso della sua perspicacia, tratto dal libro del 1901, indico le pitture della tomba dei Tre fratelli a Palmira (FIG. 7), di cui egli ha avuto il merito di cogliere subito la grande importanza:²⁶ un complesso che dal punto di vista dello spazio architettonico rimanda al mausoleo detto di Galla Placidia a Ravenna, come vide già Strzygowski,²⁷ e con la sua datazione al 160-191 d.C.²⁸ costituisce il precedente più aderente per capire la struttura decorativa del mausoleo di Ravenna, con parti tridimensionali contrapposte a quelle bidimensionali delle vòlte, come ha precisato acutamente Kitzinger.²⁹ Si veda infatti la lunetta di fondo, recante la rappresentazione di Achille a Sciro (FIG. 8),³⁰ tridimensionale com'è provato anche dalle travi dipinte in basso; o il tondo al centro della vòlta a botte (FIG. 9), dalla decorazione bidimensionale: e per rendere tridimensionale la scena del ratto di Ganimede, il piede destro dello stesso e la punta dell'ala sinistra dell'aquila divina escono dal bordo del tondo. Tali coincidenze tra la tomba palmirena del II sec. e il mausoleo ravennate del V sec. nell'organizzazione della struttura decorativa rivelano l'ampiezza di coordinate culturali che caratterizza le manifestazioni artistiche di Ravenna e il plesso diacronico del mondo ellenistico, facendoci toccare con mano la vastità e il peso del naufragio figurativo occorso alle opere dei secoli di cui ci occupiamo. E Strzygowski così definisce la tomba: «eine unterirdische Grabanlage in Palmyra wahrscheinlich, dass gewisse Typen der Architektur und der malerischen Ausstattung aus dem hellenistischen Orient unmittelbar in die byzantinische Kunst übergegangen sind, Rom also nicht das Zwischenglied bildet».³¹

Da Fr. Wickhoff e A. Riegl³² fino a T. Hölscher e al suo «Präsentativer Stil» a proposito dell'arte «plebea»,³³ gli studi sull'arte romana si sono snodati per più di un secolo: noi però non ne ripercorreremo il cammino, ma ne daremo per acquisite le tappe più importanti, fino

avaient défendu l'art moderne contre le conservatorisme des institutions académiques viennoises. Les deux auteurs ont ainsi été instrumentalisés pour défendre la cause de l'histoire de l'art progressiste contemporaine. Cependant, le cas de Strzygowski nous rappelle que les historiens de l'art ont pu célébrer le moderne d'une autre manière. Nous commençons à peine à explorer cette autre modernité de l'histoire de l'art» (212). Rampley 2013, 158-165 (Strzygowski nei confronti dell'arte a lui contemporanea), 172-178 (Strzygowski nei confronti dell'arte di Bisanzio e dell'Oriente). Vd. pure Wood 2004 (2005), 231-233. Neppure il primo contributo di Rampley compare in Zäh 2012.

²⁶ Strzygowski 1901, 9, 11-32, tav. I, figg. 2-3 («Eine Grabanlage in Palmyra vom J. 259 ca. und ihre Gemälde»). Sulle pitture la bibliografia è ampia: mi limito a indicare Djemal Pascha 1918, tav. 68; Rostovtzeff, Baur 1931, 189-191, tav. I,2; Kraeling 1961-1962, 13-18, tav. XIII in alto e in basso; Colledge 1976, 84-87, tavv. 115-117; Barbet 1997, 33; Olszewski 2001, 156, tav. XVIII,8-9; Eristov, Sarkis, Vibert Guigue 2006, 64-69; Eristov, Vibert Guigue, Sarkis 2006-2007, 149-159; Eristov, Vibert Guigue 2014, 349-358, figg. 1-7. Per una storia delle scoperte di archeologia cristiana dal 1869 al 1914, vd. Frend 1996, 65-179.

²⁷ Strzygowski 1901, 19.

²⁸ Per la datazione al 160-191 d.C. rimando a Colledge 1976, 84-87, tavv. 115-116; con un inserto successivo di fine II-III sec. (86-87, tav. 117).

²⁹ Kitzinger 1977, 56, fig. 96 (la fig. 96 è ripresa da Strzygowski 1901, tav. I).

³⁰ Il soggetto fu identificato da Strzygowski 1901, 13-14, 24-25; vd. da ultimo Eristov, Vibert Guigue 2014, 350-354, figg. 2-6.

³¹ Strzygowski 1901, 9.

³² Su Riegl vd. da ultimo la voce lacunosa di Dennert 2012, 1079-1080. Della vastissima bibliografia segnalo almeno Schlosser 1934, 181-193 (141-210 sulla scuola di Vienna, con un «Chronologischer Verzeichniss» degli appartenenti alla scuola, a cura di H.R. Hahnloser, 211-228). Su Riegl, l'idea di stile e il concetto di «Kunstwollen» Pinotti 1998, 43-59; e Pellegrini 2010 (2011), 239-284. E ancora Andaloro 2008, 681-683; Elsner 2010, 45-57; e Bernabei 2012, 439-454.

³³ Hölscher 2012, 27-58.

FIG. 7 – Palmira, tomba dei Tre fratelli: decorazione interna (da Strzygowski).

FIG. 8 – Palmira, tomba dei Tre fratelli: lunetta di fondo, con scena di Achille a Sciro (da Eristov, Vibert Guigue).

FIG. 9 – Palmira, tomba dei Tre fratelli: tondo al centro della vòlta, con il ratto di Ganimede (da Eristov, Vibert Guigue).

agli anni '60 del Novecento, esposte in O. Brendel,³⁴ con i posteriori apporti soprattutto di R. Bianchi Bandinelli,³⁵ T. Hölscher,³⁶ P. Zanker,³⁷ P. Veyne.³⁸

Se è vero che «la teoria positivistica del volere artistico, come la definiva lo stesso Riegl, inverte l'oggettività documentaria dell'osservazione erudita nell'empiria rigorosa di un siste-

³⁴ Brendel 1982, 21-126 (1953), 127-159 (1980). Vd. pure Settis 1982, 161-200.

³⁵ Bianchi Bandinelli 1969; Bianchi Bandinelli 1970.

³⁶ Hölscher 1987; Hölscher 1995, 197-228; Hölscher 2000, 147-165.

³⁷ Zanker 1987; Zanker 1995; Zanker 1997, 6-22; Zanker 2000a, 205-226; Zanker 2000b, 211-245; Zanker, Ewald 2004; Zanker 2008.

³⁸ Veyne 2005.

ma dinamico regolato dalle sue stesse spinte interne, individuali e collettive»;³⁹ è altrettanto vero che un'ulteriore difficoltà è costituita dalla presenza condizionante che spinge dall'esterno, la volontà del committente, secondo la distinzione introdiretto-eterodiretto di Kitzingeriana memoria.⁴⁰

E se ancora mantiene una sua validità, nell'ellenismo come fenomeno culturale globale, la considerazione dell'arte romana come arte dell'epoca romana,⁴¹ dobbiamo rigettare le opinioni espresse da A. Grabar⁴² e ancora da J. Trilling⁴³ sul "declino della forma" provocato dalla smaterializzazione dei corpi legata inestricabilmente all'espressione spirituale e coinvolgente necessariamente la visione cristiana della realtà. Un'idea, questa della tarda antichità come «Age of Spirituality», respinta con forza già da Fr.W. Deichmann.⁴⁴ No, i cristiani s'inseriscono appieno nella cultura del loro tempo.⁴⁵

Una concezione dualistica (colto-plebeo)⁴⁶ o pluralistica⁴⁷ dell'arte romana non deve farci considerare alla stessa stregua le due correnti, che coesistono e convivono, ma la seconda è un riflesso – quando lo è – della prima.⁴⁸ I cambiamenti sono sempre coscienti, e avvengono per impulso della sfera colta. Per questo non si prenderanno in considerazione le pitture delle catacombe di Roma, in quanto di qualità spesso assai modesta,⁴⁹ a parte qualche abilità individuale degli artigiani,⁵⁰ eseguite per cubicoli di famiglia, in luoghi senza luce e senz'aria e poco frequentati.⁵¹ Non offrono apporti innovativi; la qualità delle pitture è superiore negli ipogei privati⁵² rispetto ai cimiteri pubblici.

Il mutamento della concezione oggettiva della forma

Un mutamento della concezione oggettiva, naturale avviene coscientemente a partire dall'introduzione in scultura dello strumento per eccellenza illusionistico, il trapano corrente. Della sua forma siamo edotti grazie alla lastra tombale dalla catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro sulla via Labicana, oggi nel Palazzo Ducale di Urbino (FIG. 10):⁵³ si tratta dell'epitaffio in lingua greca che il figlio dedica al padre, lo scultore cristiano di nome Eutropo, un greco o comunque un orientale di lingua greca, attivo a Roma nell'ultimo terzo del III

³⁹ Raimondi 1985, 173.

⁴⁰ Kitzinger 1967, 1-10; Kitzinger 1977, 12-14, 34-35, 74-79, 123-126.

⁴¹ Vd. Brendel 1982, 69-84 (1953); Settis 1982, 178-179. È sintomatico l'esordio di Bianchi Bandinelli 1969, IX, al suo libro sull'arte romana nel centro del potere: «L'arte dell'età romana fa parte, con l'arte greca, ...».

⁴² Grabar 1992, 21-22 (1964), 32-38 (1945). Vd. le pertinenti critiche di Veyne 2005, 811, 851-853.

⁴³ Trilling 1987, 472, 476.

⁴⁴ Deichmann 1989, 383-384. Cfr. Russo 1992, 158-160; Russo 2005 XXXIX-XL; Russo 2012, 377.

⁴⁵ Russo 2014, 99-107.

⁴⁶ Brendel 1982, 90-105 (1953); Bianchi Bandinelli 1969; Bianchi Bandinelli 1970.

⁴⁷ Brendel 1982, 105-113 (1953), 127-159 (1980).

⁴⁸ Matthiae 1961, 95-96; Veyne 2005, 801.

⁴⁹ Matthiae 1961, 98-99; Cantino Wataghin 2001, 264.

⁵⁰ Ad es. in una raffigurazione di Giona rigettato dal pistrice nella catacomba di Priscilla (Jensen 2007, fig. 52 e cat. n. 6, 177; Bisconti, Giuliani, Mazzei 2013, fig. 12).

⁵¹ Cantino Wataghin 2001, 262-263.

⁵² Ad es. nell'ipogeo degli Aurelii a viale Manzoni: Bisconti 2011, tav. 27.

⁵³ Russo 1974, 57-58, tav. XVIb e 81-82, tav. XVIb.

FIG. 10 – Urbino, Palazzo Ducale: lastra tombale di Eutropo dalla catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro a Roma, particolare dello scultore intento al lavoro (da Eichner).

sec.,⁵⁴ rappresentato mentre è intento a lavorare col trapano corrente un sarcofago a *lenòs*, strigilato e con protomi leonine: un sarcofago pagano. Sul trapano corrente

hanno scritto da ultimo M. Pfanner⁵⁵ e Kl. Eichner,⁵⁶ con le possibili ricostruzioni moderne dello strumento offerte da G. Richter⁵⁷ e da A. Pfanner.⁵⁸

L'impiego del trapano corrente nelle figure umane, dopo gli altorilievi ellenistici dell'altare di Pergamo, si pensava fosse stato introdotto da maestranze efesine del II sec. d.C.,⁵⁹ con le scene del fregio in onore di Lucio Vero, attribuito agli anno '60 del II sec., dopo il 166,⁶⁰ segnatamente nelle scene degli episodi della guerra parthica, ma pure in quelle dell'adozione di Marco Aurelio e di Lucio e nell'apoteosi di Lucio,⁶¹ dove ci troviamo di fronte inoltre a una concezione spaziale nuova coinvolgente lo spettatore.⁶² Ma le scoperte degli ultimi decenni hanno portato ancor più alla ribalta il peso delle maestranze di Afrodisia, che ancora per Bianchi Bandinelli adottavano le nuove tendenze spaziali e formali, con l'uso del trapano, solo nel III sec., e «mai con la originalità creativa dei rilievi di Efeso».⁶³ E il Sebasteion di Afrodisia, con i suoi rilievi dell'età giulio-claudia, tra il 14 e il 60 d.C.,⁶⁴ ci rivela non soltanto la precoce comparsa del trapano corrente nelle figure, ma pure una spazia-

⁵⁴ Eutropo sta infatti lavorando un sarcofago a *lenòs* strigilato e con protomi leonine che trova confronti con opere del terzo quarto o dell'ultimo terzo del III sec.: vd. Russo 1974, 58 nota 243 e 82 nota 243. La datazione della lastra è dunque all'incirca alla fine del III sec. piuttosto che agli inizi del IV secolo.

⁵⁵ Pfanner 1988, 667-676.

⁵⁶ Eichner 2002, 73-79, tav. 26.

⁵⁷ Richter 1933, 573-577, fig. 4.

⁵⁸ Pfanner 1988, fig. 6.

⁵⁹ Bianchi Bandinelli 1969, 312-313; Bianchi Bandinelli 1970, 339-341.

⁶⁰ Oberleitner 2009, 289-296.

⁶¹ Bianchi Bandinelli 1970, 341.

⁶² Mi limito a indicare le scene riprodotte in Bianchi Bandinelli 1969, fig. 351; Bianchi Bandinelli 1970, figg. 322-323; Oberleitner 2009, figg. 80, 107, 116, 127, 135, 204, 206, 209. Per Bianchi Bandinelli 1969, 320-322, la svolta artistica dell'età antonina a Efeso e poi a Roma è frutto dell'emergere dell'irrazionalismo e di risoluzioni metafisiche del mondo, che trascinano con loro disfacimento della forma organica e astrazione formale: ma quanto tutto ciò sia frutto di pregiudizio ideologico lo vediamo subito sotto. Cfr. inoltre da ultimo Veyne 2005, 853-854.

⁶³ Bianchi Bandinelli 1970, 341-344.

⁶⁴ Smith 2013, 309-310.

FIG. 11 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con Claudio tra la Terra e l'Acqua (da Smith).

FIG. 12 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con un imperatore incoronato dalla personificazione del Popolo romano o del Senato (da Smith).

lità su direzioni oblique o addirittura frontali dal fondo verso lo spettatore assolutamente pre-corritrice rispetto a quella delle lastre antonine di Efeso. Degli'importantissimi rilievi del I sec., con personaggi della dinastia giulio-claudia, cito qui cinque lastre: quella con Claudio che muove verso di noi affiancato dalla Terra e dall'Acqua, da lui governate (FIG. 11);⁶⁵ quella con un imperatore incoronato dalla personificazione del popolo o del senato (FIG. 12);⁶⁶ quella con Claudio in posizione obliqua rispetto a noi che sottomette una Britannia la quale dal fondo si protrae verso di noi (FIG. 13);⁶⁷ quella con Nerone che muovendo dal fondo afferra un'obliqua Armenia accasciata (FIG. 14);⁶⁸ quella con la Nike Sebastōn (FIG. 15).⁶⁹ Claudio avanza obliquamente dal fondo, mentre la Terra e l'Acqua sono a noi frontali nella loro posizione e nel loro movimento (FIG. 11); quivi il trapano nelle teste non ha grande evidenza, a differenza della lastra con un imperatore incoronato (FIG. 12), dove il largo impiego del trapano nelle pieghe delle vesti e nei contorni delle statiche figure trova riscontro nelle capigliature e nei volti dell'imperatore, della personificazione del popolo o del senato (FIG. 16) e della prigioniera legata in basso, anch'ella personificazione d'una regione conquistata.

⁶⁵ Smith 1987, 104-106, n. 2, tavv. VI-VII (l'imperatore è detto Augusto); Smith, Özgüven 2011, 76, fig. a p. 77; Smith 2013, 171-173 (C 29), fig. 110, tavv. 88-89.

⁶⁶ Smith 1987, 112-115, n. 5, tavv. XII-XIII; Smith, Özgüven 2011, 56, fig. a p. 57; Smith 2013, 156-158 (C 18), fig. 99, tavv. 72-73.

⁶⁷ Smith 1987, 115-117, n. 6, tavv. XIV-XV; Smith, Özgüven 2011, 50, fig. a p. 51; Smith 2013, 145-147 (C 10), fig. 90, tavv. 61-62.

⁶⁸ Smith 1987, 117-120 n. 7, tavv. XVI-XVII; Smith, Özgüven 2011, 48, fig. a p. 49; Smith 2013, 140-143 (C 8), fig. 88, tavv. 58-59.

⁶⁹ Smith, Özgüven 2011, 136, fig. a p. 137 in alto; Smith 2013, 143-144 (C 9), fig. 89, tav. 60.

FIG. 13 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con Claudio che sottomette la Britannia (da Smith).

FIG. 14 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con Nerone che sottomette l'Armenia (da Smith).

FIG. 15 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con la Nike Sebastōn (da Smith).

FIG. 16 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con un imperatore incoronato dalla personificazione del Popolo romano o del Senato, particolari della testa della personificazione (da Smith).

FIG. 17 – Afrodisia, Sebasteion: lastra con Claudio che sottomette la Britannia, particolare della testa di Claudio (da Smith).

Il trapano è pure presente nella capigliatura di Claudio (FIG. 17) e nelle vesti sue e della Britannia: ma l'aspetto più interessante è la configurazione spaziale della scena (FIG. 13). Una configurazione altrettanto significativa si riscontra nella lastra con Nerone e l'Armenia (FIG. 14), per il contrasto tra il movimento dell'imperatore e la stasi dell'assoggettata provincia. Nel rilievo della Nike Sebastōn (FIG. 15) è impressionante la presenza dei solchi del trapano nel mantello e il loro contrasto con il trattamento non coloristico e con uso del solo scalpello delle ali della Nike, che pure si muove dal fondo verso lo spettatore.

FIG. 18 – Roma, Musei Capitolini: plinto con personificazione della Gallia (?), dal tempio di Adriano (da Sapelli).

È dunque già da queste constatazioni che all'Oriente, ellenistico e non, dobbiamo guardare per comprendere il luogo donde arrivano le novità formali. Novità che Roma acquisisce di riflesso, e non dopo le sculture efesine come pensava Bianchi Bandinelli,⁷⁰ giacché il trapano corrente fa la sua comparsa a Roma in un complesso di rilievi costituenti il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio, realizzato tra il 139 e il

145 d.C., con le rappresentazioni allegoriche di popoli e province romane, sparse tra i Musei Capitolini, palazzi e musei romani, Napoli, etc..⁷¹ «Stilisticamente prevale ancora in esse un classicismo generico e non vi è alcun tentativo di caratterizzare le varie personificazioni con tratti somatici caratteristici delle varie genti».⁷² Ma è una fase superata dalla loro posizione davanti e di fuori dalle riquadrature (FIG. 18),⁷³ così da imporsi rispetto alla struttura architettonica con una presenza in primo piano – con un effetto simile a quello che s'instaura nel rapporto tra figure e struttura architettonica nei sarcofagi di Docimio, un tempo detti di Sidamara –, mentre le panoplie sono contenute a sottosquadra entro il bordo con *kymation* lesbio (FIG. 19). E soprattutto dal «forte solco di contorno che stacca ogni figura dal fondo neutro e l'uso del trapano corrente».⁷⁴ E il trapano non si limita al solco di contorno: esso è ben presente e pesantemente attivo nelle capigliature e nelle pieghe delle vesti (FIG. 20). In modo tale che diventa inevitabile legarlo alla presenza nell'Urbe di artefici greci:⁷⁵ lo stesso Eutro-

⁷⁰ Scrive Bianchi Bandinelli 1970, 341, a proposito dei rilievi d'età antonina a Roma posteriori a quelli di Efeso: «Ma, in mano delle maestranze romane, questo stile si fa più grossolano, si mescola con le ascendenze della tradizione plebea. Dinanzi ai rilievi di Efeso, la scultura tardo-antonina di Roma appare provinciale».

⁷¹ Sapelli 1999, 28-82.

⁷² Bianchi Bandinelli 1969, 283.

⁷³ Parisi Presicce 1999, 97.

⁷⁴ Bianchi Bandinelli 1969, 283. Non fa parola della presenza del trapano, pur pubblicando particolari di volti con capigliature, Parisi Presicce 1999, figg. a-g a pp. 98-99.

⁷⁵ Presenza di artefici greci a Roma ben prima di quella messa in rapporto con la chiusura «delle officine attiche e micro-asiatiche verso l'anno 270» da Brandenburg 2004, 8, 10 (con la bibl. precedente).

FIG. 19 – Roma, Musei Capitolini: rilievo con trofeo, dal tempio di Adriano (da Sapelli).

FIG. 20 – Roma, Musei Capitolini: plinto con personificazione della Gallia (?), dal tempio di Adriano, particolare della testa (da Sapelli).

po, scultore di sarcofagi, morto come s'è detto nell'ultimo terzo del III sec. a Roma, è un greco, sia per il nome sia per l'epigrafe greca della sua tomba. Un punto evidente, ma che mi pare non notato a sufficienza e che va sottolineato.

Nonostante tutte le difficoltà, io credo che si possano cogliere le linee del percorso formale nelle opere sino alla fine del IV sec., limite entro cui intendo muovermi.

FIG. 21 – Worms, Museo della città: stele dei fratelli Severius Lupulus e Severius Florentinus (da Boppert).

Va detto ancora che quando si parla della corrente popolare, la si qualifica genericamente come contrapposta alla corrente colta per la mancata organicità delle figure, per l'assenza di prospettiva spaziale, per la sua rozzezza, per le tendenze schematiche e anticlassiche⁷⁶. Non si tratta però d'un generico strato sub-antico (secondo il termine coniato da E. Kitzinger⁷⁷) sotteso nelle varie regioni alle manifestazioni colte, come oggi si crede;⁷⁸ giacché nel corso dei decenni mi sono sempre più convinto⁷⁹ che vi è una differenza fondamentale tra le regioni orientali e quelle occidentali dell'impero, per quanto riguarda la corrente popolare.

Nella scultura provinciale romana noi assistiamo a una riduzione, a un impoverimento, a uno schematismo delle forme, anche in modo incoerente. Facciamo degli esempi. Prendiamo alcune stele tarde conservate nel Museo della città di Worms nella Germania Superior: quella dei fratelli Severius Lupulus e Severius Florentinus, della prima metà del III sec. (FIG. 21);⁸⁰ quella del cavaliere Valerius Romanus, presumibilmente intorno al 300 o inizio IV sec. (FIG. 22);⁸¹ quella del cavaliere Valerius Maxentius, presumibilmente fine III-IV sec. (FIG. 23);⁸² quella di Fausta, verosimilmente fine del III o inizio del IV secolo (FIG. 24).⁸³ Tutte mostrano nelle decorazioni le caratteristiche sopra descritte. O passando all'Africa: in Algeria, nel Museo di Ippona una stele votiva a frontone triangolare, attribuita alla fine del I sec. d.C. (FIG. 25);⁸⁴ a Ghirza in Tripolitania il rilievo 1 della tomba sud est, dell'inizio del IV sec., con busti

⁷⁶ Vd. ad es. Bianchi Bandinelli 1970, 112; Kitzinger 1977, 10-11; Veyne, 2005, 357-358.

⁷⁷ Kitzinger 1937 (1938), 202-210; Kitzinger 1940 (1964, 8-12, 17-19); Kitzinger 1977, 10-12.

⁷⁸ Kitzinger 1940 (1964, 16-17); Bianchi Bandinelli 1965, 459; Kitzinger 1977, 10; Bianchi Bandinelli 1978, 7; Trilling 1987, 469-470; Veyne 2005, 358.

⁷⁹ A partire da Russo 1974, 51-52 e 75-76; e continuando con Russo 1985, 145-148, 154-155.

⁸⁰ Boppert 1998, 103-106, n. 61, tav. 63.

⁸¹ Boppert 1998, 92-93, n. 54, tav. 57.

⁸² Boppert 1998, 93-95, n. 55, tav. 58.

⁸³ Boppert 1998, 102-103, n. 60, tav. 62.

⁸⁴ Ferdi 2003, 46, n. 2 (inv. 1124; grès locale; cm. 120 h × 63 largh. × 23 sp.).

FIG. 22 – Worms, Museo della città: stele del cavaliere Valerius Romanus (da Boppert).

FIG. 23 – Worms, Museo della città: stele del cavaliere Valerius Maxentius (da Boppert).

di defunti (FIG. 26),⁸⁵ o il rilievo 1 della tomba sud D, del IV sec., pure con busti di defunti (FIG. 27),⁸⁶ o quelli con scene di caccia (FIGG. 28, 29),⁸⁷ al di là dell'indubbio sostrato berbe-

⁸⁵ Romanelli 1968, tav. XIX; Brogan, Smith 1984, 195-196, tav. 115 (197, datazione).

⁸⁶ Brogan, Smith 1984, 193, tav. 111a; Russo 2003, 142-143, fig. 20; Russo 2010 (2011), 32, fig. 3.

⁸⁷ 1) Tomba nord B, rilievi 11-13: Romanelli 1968, 167, tav. XX (IV sec.); Brogan, Smith 1984, 138, tav. 68a-c; Russo 2003, 145. 2) Tomba nord B, rilievo 16: Brogan, Smith 1984, 139, tav. 70a; Russo 2003, 145. 3) Tomba nord C, rilievo 10: Brogan, Smith 1984, 154, tav. 82c; Russo 2003, 145. 4) Tomba nord E, rilievo 1: Brogan, Smith 1984, 167, 217, tav. 90a; Russo 2003, 145 (non è del tutto certo che si tratti d'una scena di caccia). 5) Tomba sud D, rilievo 3: Brogan, Smith 1984, 193, tav. 111c; Russo 2003, 145, fig. 32. 6) Tomba sud D, rilievo 4: Brogan, Smith 1984, 193, tav. 112a; Russo

FIG. 24 – Worms, Museo della città: stele di Fausta (da Boppert).

FIG. 25 – Ippona, Museo: stele votive a frontone triangolare, grès locale, dai dintorni di Ippona (inv. 1124) (da Ferdi).

ro; o ancora i rilievi pure con scene di caccia di Henchir Djelaunda nella Numidia (FIG. 30)⁸⁸ o di Sidi bu Laaba vicino a Breviglieri in Tripolitania (FIG. 31).⁸⁹

Ebbene, tutte queste sculture – scelte tra una messe enorme – ci mostrano che la dissoluzione delle forme non sottintende quella più rigorosa e consapevole applicazione di principii formali, con capacità astrattiva, riscontrabile nelle regioni orientali: si veda ad esempio un busto nel Museo Archeologico di Bursa in Asia Minore, del III sec.,⁹⁰ dove la rigorosa simmetria per capelli e barba s'accompagna a un'astrazione decorativa che sfocia nel grafismo ornamentale di motivi vegetali; o la stele funeraria n. 2551 (ex 226) del medesimo Museo di Bursa (FIG. 32),⁹¹ dove la coerente astrazione che pervade le figure ha portato all'an-

2003, 145. Da Brogan e Smith le tombe nord B e C sono datate alla prima metà del IV sec., la decorazione della tomba nord E è collocata al V sec. (Brogan, Smith 1984, 230).

⁸⁸ Février 1972, 171-172, fig. 2; Christern 1976, 191, 201, 212, 322, tav. 64d; Russo 2003, 145, fig. 33.

⁸⁹ Ward-Perkins, Goodchild 1953, 49, tav. XXIIb (80: III o IV sec.; è detto conservato nel Museo di Leptis); Romanelli 1968, 167, tav. XVIII,1 (è indicato come proveniente da Ghirza; IV sec.); Russo 2003, 145, fig. 34.

⁹⁰ Giuliano 1978, 113-120, tav. 68; Russo 1985, 147.

⁹¹ Mendel 1909, 294-295, n. 49 (21), fig. 21; de Francovich 1961, 233, fig. 41; Giuliano 1978, 120, tav. 77; Russo 2010 (2011), 32, fig. 2.

FIG. 26 – Ghirza, tomba sud est: rilievo 1, con busti di defunti (da Romanelli).

FIG. 27 – Ghirza, tomba sud D: rilievo 1, con busti di defunti (da Brogan, Smith).

FIG. 28 – Ghirza, tomba nord E: rilievo 1, con scena di caccia (?) (da Brogan, Smith).

FIG. 29 – Ghirza, tomba sud D: rilievo 3, con scena di caccia (da Brogan, Smith).

FIG. 30 – Henchir Djelaunda (Numidia): rilievo con scena di caccia (da Février).

FIG. 31 – Sidi bu Laaba, vicino a Breviglieri (Tripolitania): rilievo con scena di caccia (da Ward-Perkins, Goodchild).

FIG. 32 – Bursa, Museo archeologico: stele funeraria n. 2551 (ex 226) (foto E. Russo).

FIG. 33 – Palmira: statua acefala maschile, dalla White Tomb nella Valle delle Tombe (da Tanabe).

FIG. 34 – Dura Europos: rilievo con divinità nimbata (?), munita di lancia e spada (da Downey).

FIG. 35 – Dura Europos: frammento di rilievo con divinità femminile turrita (da Thomas).

nullamento dei corpi sotto le vesti dalle pieghe divenute motivi geometrici, pur in un contesto architettonico, nelle partizioni e nell'iconografia (con l'uccellino) tradizionali.

In queste opere si coglierà la presenza di modelli orientali, che arrivano fin dalla Persia attraverso Baghdad e Palmira, come la statua acefala maschile in costume persiano di Palmira, del I-II sec. d.C. (FIG. 33);⁹² o le valenze orientali di un rilievo di Dura Europos, forse del 169 d.C. (FIG. 34),⁹³ o di una testa di

divinità femminile (Atargatis o Tyche) in un frammento di rilievo del I sec. d.C. pure di Dura

⁹² Ghirshman 1962, 269, 394, fig. 349; Tanabe 1986, 43, tavv. 440-441 (trovata nella White Tomb nella Valle delle Tombe).

⁹³ Downey 1977, 71-72, 233, 260-261, n. 53.

Europos (FIG. 35).⁹⁴ E se il panneggio della divinità con lancia e spada di Dura richiama con chiarezza quello della stele di Bursa, l'astratta e simmetrica capigliatura della dea turrita di Dura è un precedente concreto del busto maschile di Bursa. A questo riguardo posso indicare ancor più cogenti per la capigliatura del busto di Bursa tre opere di Dura Europos: una testa barbata, dopo il 160 d.C.,⁹⁵ un busto femminile,⁹⁶ una testa femminile.⁹⁷

E che dire dello straordinario rilievo con sovrano trovato nella città di Zafâr nello Yemen, nella parete orientale del cortile probabilmente di un tempio e anteriore al 380 d.C. (FIG. 36)?⁹⁸ Nell'assoluta incorporeità delle parti coperte dalle vesti, che con gli ornamenti dai minuti particolari raggiungono nella loro astrazione una cifra puramente decorativa, le mani e la testa (più dei piedi, delle braccia e del collo) spuntano con effetto quasi illusionistico da una sagoma bidimensionale. E la testa stessa è quasi un clipeo circolare, dove persino i baffi sono diventati un elemento ornamentale nel collegamento con la barba e i boccoli della capigliatura. Va rimarcato nella parete il fregio con grappoli triangolariformi d'uva alternati paratticamente a foglie di vite, tutti collegati tra loro da gambi ad archetto in alto: un motivo che tornerà identico nella disposizione e nei singoli elementi (con l'eccezione dei fiori in luogo delle foglie di vite) nel bordo superiore dei resti di plutei della chiesa costantinopolitana di S. Polieucto (517/18-21/22),⁹⁹ a ribadire ancor una volta l'origine persiana del motivo tanto a Zafâr quanto a Costantinopoli.

Ha avuto pertanto ragione G. de Francovich quando, a conclusione del suo magistrale saggio sull'altare di Ratchis, ha scritto: «L'appiattimento dei corpi e l'accentuarsi del linearismo nel panneggiare, se sono elementi comuni a quasi tutte le opere appartenenti alla cerchia dell'arte popolare e provinciale, costituiscono d'altra parte, sin dai tempi più remoti, i mezzi di espressione tra i più caratteristici delle arti orientali, soprattutto del vicino Oriente. Esiste quindi un incontro, direi fortuito, tra arte popolare e provinciale da un lato, ed arte orientale dall'altro. Ma l'assonanza si rivela, in genere, ad un esame più approfondito, di natura assai superficiale. Ciò che nell'arte popolare e provinciale è un modo ingenuo e spontaneo di affrontare la rappresentazione del mondo esterno, ridotta a pochi e indifferenziati elementi figurativi amalgamati senza l'azione di una chiara coscienza di stile, donde la frequente dissonante coesistenza in una stessa opera di elementi "astratti" e di altri "naturalistici", in Oriente quegli stessi elementi figurativi vengono impiegati per dar corpo ad una visione estetica profondamente diversa perché nata da una diversa concezione ideologica, d'intonazione ultraterrena. È ovvio pertanto che nell'arte provinciale delle regioni orientali dell'impero romano si attui una realizzazione nettamente più coerente degli analoghi principi formali impiegati dagli artefici delle provincie occidentali»;¹⁰⁰ «è nell'Oriente ellenistico che è avvenuto sotto la pressione di una tradizione artistica millenaria, ravvivata dai Parthi, la rottura sostanziale cogli ideali della civiltà figurativa classica».¹⁰¹

⁹⁴ Perkins 1973, 103-104, tav. 44; Downey 1977, 47-48, 228, 234, n. 33; Thomas 2011, 49-54, figg. 2-24.

⁹⁵ Perkins 1973, 112, tav. 52; Downey 1977, 66-67, 229, 233, 256, 258, n. 50.

⁹⁶ Perkins 1973, 111-112, tav. 51; Downey 1977, 103-104, 266, 275, n. 94.

⁹⁷ Downey 1977, 104-105, 275, n. 95.

⁹⁸ Antonini de Maigret 2012, 155, fig. 177.

⁹⁹ Russo 2004, 771-774, figg. 44-45 (con la bibl. precedente).

¹⁰⁰ de Francovich 1961, 232-233.

¹⁰¹ de Francovich 1961, 234.

FIG. 36 – Zafâr (Yemen): rilievo trovato nella parete orientale del cortile probabilmente di un tempio (da Antonini de Maigret).

FIG. 37 – Roma, Musei Vaticani: rilievo funerario di Lucius Vibius e di Vecilia Hila (da Budde).

Frontalità e paratassi

E qui dobbiamo chiarire due equivoci che hanno corso ancor oggi. Il primo è relativo alla frontalità delle figure rappresentate.¹⁰² È stato E. Will a sostenere con forza l'origine ellenica della frontalità parthica,¹⁰³ e P. Veyne mostra di credergli. Ma, a parte il fatto che la frontalità è una caratteristica del substrato indigeno, come ammette lo stesso Veyne, nella lettura di Will ci avvediamo che lo studioso non ha colto la differenza intercorrente tra schematizzazione e astrazione, ciò che mina alla base le sue conclusioni. Non è la semplice frontalità che dobbiamo considerare, ma la frontalità e assieme la paratassi, e l'astrazione con annessa incorporeità. Will a sostegno della sua tesi cita esempi riportati da L. Budde:¹⁰⁴ ma in essi dove c'è sintassi non c'è paratassi, e dove c'è paratassi (FIG. 37)¹⁰⁵ siamo di fronte alla schematizzazione, non all'astrazione. L'astrazione è la caratteristica dell'Oriente, della parte orientale dell'impero romano, lì dove – come nella ricordata stele di Bursa – l'ellenismo non prevale.

¹⁰² Vd. la trattazione che ne fa Veyne 2005, 357-371, partendo dagli esempi di Palmira.

¹⁰³ Will 1959, 125-135; Will 1965, 511-526. Will è seguito da Schlumberger 1960, 256-257. Non ci viene luce da Dirven 2016, 87-88; e non ha messo a fuoco il problema a suo tempo Levi 1946-1948 (1950), spec. 286-288, 302.

¹⁰⁴ Budde 1957. E il risultato non cambia con gli esempi in Felletti Maj 1977.

¹⁰⁵ Stele sepolcrale di Lucius Vibius e Vecilia Hila, nei Musei Vaticani: Budde 1957, 9, fig. 14 (I sec. d.C.).

Correnti popolari in Asia Minore

Il secondo equivoco lo troviamo in Bianchi Bandinelli. Siamo sorpresi nel constatare che nel suo libro sulla fine dell'arte antica non faccia cenno alcuno, giunto a trattare della Siria e dell'Asia Minore, della scultura provinciale e dell'arte di Palmira. E ne scopriamo il motivo quando, nel capitolo relativo a Costantinopoli, lo studioso scrive: nelle province orientali dell'impero «non vi è, a differenza dell'Occidente, nessun'altra produzione artistica, se non quella ufficiale; non vi è arte “provinciale” o “popolare”». ¹⁰⁶ Si nega semplicemente l'esistenza delle stele di Bursa (FIG. 32) e di tutte le loro sorelle dell'Asia Minore, per non parlare delle altre opere provinciali microasiatiche e siriane.

Eugenio Russo
Università di Bologna
eugenio.russo@unibo.it

¹⁰⁶ Bianchi Bandinelli 1970, 360.

BIBLIOGRAFIA

- Andaloro, M. 2008: "Fra le pieghe della tarda antichità, di Bisanzio, del Medioevo", in *Medioevo: arte e storia* (Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 18-22 settembre 2007), Milano.
- Anonimo (ma H. Grégoire) 1940-1941: "Josef Strzygowski, March 7, 1862-January 7, 1941", *Byzantion*, 15.
- Antonini de Maigret, S. 2012: *South Arabian Art. Art History in the Pre-Islamic Yemen*, Paris.
- Barbet, A. 1997: "Scènes figurées dans les nécropoles romaines du Proche-Orient", in *I temi figurativi nella pittura parietale antica* (Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna.
- Bernabei, Fr. 2012: "Riegl e i filosofi", in Cioffi, R., Scognamiglio O. (edd.), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli.
- Bianchi Bandinelli, R. 1956: *Organicità e astrazione*, Milano.
- Bianchi Bandinelli, R. 1965: "Naissance et dissociation de la koiné hellénistico-romaine", in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques* (VIII^e Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963), Paris.
- Bianchi Bandinelli, R. 1969: *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano.
- Bianchi Bandinelli, R. 1970: *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano.
- Bianchi Bandinelli, R. 1978: *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma.
- Bisconti, F. (ed.) 2011: *L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano.
- Bisconti, F., Giuliani, R., Mazzei, B. 2013: *La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo*, Todi (PG).
- Bissing, Fr. W. von 1950: *Kunstforschung oder Kunstwissenschaft? Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis*, I, München (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, N.F., Heft 31).
- Bissing, Fr. W. von 1951: *Kunstforschung oder Kunstwissenschaft? Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis*, II, München (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, N.F., Heft 32).
- Boppert, W. 1998: *Römische Steindenkmäler aus Worms und Umgebung* (Corpus signorum imperii Romani, Deutschland II,10: Germania Superior), Mainz.
- Brandenburg, H. 2004: "Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione" in Bisconti, F., Brandenburg H. (edd.) 2004, *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali* (Atti della Giornata tematica, Roma, 8 maggio 2002), Città del Vaticano.
- Brandi, C. 1960: *Segno e immagine*, Milano.
- Brendel, O.J. 1982: *Introduzione all'arte romana*, Torino.
- Brilliant, R. 2012: "«Late Antiquity»: A Protean Term", *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 25.
- Brogan, O., Smith, D.J. 1984: *Ghirza. A Lybian Settlement in the Roman Period*, Tripoli.
- Budde, L. 1957: *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes*, Berlin.
- Cameron, Av. 2014: *Byzantine Matters*, Princeton-Oxford.
- Cantino Wataghin, G. 2001: "«Biblia pauperum»: a proposito dell'arte dei primi cristiani", *Antiquité tardive*, 9.
- Colledge, M.A.R. 1976: *The Art of Palmyra*, London.
- Christern, J. 1976: *Das frühchristliche Pilgerheiligtum von Tebessa. Architektur und Ornamentik einer spätantiken Bauhütte in Nordafrika*, Wiesbaden.
- de Francovich, G. 1951: "L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente", *Commentari*, 2,1.
- de Francovich, G. 1961: "Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d.C.", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma.
- Deichmann, Fr. W. 1989: *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II,3, Stuttgart.
- Diez, E. 1963: "Zur Kritik Strzygowskis", *Kunst des Orients*, 4.
- Dirven, L. 2016: "The Problem with Partian Art at Dura", in *Religion, Society and Culture at Dura Europos*, Cambridge.
- Djémal Pascha, A. 1918: *Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien*, Berlin.
- Downey, S. 1977: *The Stone and Plaster Sculpture* (The Excavations at Dura-Europos, Final Report III, Part I, Fascicule 2), Los Angeles.
- Eichner, Kl. 2002: "Technische Voraussetzungen für die Massenproduktion von Sarkophagen in konstantinischer Zeit", in Koch, G. (ed.), *Akten des Symposiums «Frühchristliche Sarkophage»* (Marburg, 30.6-4.7.1999), Mainz.
- Elsner, J. 2002: "The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History*, 25.
- Elsner, J. 2010: "Alois Riegl and Classical Archaeology", in *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption* (Akten des Symposium "Alois Riegl 1905/2005", Wien, 20.-22. Oktober 2005), Wien.
- Engemann, J. 2014: *Roma. Lo splendore del tramonto* (Storia dell'arte romana, V), Milano.
- Eristov, H., Sarkis, N., Vibert Guigue, Cl. 2006: "La mythologie grecques dans l'hypogée palmyrénien des Trois-Frères (Syrie)", *Dossier d'archéologie*, 318 (nov.-déc. 2006).
- Eristov, H., Vibert Guigue, Cl., Sarkis, N. 2006-2007: "L'art de la peinture murale dans l'antiquité: un tombeau peint à Palmyre", *Les annales archéologiques arabes syriennes*, 49-50.

- Eristov, H., Vibert Guigue, Cl. 2014: "Iconographie funéraire à Palmyre entre Orient et Occident: le tombeau des Trois Frères", in *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeistil* (Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, Ephesos, 13.-17. September 2010), Wien.
- Felletti Maj B.M. 1977: *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma.
- Ferdi, S. 2003: in *Algérie antique* (Catalogue de l'Exposition, Arles, 26 avril-17 août 2003), Arles.
- Février, P.A. 1972: "L'évolution du décor figuré et ornemental en Afrique à la fin de l'antiquité", in *XIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna.
- Fittschen, Kl., Zanker, P. 2014: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, IV, Berlin.
- Freund, W.H.C. 1996: *The Archaeology of Early Christianity. A History*, London.
- Ghirshman, R. 1962: *Arte persiana. Parti e sassanidi*, Milano.
- Giardina, A. 1999a: "Esplosione di tardoantico", in *Prospettive sul tardoantico* (Atti del Convegno, Pavia, 27-28 novembre 1997), Como.
- Giardina, A. 1999b: "Esplosione di tardoantico", *Studi storici*, 40,1.
- Giardina, A. 2004: "Tardoantico: appunti sul dibattito attuale", *Studi storici*, 45,1.
- Giardina, A. 2013: "L'epoca di Costantino e il Tardoantico", in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, III, Roma.
- Giuliano, A. 1978: *Le città dell'Apocalisse. Monumenti e testimonianze della dominazione romana in Asia Minore*, Roma.
- Grabar, A. 1992: *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris.
- Harley, F. 2007: in Spier, J. (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, New Haven.
- Harley, F., Spier, J. 2007: in Spier, J. (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, New Haven.
- Harley-McGowan, F. 2011: "The Constanza Cernelian and the Development of Crucifixion in Late Antiquity Iconography", in *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*, London.
- Hölscher, T. 1987: *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg.
- Hölscher, T. 1995: "Klassische Archäologie am Ende des 20. Jahrhunderts: Tendenze, Defizite, Illusionen", in Schwinge, E.R. (ed.), *Die Wissenschaften von Altertum am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr.*, Stuttgart-Leipzig.
- Hölscher, T. 2000: "Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften", in Borbein, A.H., Hölscher, T., Zanker, P. (edd.): *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin.
- Hölscher, T. 2012: "«Präsentativer Stil» im System der römischen Kunst", in *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der «arte plebea» bis heute* (Palilia, 27), Wiesbaden.
- Jäggi, C. 2002: "Ex Oriente lux: Josef Strzygowski und die «Orient oder Rom»-Debate um 1900", in Ögel, S., Wedekind, G. (edd.), *Okzident und Orient*, Istanbul.
- Jäggi, C. 2009: "Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst: die «Orient oder Rom»-Debate im frühen 20. Jahrhundert", in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano* (Atti del Convegno, Roma, 16-19 maggio 2007), Città del Vaticano.
- James, E. 2008: "The Rise and Function of the 'Late Antiquity'", *Journal of Late Antiquity*, 1.
- Jensen, R.M. 2007: "Early Christian Images and Exegesis", in Spier, J. (ed.) 2007, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, New Haven.
- Kitzinger, E. 1937 (1938): "Notes on Early Coptic Sculpture", *Archaeologia*, 87.
- Kitzinger, E. 1940 (1964): "Early Medieval Art in the British Museum", London (Bloomington).
- Kitzinger, E. 1958: "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm", in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress* (München 1958), IV,1, München.
- Kitzinger, E. 1967: "On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art", *Bucknell Review*, 15,3.
- Kitzinger, E. 1977: *Byzantine Art in the Making*, London.
- Koch, G. 1993: *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt.
- Koch, G., Sichtermann, H. 1982: *Römische Sarkophage*, München.
- Kraeling, C.H. 1961-1962: "Color Photographs of the Paintings in the Tomb of the Three Brothers at Palmyra", *Annales archéologiques de Syrie*, 11-12.
- Khrushkova, L.G. 2013: "Josef Strzygowski and Josef Wilpert in Russia: Ideas, Discussions, Collaboration", in *Byzantium within the Context of the World Culture*, St. Petersburg (in russo).
- Lemerle, P. 1942-43: "Josef Strzygowski (1862-1941)", *Revue archéologique*, serie sesta, 20 (juillet-décembre 1942-43).
- Levi, D. 1946-1948 (1950): "L'arte romana. Schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica", *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*, 24-26.
- Liebeschuetz, W. 2004: "The Birth of Late Antique", *Antiquité tardive*, 12.
- L'Orange, H.P. 1933: *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo.
- Marchand, S. 2012: "Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental: Josef Strzygowski à l'assaut de Rome", *Revue germanique internationale*, 16.
- Marcone, A. 2008: "A Long Antiquity? Considerations on a Controversial Periodization", *Journal of Late Antiquity*, 1.
- Marquand, A. 1910: "Strzygowski and his Theory of Early Christian Art", *The Harvard Theological Review*, 3.
- Matthiae, G. 1961: "Il «sermo vulgaris» nelle origini della tarda antichità e del romanico", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma.
- Mazza, M. 2008: "Spätantike: genesi e trasformazioni di un tema storiografico (da Burckhardt a Minckwitz e Marrou via Riegl)", in *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo* (Atti del Convegno internazionale, Roma, 30 novembre-2 dicembre 2005), Roma.
- Mendel, G. 1909: "Catalogue des monuments grecques, romains et byzantins du Musée impérial ottoman de Brousse", *Bulletin de correspondance hellénique*, 33.
- Mietke G. et al. 2012: *Josef Strzygowski und die Berliner Museen*, Berlin.
- Oberleitner, W. 2009: *Das Partherdenkmal von Ephesos*, Wien.

- Olin, M. 2000: "Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski", in Schine Gold, P., Sax, B.C. (edd.): *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, Amsterdam.
- Olszeswski, M.T. 2001: "Le langage symbolique dans la décoration à scènes mythologiques et son sens dans les tombes peintes de l'Orient romain. Nouvelle approche", in *La peinture funéraire antique* (Actes du Colloque de l'AIPMA-Association internationale pour la peinture murale antique, Saint-Romain-en-Gal - Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris.
- Parisi Presicce, Cl. 1999: "Le rappresentazioni allegoriche di popoli e province nell'arte romana imperiale", in Sapelli, M. (ed.), *Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Milano.
- Peers, Gl. 2011: "'Crosses' Work Underfoot: Christian Spolia in the Late Antique Mosque at Shiva in the Negev Desert (Israel)", *Eastern Christian Art*, 7.
- Perkins, A. 1973: *The Art of Dura-Europos*, Oxford.
- Pfanner, M. 1988: "Vom «laufenden Bohrer» bis zum «bohrlosen Stil». Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike", *Archäologischer Anzeiger*.
- Pinotti, A. 1998: *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Palermo.
- Raimondi, E. 1985: *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna.
- Rampléy, M. 2011: "L'histoire de l'art et la crise des sciences humaines: Josef Strzygowski et Hans Sedlmayr", in Trautmann Waller, C. (ed.), *L'école viennoise d'histoire de l'art*, Mont-Saint-Aignan.
- Rampléy, M. 2013: *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, University Park, Pennsylvania.
- Richter, G. 1933: "Note on the Running Drill", *American Journal of Archaeology*, 37.
- Romanelli, P. 1968: "Le provincie africane e Roma", in *Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo* (Atti del Convegno internazionale, Roma, 4-7 aprile 1967), Roma.
- Rostovtzeff, M.I., Baur, P.V.C. 1931: "Victory on a Painted Panel Found at Dura", in *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report II (October 1928-April 1929)*, New Haven.
- Russo, E. 1974: *Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale*, Spoleto e *Studi Medievali*, terza serie, 15,1.
- Russo, E. 1985: "Il rilievo-paliotto d'altare della pieve del Tò presso Brisighella", *Rivista di archeologia cristiana*, 61.
- Russo, E. 1992: "«Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes» di Friedrich Wilhelm Deichmann", *Vetere Christianorum*, 29,1.
- Russo, E. 2003: "Immagine e narrazione nella scultura dell'VIII secolo", in *Medioevo: immagine e racconto* (Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000), Milano.
- Russo, E. 2004: "La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo", in *La Persia e Bisanzio* (Atti del Convegno internazionale, Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma.
- Russo, E. 2005: "Per leggere «The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art» di Thomas F. Mathews", in Th.F. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano.
- Russo, E. 2007 (2008): "La decorazione scultorea della S. Sofia teodosiana di Costantinopoli", *Bizantinistica*, serie seconda, 9.
- Russo, E. 2008: "Costantinopoli. Architettura e scultura nei primi secoli", in Velmans, T. (ed.), *Bisanzio-Costantinopoli-Istanbul*, Milano.
- Russo, E. 2009 (2010): "Per la datazione della porta Aurea di Costantinopoli e dei suoi capitelli", *Bizantinistica*, serie seconda, 11.
- Russo, E. 2010 (2011): "La datazione di una pietra figurata della pieve di San Leo nel Montefeltro: un problema di metodo", *Studi montefeltriani*, 32.
- Russo, E. 2012: "Friedrich Wilhelm Deichmann", in Heid, St., Dennert M. (edd.), *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, Regensburg.
- Russo, E. 2014: "Dal punto di vista formale esiste un'arte cristiana?", in *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, Firenze-Lucca.
- Sapelli, M. 1999: "Catalogo", in Sapelli M. (ed.), *Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Milano.
- Schlumberger, D. 1960: "Descendants non-méditerranéens de l'art grec", *Syria*, 37.
- Schlosser, J.v. 1934: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band, XIII, Heft 2), Innsbruck.
- Settis, S. 1982: "«Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana", in Brendel 1982.
- Silvan, G. 2000: "Sarcofago infantile con fanciullo docente tra muse", in *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli* (Catalogo della Mostra, Roma, 30 giugno-10 dicembre 2000), Milano.
- Smith, R.R.R. 1987: "The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias", *The Journal of Roman Studies*, 77.
- Smith, R.R.R. 2013: *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion* (Aphrodisias VI), Darmstadt-Mainz.
- Smith, R.R.R., Özgüven, H. 2011: in Ilgım, M. (ed.) 2011², *Aphrodisias Sebasteion Sevgi Gönül Hall*, Istanbul.
- Sörries, R. 2013: *Spätantike und frühchristliche Kunst. Eine Einführung ins Studium der Christlichen Archäologie*, Köln.
- Spier, J. 2007: *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden.
- Strzygowski, J. 1901: *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig.
- Strzygowski, J. 1903: *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig.
- Strzygowski, J. 1909: "Altchristliche Kunst. Uebersicht", in Schiele, Fr.M. (ed.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, I, Tübingen.
- Strzygowski, J. 1929-1930: "Les éléments proprement asiatiques dans l'art", *Journal des savants*, 6,1.
- Tanabe, K. 1986: *Sculptures of Palmyra*, I, Tokyo.
- Thomas, Th.K. 2011: "Art Historical Frontiers: Lessons from Dura-Europos", in Chi, J.Y., Heath, S. (edd.): *Edge of Empires. Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura*

- Europos* (Catalogue of the Exhibition, New York, September 23, 2011-January 8, 2012), New York.
- Trilling, J. 1987: "Late Antique and Sub-Antique, or the «Decline of Form» Reconsidered", *Dumbarton Oaks Papers*, 41.
- Vasold, G. 2011: "Riegl, Strzygowski and the Development of Art", *Journal of Art Historiography*, 5.
- Veyne, P. 2005: *L'empire gréco-romain*, Paris.
- Ward-Perkins, J.B., Goodchild, R.G. 1953: "The Christian Antiquities of Tripolitania", *Archaeologia*, 95.
- Will, E. 1959: "Art parthe et art grec", in *Études d'archéologie classique*, II (Annales de l'Est, Université de Nancy, Mémoires, 22, 1959), Nancy.
- Will, E. 1965: "La Syrie romaine entre l'Occident gréco-romain et l'Orient parthe", in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques* (Acts du VIII^e Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963), Paris.
- Witschel, Chr. 2015: "Late Antique Sculpture", in *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford.
- Zäh, A. 2012: "Joseph Rudolf Thomas Strzygowski" in Heid, St., Dennert, M. (edd.), *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, Regensburg.
- Zäh, A. 2012 (2013): "Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunstwissenschaft", *Römische Quartalschrift*, 107, 3-4.
- Zanker, P. 1987: *Augustus und die Macht der Bilder*, München.
- Zanker, P. 1995: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München.
- Zanker, P. 1997: "Romana, Arte. Età tardo-repubblicana e imperiale fino alla tetrarchia", in *Enciclopedia dell'arte antica. Secondo Supplemento 1971-1994*, V, Roma.
- Zanker, P. 2000a: "Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpreten", in Borbein, A.H., Hölscher, T., Zanker, P. (edd.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin.
- Zanker, P. 2000b: "Il mondo delle immagini e la comunicazione", in Giardina, A. (ed.), *Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Bari.
- Zanker, P. 2008: *Arte romana*, Bari.
- Zanker, P., Ewald, B.C. 2004: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophagen*, München.