

e perspicace studio che R. C., vero *genius loci* di Ostia, ha dedicato alla silloge dei ritratti. Aspettiamo con impazienza il secondo volume che non è difficile prevedere piú interessante del primo, per la quantità e la qualità di ritratti di epoca tardo antica restituiti dal suolo di Ostia.

Concludendo, potremmo aggiungere che questo volume si può considerare una prefigurazione di quello che dovrebbe essere il *corpus* delle sculture dell'impero romano che l'Associazione internazionale di Archeologia classica sta organizzando secondo una classificazione topografica, per mettere in evidenza l'espressione della cultura e le tendenze artistiche delle diverse regioni del mondo romano e dei diversi centri di tali regioni. Una prefigurazione di quello che dovrebbe essere il *corpus*, se fosse possibile assicurarsi la partecipazione di collaboratori come l'A. del presente volume.

Gabriella Bordenache

J. W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage* (Etudes d'archéologie et d'histoire ancienne publiées par l'Institut historique néerlandais de Rome: I), Imprimerie Nationale, La Haye, 1965, 144 pp. + 65 figg. + LXIV tavv. f.t. in bianco e nero.

Nel novembre 1960 una scoperta fortuita metteva in luce a Cartagine le rovine di una vasta dimora romana con pavimenti a mosaico policromo, tutti di un singolare interesse per il contenuto, la tecnica e lo stile. In attesa di una pubblicazione dettagliata e completa dell'intera villa — in corso di preparazione a cura di G. Ch. Picard, sotto gli auspici dell'Istituto tunisino di Archeologia e d'Arte e della Direzione dei musei nazionali tunisini — J. W. Salomonson pubblica nel presente volume un solo mosaico, quello dell'*œcus*, che si impone alla nostra attenzione per le proporzioni, la tecnica mista e l'assoluta novità del contenuto figurativo. È questo il primo volume di una collana di studi d'archeologia e di storia antica a carattere monografico dell'Istituto storico olandese di Roma; anticipando sulle nostre conclusioni, possiamo dire che il brillante inizio ci sembra promessa e garanzia di successo di questa nuova iniziativa.

La speciale sintassi compositiva del mosaico dell'*œcus* (fig. 3) — una grande scacchiera ove si alternano regolarmente un quadrato (cm. 60 di lato) in *opus musiumum*, con decorazione figurata ed uno in *opus sectile*, a motivi geometrici — ha permesso all'A. una opportuna divisione del presente lavoro in due parti distinte, quanto mai utile « pour ne pas perdre de vue — com'egli giustamente sottolinea — la fin principale de cette étude », e cioè lo studio analitico del mosaico (tipologia ed esegesi, stile e cronologia) e il catalogo descrittivo dei diversi « quadri » figurativi superstiti della grande scacchiera (66 in tutto) nell'ordine in cui essi appaiono nel mosaico.

Lo studio analitico del complesso musivo dell'*œcus* è preceduto da una breve descrizione dei vestigi della villa e della disposizione dei mosaici nonché da una presentazione sommaria di tali mosaici — quali quello della fontana (Amorini pescatori), del peristilio (scene di anfiteatro inquadrato da ghirlande; scene di caccia a felini in un paesaggio boscoso) e del *triclinium*. Specialmente il mosaico con gli Amorini pescatori e quello con scena di caccia ci offrono un punto cronologico fermo per le strette e innegabili affinità con i mosaici dallo stesso tema della villa di Piazza Armerina, per la quale l'A. accetta la data 300—370 stabilita dal Lugli (RIASA, XI—XII, 1963, p. 28—82) e, in parte, dal Carandini (*Studi Miscellanei* VII, 1961—1962 (1964)). La piú evoluta astrazione nel rendimento delle forme nei mosaici di Piazza Armerina permette all'A. di fissare una data un po' piú alta per i mosaici di Cartagine, e cioè i primi decenni del IV secolo o, forse, gli anni intorno al 300.

La grande scacchiera dell'*œcus* è chiusa, su tre lati, da una bordura policroma (è escluso uno dei lati brevi, nel quale si apriva una porta) nella quale si svolgevano, in un fregio continuo, scene di *venatio* che potremmo dire in tono minore: bambini a testa di paggi travestiti da *bestiarii*, debitamente armati di giavellotti e di lassos che lottano vivacemente contro animali inoffensivi

quali oche, gatti, piccole pantere, topi. Sullo sfondo sono liberamente gettate spighe, rami carichi di frutta e fiori, cestini di rose, pampini e ghirlande alternate a una multicolore varietà di uccelli.

Si tratta di un motivo insolito con vivo senso dello scherzo e della fantasia: i confronti tipologici e stilistici ci portano di nuovo a Piazza Armerina, al *cubiculum* 36; l'analogia non si limita al motivo, ma alla scelta degli elementi compositivi quali le vesti e i movimenti degli improvvisati cacciatori, la caratterizzazione e il comportamento dei diversi animali sino a dettagli minori, come la speciale forma delle ghirlande.

Ancora una volta dunque si conferma la relazione già postulata tra i mosaici della grande villa siciliana e quelli dell'Africa settentrionale, in particolare Cartagine; è chiaro però che la direzione è Africa-Sicilia e non inversamente, dato che la ripartizione disordinata di rami tagliati, cestini di fiori e piccoli animali trova nei mosaici africani — e soltanto là — una larga applicazione generale, sin dalla fine del II secolo e.n.

Di grande utilità è l'*Percursus* dell'A. sul motivo di ghirlande, rami recisi, fiori e uccelli, largamente diffuso nella pittura decorativa, specialmente funeraria, per il cui tramite penetra anche nel repertorio dell'arte cristiana (pp. 45 s). L'archetipo di questo motivo sarebbe da cercare ad Alessandria, come è provato dalla ben nota serie dei vetri dipinti.

Lo schema decorativo della parte centrale dell'*oecus*, basato sull'alternanza ritmica di quadrati è, in sé stesso, corrente; non comune però è la combinazione di due tecniche diverse come il mosaico e l'incrostazione marmorea. Tale combinazione, sempre sotto forma di scacchiera, ci era nota sinora da un solo esempio e, non per caso, sempre africano: i due ben noti pavimenti dei gladiatori e delle 4 Stagioni di un'altra celebre villa romana, la villa di Bar Buc Ammera, presso Zliten, alla frontiera orientale della Tripolitania.

Alla luce dei recenti scavi di Ostia e delle sensazionali scoperte di pavimenti e pareti in *opus sectile* ad essi collegati, l'A. sostiene giustamente che questa tecnica sontuosa e ornamentale, astratta e colorata non si deve cantonare — sia in Africa, che nelle altre province dell'impero — nei primi due secoli dell'età imperiale (anzi non oltre il 150 e.n.), come si è generalmente sostenuto sinora, ma si rinnova e trova una larga applicazione in epoca tardo-antica, insieme ad altri fenomeni analoghi quale l'introduzione della policromia nella scultura, nell'architettura e nell'arte decorativa, oppure la ricca decorazione delle vesti — fenomeni provocati dalle modificazioni radicali e complesse che trasformarono la società e la cultura del basso impero. Alle chiare conclusioni dell'A. possiamo aggiungere che soltanto il fiorire della tecnica ad intarsi marmorei policromi in epoca tardo-antica può spiegare l'ascendenza di quelle abili maestranze itineranti (i cosmati, ad esempio) che decorarono pavimenti, amboni e cancelli delle grandi basiliche romaniche d'Italia.

Quanto però al tentativo dell'A. di fissare verso il 300 e.n. la discussa e incerta cronologia del mosaico dei gladiatori della villa di Zliten (secondo Aurigemma, epoca flavia; secondo altri — Parlaska, Carandini — datazione oscillante tra l'epoca severiana e l'inizio del IV secolo), in base alle « caractéristiques présentées par la composition de la mosaïque dans son ensemble... échiquier central avec alternance de mosaïque et d'*opus sectile*, frise figurée en ceinture » (p. 51) che l'accomunano, tipologicamente, al nuovo mosaico di Cartagine, esso non mi sembra né sufficientemente fondato, né convincente; d'altra parte non si deve dimenticare che i mosaici di Zliten appartengono a un lungo periodo di creazione e di rifacimenti, a cominciare del mosaico delle Stagioni, anch'esso con alternanza di quadrati in *opus sectile* e in *opus musium* (Tav. XXXVIII, 1) che per i confronti citati dall'A. stesso (p. 52, n. 1), ai quali si può aggiungere il riavvicinamento recentemente proposto con la Diana-Luna delle terme di Oceano di Sabratha (A. de Vita, in Arch. Cl. XVI, 2, 1964, p. 317 s.) non può essere posteriore al II secolo e.n. forse addirittura alla metà del secolo. Dobbiamo riconoscere però che lo stesso A. avanza l'ipotesi con molte riserve e non fa che indicare un eventuale cammino per ulteriori ricerche intorno ai complessi problemi di cronologia e d'arte posti dai bei mosaici della villa di Zliten.

Ritornando al motivo centrale dell'*oecus*, e cioè ai 60 quadrati superstiti in *opus musium* con rappresentazioni relative ai giochi del circo — personaggi rappresentanti le quattro fazioni, aurighi e loro aiuti e, soprattutto, cavalli vincitori — tema prediletto quant'altri mai dall'arte decorativa romana e specialmente africana, l'A. attira l'attenzione su una particolarità del tutto nuova e sorprendente: ogni cavallo da corsa, « *paré selon les usages du cirque* », è accompagnato da una rappresentazione complementare: o un'immagine di divinità, in primo piano, si da occupare tutta l'altezza del quadrato, o una scena a piccola scala, sia di carattere mitologico o leggendario, sia relativa a mestieri e attività umane. Tra le divinità, Jupiter, Neptunus, Mars, Mercurius, Vulcanus, Vittoria, Genio alato, Attis, Aion (il tempo assoluto), oppure personificazioni di città quale Cartagine; motivi leggendari, come la lupa e i gemelli o la fuga di Enea da Troia, relativi alle origini di Roma; scene mitologiche variate e molteplici — Icaro nel suo infelice volo, Dedalo a Creta, Ercole in una serie di scene e di fatiche (ebbero o in riposo, oppure in lotta contro Gerione o contro la cerva), Danae, il re trace Licurgo, il battesimo d'Achille, Orfeo, Hylas, Narciso, Amazzone, Pelope, Ulisse, Saffo che si getta dalla roccia di Leucade per liberarsi dal suo infelice amore per Faonte. Tra le scene di vita giornaliera si possono ricordare cacciatori, uccellatori, pastori, corridori, lottatori, atleti in atto di incoronarsi, oratori, poeti comici, giocatori di dadi.

Ora, partendo da un recente studio di A. Balil (*Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona*, Boletin de la real Academia de la Historia, CLI, II, 1962, p. 257—351) che, pubblicando un importante gruppo di mosaici romani scoperti in Spagna, ha prestato un'attenzione tutta particolare alla nomenclatura dei cavalli da corsa, a noi nota per il tramite di numerose fonti, l'A. trova un logico rapporto tra i cavalli e le rappresentazioni a tutta prima sorprendenti ad essi unite nello stesso riquadro; dato infatti che i nomi dei cavalli (vedine una lista a p. 85, n. 1) sono derivati sia dal mondo degli dei o del mito, sia da attività umane, sia da indicazioni geografiche ed etniche è facile stabilire un rapporto diretto tra i cavalli e le rappresentazioni aggiunte, immagini parlanti con valore allusivo al nome dei cavalli, vere e proprie didascalie figurate. Nomi come Pelops, Romulus, Daedalus, Icarus, Danaus, Narcissus, Dardanus, Alcides, Achilles corrispondono perfettamente alle rappresentazioni del mitico auriga, della lupa coi gemelli, di Dedalo artefice a Creta, del volo di Icaro, di Danae, Enea, Ercole e Achille. I nomi di Iupiter, Mercurius, Neptunus o Ulixes mancano nella documentazione onomastica attuale; ma in corrispondenza a quelle divinità si può pensare a denominazioni come Fulminator, Aliger, Ceruleus; Orfeus può essere confrontato a Orion; Neptunus a Oceanus; a proposito di Ulisse si possono rilevare nelle iscrizioni nomi mitologici affini come Aiax e Diomedes o un epiteto appropriato come Argutus. Egualmente Attis illustra senz'altro il nome di Idaeus, assai diffuso in Africa; Mars può essere messo in rapporto a Martius e la Vittoria con uno dei numerosi nomi alludenti a successi nelle corse dell'ippodromo. Anche le rappresentazioni apparentemente più strane come il salto di Leucade, la personificazione di Cartagine o la rappresentazione di un mauro o delle feste Hilaria si ricollegano a nomi come Leucadius o Saffo; Karthago o Africus; Maurus, Mauriscus o Aithiops; Hilarus o Hilarinus. Altrettanto agevole è il rapporto tra nomi di cavalli e scene di arti e mestieri: Venator, Augur, Cursor, Pancratius, Aleator (giocatore di dadi).

Se abbiamo un po' insistito su questa esemplificazione è per mettere in evidenza un aspetto importante e nuovo di questo mosaico: la ricercata erudizione del contenuto figurativo che non solo introduceva una nota elegante e originale nella monotona parata dei cavalli da corsa, ma era un segno apparente dell'alto livello culturale dei proprietari della villa — verosimilmente magistrati provinciali o municipali. Erudizione che costituisce una delle più importanti manifestazioni dell'arte decorativa romana, studiata specialmente nelle raffinate speculazioni sul simbolismo dell'arte funeraria.

Concludendo, non si può non essere riconoscenti all'A. di aver messo a disposizione degli studiosi in modo rapido, chiaro, piacevole e metodicamente perfetto un monumento così impor-

tante non solo per la singolarità della rappresentazione figurata ma anche per i suoi stretti rapporti stilistici con Piazza Armerina. Buone e numerose reproduzioni completano il testo. Ci sembra di poter rilevare una sola lacuna: la mancanza di qualche tavola a colori per meglio illustrare un'opera musiva di cui l'A. sottolinea più volte la fine e variata policromia.

Gabriella Bordenache

HENRI METZGER, *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach II, Paris, Boccard, 1965, 159 p. și XLVIII pl.

Henri Metzger a publicat în 1961 cartea *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, care constituie pînă în momentul de față lucrarea de bază pentru clasificarea și exegeza scenelor de pe vasele atice tirzii. Noua carte a învățatului francez, deși poartă un alt titlu, este o continuare a aceleia, sau, mai exact, o *Addenda*. Ea întrunește șapte studii privind unele aspecte de detaliu ale «imageriei» atice: primele trei se raportează la ciclul eleusin, celelalte au subiecte diverse (imaginile hermelor pe ceramica tirzie, reprezentarea sanctuarului lui Dionysos, imaginile de sacrificiu etc.).

Ca și la lucrarea precedentă, și în această carte valoarea ei stă mai ales în adunarea și clasarea documentelor. Această operație este realizată cu atita rigoare încît are ca rezultat o evidență clară a informațiilor pe care le pot sau nu le pot da reprezentările de pe vase pentru cunoașterea religiei grecești. Așa se face că unele dintre studiile din volum sînt aproape lipsite de concluzii, documentele fiind lăsate să vorbească ele înșile. Cu discreție și cu măiestrie, prof. H. Metzger aduce astfel lumină în unele sectoare încă neclare ale religiei grecești. Iată cîteva dintre rezultatele privind religia dionisiacă.

Reprezentarea scenei de *anodos* a preocupat pe mulți învățați din perioada dintre cele două războaie mondiale. H. Metzger el însuși a adus unele clarificări, atît în studiul său din BCH 1944—1945, p. 296 urm., cît și în *Les représentations*. Aici savantul de la Lyon rediscută un alabastron corintic mijlociu de la Luvru (S1104), accentuînd asupra faptului că acesta reprezintă cel mai vechi document cunoscut pînă acum, atestînd epifania lui Dionisos (inceputul veacului al VI-lea). Puternicul zeu este înfățișat ieșind din pămînt în mijlocul unor *padded dancers*, ceea ce indică — afirmă H. Metzger — caracterul țărănesc al formelor vechi ale cultului dionisiac. Acum, în lumina textelor în linear B în care Dionisos apare ca o zeităte miceniană, problema vechimii și caracterului cultului său se pune pe baze noi.

După apariția lucrării *Les représentations*, G. E. Mylonas exprimase o părere negativă cu privire la rolul lui Dionisos¹ a Eleusis, demonstrat de Metzger în acord cu majoritatea învățaților. În lucrarea pe care o prezint se reproduce un document inedit: fragmentele unui crater-clopot din veacul al IV-lea, descoperit la Al Mina și întregit de Sir John Beazley, pe care apare triada Kore, Demeter (șezînd pe un fel de tron?), ținînd pe brațe pe Dionisos copil (cu tunică scurtă și cu nebridă). Interesul acestei piese pentru discuția cu privire la locul lui Dionisos la Eleusis stă în faptul că zeul nu mai este un nou-născut, ca în alte reprezentări dinainte cunoscute, ci un copil de 8—10 ani, avînd echivalent în iconografia lui Plutos. «On sera donc tenté de penser — observă în această privință autorul — que si la personnalité vigoureuse de Dionysos a fortement marqué le cycle éleusien qu'elle envahissait, elle a aussi reçu de son contact avec le cycle d'Éleusis une coloration particulière. Le fils de Sémélé, dont on avait tant de fois célébré la naissance miraculeuse,