p. 51—115 + VII pl. cuprinzînd un catalog de 416 numere, printre care şi variante şi inedite, la care s-ar mai putea adăuga încă unele titluri. De asemenea, ni se pare măcar ciudată nefolosirea ultimului catalog de proporţii consacrat unei categorii importante de monede alexandrine, *The Tetradrachms of Roman Egypt*, datorat lui J. W. Curtis şi apărut la Chicago în 1957.

După aceste observaţii privind partea numismatică, ne permitem să remarcăm că la o lucrare ştiinţifică la care nu lipseşte aparatul critic, această bibliografie atît de extinsă, cuprinzînd lucrări ce nu sînt puse la contribuţie în aparatul critic, unele neavînd de altfel cu subiectul decît o legătură destul de vagă, ni se pare excesivă.

Dacă ambiţia a fost să se alcătuiască o bibliografie completă atît pentru monede, cît şi pentru cultul conducătorului în antichitate, avansăm observaţia că lista de titluri s-ar putea înmulţi, chiar fără cercetări anume de ordin bibliografic şi fără o pregătire specializată şi orientată în acest sens. Poate bibliografia e selectivă şi reprezintă un îndemn către cititori spre lecturi suplimentare şi spre adînciri în care autorul nu a găsit potrivit să se angajeze. Oricum ar sta însă lucrurile, mărturisim că nu înţelegem prea bine nici criteriile, nici finalitatea impresionantei liste de 437 de titluri.

Ilustraţia, care reprezintă avantajul de a putea fi comod consultată şi independent, fiecare planşă avînd pe pagina din stînga ei explicaţia figurilor, putea să fie de mai bună calitate şi oricum mai îngrijită de autor. Un număr mare de imagini sînt neclare şi dau impresia unor reproduceri după ilustraţii din alte publicaţii. Semnalăm abateri de la poziţia normală a mai multor fotografii (jenante mai ales la pl. IX, 1 orientată ←, la pl. XII, 1 orientată → şi pe aceeaşi planşă 7, orientată ←), care cu un minim de atenţie ar fi putut să fie remediate.

Prin poziţia ei aparte în cadrul numismaticii greceşti din epoca imperiului roman, numismatica alexandrină a atras numeroase condeie şi va continua, fără îndoială, să mai atragă. În ansamblul acestor preocupări, lucrarea lui Stefan Skowronek, axată pe un subiect bine delimitat, reprezintă o contribuţie interesantă.

O lărgire a cadrului comparaţiilor şi spre monetăriile greceşti contemporane, pentru asemănări, dar chiar şi pentru deosebiri, socotim că ar fi putut duce la o mai bună înţelegere a aspectelor numismatice legate de cultul imperial şi de marea sa varietate şi complexitate de manifestări concrete.

Gh. Poenaru Bordea

HERACLEA — III, Bitola, 1967: Gorana Cvetković Tomašević, *Mosaic Pavement in the Narthex of the Large Basilica at Heraclea Lyncestis*, pp. 9—63, 62 figg. + 10 Tavv. a colori f. t.; Milorad Medić, *Technique, Materials and Conservation of the Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis*, p. 87—109, 34 figg.

Nel secondo volume dedicato ai fortunati scavi di Heraclea Lyncestis (Iugoslavia, R. S. Macedonia) due studiosi iugoslavi presentano in condizioni ottime un mosaico singolarissimo che ornava il *narthex* di una basilica cristiana: G. Cvetković Tomašević occupandosi di descrizione, iconografia, stile e simbolismo, M. Medić invece di tecnica, materiale e conservazione.

https://biblioteca-digitala.ro

Si tratta di un fregio continuo con una serie di rigogliosi alberi fruttiferi, interrotto al centro da un medaglione ovale di carattere araldico, assiale e simmetrico. A un tronco è legato un cane di colore scarlatto. Gli alberi, con la corona ridotta a una proiezione rarefatta sul fondo bianco del mosaico, sono di facile identificazione : cedro, ciliegio, melo, olivo, cipresso, pero, fico, melagrano. In basso corrono liberamente animali selvaggi. Con un vero *horror vacui* gli spazi vuoti, sopra e tra gli alberi, sono occupati da uccellini in volo e, nella parte inferiore, da un tenue sottobosco fiorito con cespi di rose, di edera e di gigli. La mancanza della presenza umana conferisce a questo giardino, ricco di frutta e fiori, l'aspetto favoloso e immoto del Paradiso celeste. L'unico albero scheletrito e morto rappresenta, in questo rigoglioso complesso, la sterilità del paganesimo.

Il medaglione centrale ovale con un *cantharos* dal quale sorgono due rami di vite, tra due cervi araldicamente affrontati ai suoi lati e, in alto, due pavoni pur essi araldicamente disposti (risurrezione e immortalità) ci offre il simbolo del battesimo e dell'eucarestia in una composizione simmetrica che contrasta nettamente con la libera composizione del giardino.

Una bordura fatta di croci gammate e di ottagoni con pesci, molluschi e uccelli acquatici chiude tutta la scena.

Le tessere di marmo o pietra colorata, di pasta vitrea, di terracotta sono abbastanza irregolari e relativamente piccole (7—10 mm. di lato), ogni dm² contenendo 70—80 tessere.

Il bel mosaico, si deve interpretare, come propone l'A., in chiave cristiana : la rappresentazione del *cosmos*, composto di quattro elementi, secondo l'ideologia cristiana derivata da quella pagana : uno spirituale, il πρῶτος οὐρανός, espresso nel medaglione centrale, gli altri invece materiali, quale il cielo (il Paradiso), la terra (gli animali selvaggi), l'oceano (gli ottagoni con pesci, molluschi e anatrelle).

Il mosaico è di alta qualità artistica e cromatica e di assoluta novità creativa — anche se si serve di vieti motivi di repertorio del mondo classico e orientale, alcuni di antichissima tradizione. Dei due problemi principali che esso pone — quello dello stile, quindi della cronologia (di difficile soluzione sempre per i mosaici) e quello della sua interpretazione simbolica — è senz'altro il primo ad essere piú delicato e complesso.

Non si parla, nel testo, di dati di scavo, di osservazioni stratigrafiche o struttive, relative alla basilica cui il mosaico apparteneva ; dati che possono addurre apporti notevoli, a volte decisivi, nel problema cronologico di un mosaico (basti ricordare ad es. l'intervento utilissimo di uno studio recente di G. Lugli — *Contributo alla storia edilizia della villa romana di Piazza Armerina*, in RIASA XI—XII, 1963, p. 28 ss. — nella *vexata quaestio* della determinazione cronologica dei mosaici di Piazza Armerina) ; così che per tale determinazione siamo ridotti allo studio tipologico e stilistico del mosaico stesso. Su questa via dunque seguiamo l'A. nella sua accurata descrizione dei vari elementi figurativi e nel rispettivo studio tipologico per il tramite di numerosi confronti che comprendono un ricco e variato materiale figurativo che va dal I al VI secolo e.n. — dal famoso giardino rappresentato su una parete della villa di Livia a Primaporta, a pitture di catacombe, a mosaici di Roma, Salonicco, Costantinopoli e Ravenna, sino alle miniature di codici celebri. Per il tramite di tali confronti l'A. arriva alla conclusione che si tratta di un'opera databile tra la fine del V e l'inizio del VI sec. e.n., piú precisamente all'epoca di Anastasio, quando trionfano le influenze egizie e siriache. Una intelligente impaginazione, che merita di essere segnalata per la sua novità, con le illustrazioni in perfetta corrispondenza al testo e le note situate nei larghi margini della pagina, permette di seguire agevolmente il suo discorso. Dobbiamo osservare però che generiche analogie nei

https://biblioteca-digitala.ro

principi compositivi e nei soggetti non sono sufficienti per stabilire una valida cronologia, dato che i motivi attraversano i secoli, a volte i millenni, apparentemente immutati. Quello che conta è l'interpretazione, il rendimento, la particolare stilizzazione di determinati motivi — in questo caso il mondo vegetale.

Come abbiamo già accennato, il mosaico di Heraclea è di una singolare e attraente novità per il suo stilizzato e fresco naturalismo, ottenuto soprattutto per il tramite dei colori: si osservino il secondo albero (il ciliegio, Tav. II) con foglie gradatamente gialle, ruggine, marrone, e, qua e là, addirittura rosse o azzurre; i graziosi cespugli del sottobosco, gli uccelli svolazzanti tra i rami che serrano tra le zampette un nastro ondulato che getta nella composizione una vivace nota di rosso, il toro grigio-azzurro, il Cerbero rosso. Gli alberi dalla chioma rarefatta „rappresentati sul fondo bianco del mosaico — secondo una precisa osservazione dell'A. — come una pianta pressata in un erbario", costituiscono un elemento-chiave, secondo noi, nel problema della determinazione cronologica e stilistica: i migliori confronti con questa maniera leggera e trasparente di rappresentare il mondo vegetale, senza sovrapposizione di piani — aerata, chiara, finissima — ci vengono offerti da una serie di mosaici che hanno una tematica un po' diversa: scene-tappeto costituite da rami recisi (rami di alberi e steli di fiori), uccelli, ghirlande, a volte Eroti, recentemente prese in esame in uno studio esemplare di J. W. Salomonson e messe in rapporto a influenze alessandrine o pergamene (*La mosaïque aux cheveaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haye 1965, p. 32 ss.; vedine recensione in questa stessa rivista X, p. 363 ss.). Di tale serie, tre mosaici ci sembrano strettamente affini a quello di Heraclea, dal punto di vista dello stile: due mosaici trovati a Cartagine — l'uno conservato al Museo del Bardo e proveniente dalla csd. „maison de la volière", l'altro appartenente alla già citata „casa dei cavalli" e precisamente la bordura della grande sala a scacchiera (Salomonson, *o.c.*, Tav. XXIX; XXII—XXIV) — e, in un gusto un po' piú pesante e diverso, i mosaici che ornano le volte del Mausoleo di S. Costanza a Roma (Stern, in Dumbarton Oaks Papers, 12 fig. 38). Troviamo in essi non solo lo stesso stile, ma la scelta degli stessi alberi e degli stessi fiori — sia pure sotto forma di rami recisi e isolati — tra i quali non mancano né il decorativo cedro-del Libano, nella stessa stilizzazione del primo, bellissimo albero del mosaico di H. né rose, edera e gigli. Dobbiamo precisare che Gorana Cvetković Tomašević, nel corso della sua dimostrazione, cita piú volte il mosaico di S. Costanza ma solo quale punto intermediario, per soffermarsi su opere piú tarde di Costantinopoli o di Bisanzio ove gli alberi sono espressi in maniera ben diversa (macchie compatte e oscure, oppure rappresentazioni di un netto carattere impressionistico).

Il gruppo di mosaici da noi citato è concordemente datato tra la fine del III e i primi decenni del IV secolo; e la prima metà del IV secolo ci sembra una data conveniente per il bel mosaico di H. A questa cronologia piú alta ci portano anche altri elementi della delicata composizione: il cane rosso legato a un albero — che altro non è se non il mitico Cerbero, fedele guardiano dell'Hades, sopravvivenza indiscutibile, se pur inconscia, dell'Eden pagano; i due racemi di vite sorgenti dal *cantharos* del medaglione centrale i quali si svolgono ancora in volute libere e naturalistiche, piuttosto nella tradizione dei tralci dionisiaci che nei rigidi schemi dell'arte bizantina (molto istruttive, da questo punto di vista, le figg. 43, 45); le anatrelle, i pesci e i molluschi, vagamente composti negli esagoni insieme ad alghe marine che, egualmente, ci riportano a mosaici di buona epoca romana (vedi ad es. un mosaico di Lione, Stern, *Mosaïques de la Gaule* II, Lyonnaise I N° 101, Tav. LXIII, LXVII, XCV I); mi sembra inoltre inconcepi-

https://biblioteca-digitala.ro

bile per l'epoca di Anastasio, e sicuro segno invece di un'epoca piú antica, la mancanza della croce nel medaglione centrale.

Per quanto riguarda la simbologia di tutta la scena — rappresentazione del *cosmos* — l'A. attira l'attenzione sul fatto che tale concezione ci è generalmente conservata in composizioni circolari (calendari illustrati, composizioni concentriche di volte). Anche in questo dunque il mosaico di H. sarebbe una novità: un adattamento dell'originario schema dell'universo sferico a un quadro rettangolare nel quale tuttavia due elementi sono ancora in certo qual modo concentrici: il medaglione centrale e la bordura. La dimostrazione dell'A. è così chiara che ci sembra superfluo il suo ripetuto tentativo di dare al mosaico di H. forme diverse, piú vicine a formule di altri mosaici ispirati alla concezione cosmica cristiana, con i vari elementi nettamente distinti o altrimenti disposti (fig. 54, 57, 61): come si può dissociare, sia pure in un disegno didattico, un'opera così fresca e unitaria come il mosaico di H.?

Concludendo: nonostante la nostra divergenza cronologica, che può servire da punto di partenza per una ripresa in esame di stile e data del mosaico, l'impressione complessiva che si ritrae da questo studio è quello di una seria e preziosa ricerca. La ricca e aggiornata bibliografia, le numerose illustrazioni e specialmente quelle a colori ci permettono la conoscenza di un documento del piú alto interesse e, per il momento, abbastanza isolato.

Un altro discorso meriterebbe lo studio di M. Medić sulla tecnica del mosaico e sui complessi problemi della conservazione e del restauro. Ma questo problema, certo non meno importante del primo, esula dalla nostra competenza.

G. Bordenache

ANDREA CARANDINI, *La secchia Dia: una „storia di Achille" tardo-antica. Contributo al problema dell'industria artistica di tradizione ellenistica in Egitto*, Studi Miscellanei 9, Roma, 1965, 45 pp. + XXXIII Tavv. (= 54 figg.).

Nell'importante serie di studi recenti volti a una definizione culturale e stilistica del tardo antico — basti citare il volume di R. Bianchi Bandinelli sulle miniature dell'Iliade Ambrosiana, le ricerche dello stesso Carandini sui mosaici di Piazza Armerina o di G. De Francovich sull'Egitto, la Siria e Costantinopoli — il presente lavoro sulla secchia Doria apre una pagina del tutto nuova sull'attività artigianale nell'Egitto del V secolo e.n.

La situla era da lungo tempo nota e aveva attirato l'attenzione degli archeologi, a cominciare dal Brunn, ma solo per i confronti di carattere iconografico del suo fregio figurato inciso; negli ultimi anni poi era stata data come dispersa.

Riprendendo il problema *ex novo* in maniera sistematica e competente, il C. comincia il suo studio con un'indagine accurata e rivelatrice sulla tecnica della decorazione figurata, di gusto fondamentalmente incolto, ma di una spontanea espressività: la precisa indicazione degli strumenti usati — profilo, bulino, granitoio e ferro a perla (che produce dei piccoli circoli per esprimere indistintamente capelli, occhi, stoffe ed elementi decorativi astratti) — aiuta a comprendere la concezione artistica dell'artigiano, nettamente antinaturalistica e antiellenistica e per di piú sbrigativa, con un deciso gusto per l'effetto ampolloso e manieristico, piú che per l'accurata esecuzione; la tradizionale tecnica della *caelatura* rompe con i filoni noti — il

https://biblioteca-digitala.ro