

VASE ROMANE DE BRONZ DESCOPERITE LA NOVIODUNUM

Gavrilă Simion

Studiul de față se referă la două vase de bronz decorate cu figuri realizate în tehnica altorelief. Ele au fost descoperite în necropola tumulară a principalului vad de la gurile Dunării - Noviodunum, important centru economic în perioada romană, sediu al flotei dunărene *classis "Flavia Moesica"*¹.

Movilele cercetate se încadrau în aliniamentul de tumuli care flanca principalul drum ce pornea de la Noviodunum pe direcția sudică, prin centrul provinciei.

Primul vas (Fig. 1 și Fig. 2/a), aflat acum în colecția Institutului de Cercetări Eco-Muzeale din Tulcea - inv. 752, s-a descoperit împreună cu un strigil într-unul din mormintele de incinerare cu ardere pe loc, considerat de noi ca mormânt principal al unui tumul izolat, amplasat la cca 3 km sud de cetate². Nu este exclus ca acest tumul să fi constituit complexul funerar al unui proprietar de fermă - *villa rustica*. Analizat sub raport tehnic și tipologic, acesta este un vas de tip situlă, cu o formă sferoidală și se păstrează într-o stare de conservare foarte bună. Vasul este prevăzut cu o toartă ovoidală cu capetele întoarse în formă de "U", și realizată într-un raport dimensional perfect echilibrat (în exterior: înalt de 3,7 cm și lată de 7,4 cm, iar deschiderile interioare se corelează cu cel maxim al capetelor: H = 3,2 cm; lățime interior = 6,4 cm; distanța dintre capete = 9,6 cm). Este o toartă mobilă cu capetele introduse în orificiile a două bucle cu deschiderea de 0,7 cm, ce fac corp comun cu câte o mică bară (lungă de 6/0,8 - 0,6 cm lățime), ușor curbată, care se îmbucă exact în canelul gâtului. Prinderea acestor suporturi ai toartei de gâtul vasului a fost realizată probabil prin lipire; în momentul de față ele sunt desprinse. Toarta propriu-zisă este o bară simplă, în secțiune pătrată la capete și romboidală în zona de mijloc. Singurele intervenții ornamentale asupra ei sunt două incizii circulare spre capete.

Corpul propriu-zis al vasului are o înălțime de 8,5 cm și un diametru maxim (inclusiv figurile) de 12,5 cm. Deschiderea gurii este de 3,6 cm cu o buză rotunjită (lată de 6 mm și groasă de 3 mm), ce se profilează distinct datorită șanțului canelat de sub ea (lat de 6 mm). Această parte superioară a fost realizată prin strunjire, tehnică de cizelare ce se prelungește către umerii vasului pe o lățime de 1,6 cm, formând gâtul propriu-zis. Suprafața rezervată decorului are o lățime de 6,2 cm, sub care urmează iarăși o fâșie finisată prin strunjire ca și în partea superioară. Fundul este inelar, cu pereții înalți de 1,5 cm, evazați și ușor curbați, ce constituiesc suportul vasului și al cărui diametru măsoară 6,8 cm. Pe discul din interiorul inelului bazei se păstrează urmele mai multor striuri concentrice și un bolț central, martori ai tehnologiei folosite în realizarea și finisarea prin strunjire a acestor forme.

Compoziția alegorică ce acoperă pereții vasului este alcătuită din patru scene figurative, bine individualizate, ce alternează două câte două și sunt dedicate muncii și vicții pescărești (Fig. 1). Personajele umane sunt figuri de copii realizate în

tehnica altoreliefului care, datorită calității artistice și detaliilor de execuție ale întregii compoziții, reușesc să redea nu numai natura activității pe care o îndeplinesc, forma și volumul siluetelor, ci și expresiile specifice momentului: efort, relaxare. Din cele patru scene figurative, două sunt asemănătoare, diferența constând doar în maniera de execuție a unor mici detalii. Subiectul tratat este pescuitul cu undița. Personajele au o atitudine de repaos, stând în picioare cu corpurile ușor aplecate spre stânga în poziție de contrapost, sprijinindu-se pe o stâncă sau pe o construcție portuară. Greutatea corpului cade la fiecare pe piciorul stâng, într-o expresie de echilibru și relaxare totală. Pe mâna stângă, sprijinită și ea pe aceeași stâncă, este petrecută toarta unui coșuleț, iar pe umărul aceluiași braț se conturează faldul unei părți din togă. Brațul drept este întins peste un zid sau un obstacol natural de care se lovesc valurile apei și ține o undiță în care s-a prins un pește. Poziția personajului din cea de a treia scenă redă efortul pentru scoaterea din apă a unui năvod cu pește. Atât toga în care este îmbrăcat personajul nostru, cât și unealta din mâinile sale sunt redată cu realism. Aceeași manieră de execuție s-a folosit și la cea de a patra scenă, unde este reprezentat un alt aspect al vieții pescărești. Personajul poartă pe trupul gol o simplă cingătoare de care, de o parte și de alta a șoldurilor, atarnă câte un cuțit. Povara din mâinile sale este un coș sau o traistă dintr-o împletitură ori chiar un burete abia scos la suprafață și din care se mai scurge încă apă. După felul cum este înfățișat personajul acestei scene, după tipul uneltelor prinse de cingătoare, ca și după forma obiectului din brațele sale, considerăm că aici este redat un pescuitor de bureți. Compoziția este completată în spațiile libere cu alte elemente, luate din specificul mediului natural al locurilor de acțiune; astfel, fiecare amoraș este încadrat de doi boboci de lotus, cu tija lor submersă și floarea deasupra apei. Spațiile dintre scenele figurative au mai fost completate cu alte două perechi de elemente compoziționale, dispuse simetric. Primul câmp este ocupat de un peisaj cu o potecă ce pornește de la malul apei și urcă panta colinei până la intrarea unui edificiu situat pe platoul din vârful dealului. Folosirea liniilor curbe în trasarea drumului, modelările în relief și folosirea inciziilor după turnare au dat posibilitatea artistului să sugereze cât mai aproape de veridic panta dealului și să redea într-o formă expresivă silueta edificiului prevăzut cu o mică terasă, ușă la intrare și acoperiș în două pante. Pe suprafața pereților clădirii se pot urmări liniile convenționale ce reproduc zidăria construcției din blocuri regulate de piatră fasonată. Cea de a doua pereche de elemente care se adaugă la scenele figurative se compune dintr-un altar, peste care se află un coș din împletituri cu gura evazată din care se ridică, descriind linii ondulatorii, corpurile a doi șerpi.

Cel de al doilea vas ce face obiectul studiului nostru a fost descoperit tot în groapa unui mormânt cu rital de incinerare pe loc interpretat de asemenea ca mormânt principal (m_1) al unei movile³. Aceasta era amplasată lângă același drum roman de care am amintit, în grupajul tumular din apropierea cetății, numit de localnici "La movilele dese" și numerotat MXXIX. Valul de bronz cu figuri în relief (inv. 8.008 din colecția Institutului de Cercetări Eco-Muzeale Tulcea) a fost găsit cu un bol de argint, cataramă, aplice și alte mici obiecte din argint și bronz, o fibulă

figurativă (broșă din aur), oenochoe și alte vase ceramice de ofrandă, un strigil din bronz aurit, precum și o monedă emisiune de la Hadrianus (117 - 138).

Vasul (Fig. 2/b și Fig. 3) are figurile realizate tot în tehnica altorelief și este prevăzut cu o toartă ce descrie un arc aproape circular ($H = 7,5/9$ cm diam.), cu capetele întoarse în sus, de care se agățau inelele de prindere. Ceea ce caracterizează această componentă a vasului este forma ei care stilizează într-o manieră trofeică (gât și cap) poziția tipică a două lebede. Sistemul de prindere a ei de căldărușă nu s-a păstrat. Au rămas doar orificiile de pe umerii vasului care, cu siguranță, au avut rolul de fixare a sistemului respectiv prin nituire. Vasul se încadrează în același tip de situle cu formă sferoidală. Gura are o deschidere de 5,4 cm, cu buza inelară, groasă de 0,6 - 0,7 cm și profilată în afară. Gâtul vasului, realizat tot prin strunjire, își conturează forma printr-o buclă canelată, cu o deschidere ce măsoară 1,5 cm și diferențiată de umerii vasului prin două striuri concentrice. Pereții vasului constituie de fapt câmpul compoziției figurale pe o lățime de 6 cm. Sub el, partea inferioară a corpului este marcată de aceeași bordură strunjită ca și la partea superioară, lată de 1,3 cm și care se prelungește cu peretele circular al bazei. Înălțimea pereților fundului măsoară numai 0,5 cm, iar diametrul înscris ajunge aproape la 6 cm (5,8 cm). Pe discul fundului întâlnim și la acest exemplar mai multe striuri concentrice, paralele și repartizate la distanțe regulate, rămase desigur din procesul de strunjire, alcătuind acum un adevărat decor.

Compoziția figurativă ce decorează vasul este formată tot din patru scene care se asociază într-o alternanță de două cu două (Fig. 2/b și Fig. 3). Dintre acestea, prin bogăția de elemente și reușita imaginii, scena cu deznodământul acțiunii legendare "Căderea lui Phaëton" constituie partea centrală a compoziției. Un car de luptă în poziție răsturnată cu oiștea ruptă în două, din care partea finală cu jugul sunt aruncate în văzduh; în partea de jos a aceluiași registru apare cealaltă parte a carului, căreia i-au fost redade prin striuri și reliefuli cele cinci spițe de la roață și chiar și detaliile ale decorului care-i împodobește coșul. Din coșul carului, un tânăr cu trăsăturile frumoase, cu părul așezat în bucle ondulate, cu întreaga musculatură a trupului destinsă în relaxarea morții, cu brațul drept și capul care atârnă în voie, desemnează împreună cu restul carului de care a rămas prins, acea traiectorie imaginară a prăbușirii lor în Eridan.

De o parte și de alta a scenei, cei doi cai scăpați de cingătorile hamurilor și frâielor, se avântă într-o goană de spaimă, fiecare către o extremitate. În partea opusă a corpului vasului, scena cu bidivii în goană se repetă întocmai, având de data aceasta între ei un relief ce reprezintă o tânără cu partea inferioară a coapselor acoperită cu un șal înnodat în față și ale cărei falduri dau înfățișarea unui trunchi de copac. Către bază el se ramifică, creând impresia unei înrădăcinări. Brațele, care păstrează spre umeri rotunjimea lor naturală, treptat-treptat se aplatizează și se ramifică întocmai crengilor unui copac. Din vârfurile lor, patru grupaje din trei sau mai multe frunze, realizate prin strierea pereților vasului, alcătuiesc începutul formării coroanei viitorului copac. Cele două perechi de cai se avântă în goana lor către alte două tinere femei, dispuse pe corpul vasului în aceeași simetrie și realizate în aceeași manieră și imagine ca și prima pe care am descris-o mai sus.

Figurile feminine, ca și cea a tânărului, sunt executate îngrijit și cu măiestrie artistică demnă de remarcat atât în redarea formelor corpului și trăsăturilor feței cât și a detaliilor coafurii capului: simplă, cu cărare pe mijloc, cu părul buclat peste urechi și strâns în coc la spate.

Sub aspect tehnic figurile umane și carul sunt executate în basorelief, cu excepția capetelor care sunt modelate în altorelief. Pentru redarea cailor s-a folosit deasemenea tehnica altorelief, fapt ce a avut ca urmare ca o parte din picioarele unor cai să nu se mai păstreze. Aceași clară expresivitate și grijă pentru detalii a fost folosită și la redarea animalelor. Realizate prin intermediul striurilor, cele șapte bucle care alcătuiesc coama cailor, ce flutură în vânt, imagine urmărită și la ondulațiile cozilor și poziția urechilor - ascuțite și aplecate spre spate, întreaga rețea de linii ce accentuează mișcarea, aflată și ea în relație perfectă cu poziția capetelor și expresivitatea privitorilor, toate concură la sugerarea acelei alergări intense izvorâte din spaimă, dând astfel întregii compoziții o valoare artistică de ținută.

În concluzie, cele două vase descrise mai sus și considerate ca recipiente de pomezi și parfumuri, se asociază și se caracterizează prin următoarele:

01. Prin *destinația* ce le-a fost dată, adică *vase de ofrandă* în morminte. Accastă semnificație nu poate fi generalizată, întrucât multe din asemenea descoperiri sunt întâmplătoare, fără să se cunoască contextul, iar altele provin din locuințe, cum este vasul de la Emona (Iugoslavia)⁴ și cel de la Gilău-Cluj⁵.

02. Strigiile care au însoțit în morminte situlele de la Noviodunum constituite printre celelalte aspecte de ordin ritual-funerar și cea care presupune ideea depunătorilor că cele două obiecte (vasul și strigilul), formau serviciul complet pentru folosirea pomezii. De altfel, Maria H.P. den Boesterd⁶ le numește de la bun început *vase pentru pomezi și parfumuri cu decor în relief*. Edificator în acest sens este balsamariul aflat în Muzeul de Arheologie din Plovdiv, cu nr. de inv. II/51 și II/52. Este un vas cu o figură ce reprezintă un negroid care ține în mâna dreaptă un strigiliu iar în cea stângă un vas de tip situlă cu aspect sferoidal identic celor ce constituiesc subiectul comunicării noastre.

03. Condițiile în care ele s-au descoperit ne-au dat certitudinea încadrării lor în timp, având ca *perioadă de fabricație* și de folosință *secolul I și sigur prima jumătate a secolului II d. Chr.*

1.1. Examele metalografice care s-au făcut la Institutul de Fizică și Inginerie Nucleară de către S. Apostolescu și El. Popescu⁷ asupra celor două vase figurale de la Noviodunum au găsit în compoziția aliajului următoarea concentrație de elemente:

	%				
	Cu	Sn	Pb	Zn	Ni
1) Vasul ornat cu scene de pescuit - Eros	86,25	8,57	4,05	1,13	-
2) Vasul ornat cu "Căderea lui Phaeton"	86,30	9,42	3,55	0,73	-

Proporțiile de mai sus ce compun aliajul vaselor noastre le încadrează în grupul de bronzuri de tip greco-roman din clasificarea făcută de M. Picon, J. Condamin și S. Bouchez⁸. Caracteristica aliajului acestui tip de bronzuri este determinată de cantitatea mică de zinc (Zn) care oscilează în jurul cifrei de 1 %, iar cea de cositor (Sn) este înregistrată la mai toate piesele între 6 și 10 %, pe când la obiectele de bronz galice sau galo-romane procentajul de cositor nu depășește 6 %. În același timp, la majoritatea pieselor de tip galic sau galo-roman cantitatea de plumb (Pb) depășește procentul de 20 și chiar 30 %, în contrast cu concentrația descoperită la vasele noastre, care măsoară între 3 și 4 %⁹.

1.2. Ele au fost făcute *prin turnare*, după care s-a intervenit pentru detalii și finisare *cu strunjirea* la strung a unor suprafețe și *strierea* unor elemente figurate.

2.1. Ca formă, ele alcătuiesc grupul de vase de tip *situle cu aspect sferoidal* și se asociază până la identitate cu multe din asemenea descoperiri făcute în provinciile din celelalte extreme ale Imperiului Roman. Aceasta presupune o răspândire destul de largă a lor și că au fost realizate de multe ateliere, deși astăzi nouă ne-au parvenit foarte puține. Din această cauză nu putem face o clasificare a originii lor nici după formele pe care le au și nici după temele scenelor figurate pe suprafața pereților.

Asemenea vase figurate cu aspect sferoidal și cu toarta prinsă de corp cu același sistem de legătură și după aceleași procedee tehnice s-au mai descoperit în Iliria¹⁰, în Panonia¹¹, în Galia¹² ca și în stațiunile arheologice din provinciile nordice ale imperiului¹³. Vase figurale cu aspect ovoidal s-au găsit aici atât în apropiere de gurile Dunării, într-un mormânt la Capidava¹⁴, sau în Thracia meridională - la Stara Zagora¹⁵, ca și în Gallia, la Sisteron și Vichy¹⁶, pe când cele cu aspect tronconic, cu partea superioară evazată ne sunt cunoscute până acum numai în zonele nordice, la Millingen¹⁷ și la Köln¹⁸. Nici la aceste ultime vase descoperite în localitățile amintite nu putem face aprecieri certe. Descoperirea la Romula¹⁹ (Dacia Inferior) a unui tipar din lut ars, desigur mulaj după un vas de bronz, a cărui reprezentare figurală este identică cu cea de pe vasul de bronz din Millingen²⁰, ne dă certitudinea că asemenea tip de vas a circulat nu numai în zonele nordice, ci și în părțile răsăritene. Ca atare, relația respectivă acceptă posibilitatea circulației lui și în alte provincii ale Imperiului unde n-a fost încă descoperit.

3.1. *Decorul* situlelor de la Noviodunum este realizat prin *tehnica altoreliefului*, dominantă la al doilea vas și care face să se remarce între toate celelalte descoperiri similare, lucrute mai mult în tehnica basoreliefului.

3.2. Cu toate că datele procentuale ale elementelor aliajului susțin că în prelucrarea bronzului s-au folosit aceleași formule și procedee tehnice, o analiză mai atentă asupra tehnologiei folosite în finisarea și patinarea bronzului, în modelarea și cizelarea figurilor, ne face să apreciem că vasele de la Noviodunum se deosebesc între ele. Dacă la primul vas se remarcă existența unei porozități pe suprafața pereților, iar ansamblul artistic compozițional este modelat mai robust și mai stilizat, cu figurile

mai puțin cizelate și lipsite de claritatea expresivității, al doilea însă se evidențiază printr-o calitate și o finețe elevată în toată ornamentica sa. Astfel, trăsăturile tehnologice redată succint mai sus susțin ipoteza că vasele provin din ateliere de execuție și chiar din centre meșteșugărești diferite. În același timp, această analiză a obținut certitudinea asocierii primului vas de la Noviodunum cu cele descoperite în Panonia²¹, cu cele din nord de la Kösching²² și Nijmegen²³ și din Gallia de la Hautot-l'Auray²⁴, d'Auvergne²⁵ și cel din Musée de Beaux-Arts din Lyon, pe care S. Boucher îl înscrie în grupa celor de origine elenistică, de tip alexandrin²⁶.

Atât cât ne-a permis calitatea reproducerilor tot numai sub aspectul tehnologiei folosite la redarea decorului, cel de al doilea vas de la Noviodunum se grupează cu vasul de la Emona și mai ales cu cele descoperite la Bakar (Iugoslavia)²⁷ și la Tongeren (Limburg)²⁸, acestea din urmă având toarte identice ca formă și realizare cu aceea de la recipientul nostru - cap de lebădă cu petală la baza gâtului.

4.1. Creatorii anonimi ai vaselor figurale au redat prin intermediul compozițiilor decorative o gamă de subiecte cu o tematică foarte variată și despre al căror conținut putem spune că altenează de la transpunerea preocupărilor din viața cotidiană și până la reprezentarea de noțiuni abstracte, așa cum sunt cele ce simbolizează anotimpurile. Din nefericire, descoperirile de acest gen sunt atât de reduse, încât la ora actuală nu putem stabili o similitudine iconografică între asemenea situle și, ca atare, nu putem face o corelare sau o clasificare a subiectelor după forma vaselor și nici după alte criterii.

În iconografia acestor vase sunt scene cu temă pastorală identificate atât pe situlele de la Hautot-l'Auray și de la Nijmegen, cât și pe cea din Panonia²⁹. Subiecte de vânătoare cu scene dure, reprezentări ale luptei omului cu fiarele le găsim pe frumosul vas de la Emona-Ljubljana sau numai în imagini comune ca pe cel de la Bakar-Zagreb³⁰. Îl întâlnim deasemenea pe Heracles în lupta lui cu Antaeus și care, împreună cu alte figuri de atleți, alcătuiesc decorul de pe vasele ovoidale descoperite în Gallia la Vichy și Sisteron³¹, ca și pe cel din Balcani de la Stara Zagora³². Cu același subiect de lupte sau gimnaști la palestre este figurat și vasul din Palais de Beaux-Arts din Lyon³³. Cele mai multe însă au teme din mitologie în care sunt personificate atât divinitățile mult adorate, cum este Eros, ca și cele minore (ex. scena de pe vasul nostru cu Phaëton).

Eros ne este redat în diferite ipostaze, cum sunt: figurile realizate în altorelief pe situla din Panticapaeum și determinate ca fiind Eros-Genius³⁴, precum și cele de pe vasul descoperit în Panonia la Szönyben, interpretate de I. Paulovics ca fiind o scenă idilică cu Amor-Genius³⁵. Tot ca o personificare a noțiunilor abstracte - "Genius al anotimpurilor", au fost identificate de către A.D. Rider și scenele de pe piesa găsită la Millingen³⁶, ca și cele de pe vasul de la Köln³⁷, iar noi acordăm aceeași interpretare și figurilor de pe cel de al doilea vas descoperit în Panonia³⁸.

*Putti*³⁹ de pe vasul-situlă de la Tongeren și cei de pe vasul în formă de casoletă din Borsu (Boit-et-Borsu, Liège, art Huy)⁴⁰, care poartă în mâini ciorchini cu struguri și dansează într-un decor încărcat cu struguri, printre copaci și coșuri cu fructe, au fost considerați deasemenea ca reprezentări ale anotimpului bogat (*putti*

culegători de struguri)⁴¹. Aceeași interpretare de *putti* - simbol al noțiunilor abstracte, a fost dată și figurilor de pe vasul de la Kösching⁴².

4.2. Tot în reprezentările cu Eros se încadrează și subiectul compoziției de pe primul vas descoperit la Noviodunum, Eros fiind zeul protector al pescarilor, el însuși pescar⁴³. Scenele ce reprezintă pescuitul cu undița și cu instrumentul confecționat din plasă (năvod, setcă, avă etc.) sunt reprezentări ale acestei munci de oriunde și în orice anotimp. De aceea nu le putem atribui ca simboluri ale unor astfel de noțiuni abstracte, iar cea de a patra figurină, interpretată de noi ca fiind un pescuitor de bureți, ne trimite a localiza pe artizanul creator într-o zonă unde această formă de activitate intră în specificul cotidian, adică undeva pe coastele mediteraneene.

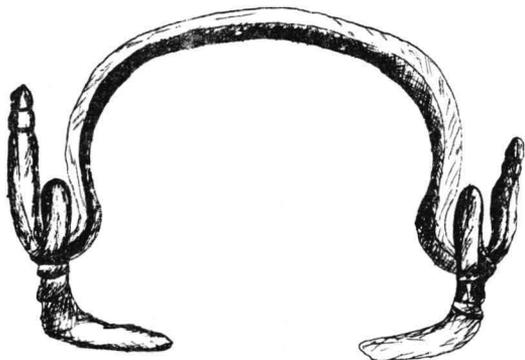
4.3. Bobocii de lotus care în spațiul compozițional încadrează cele patru figurine antropomorfe, constituie însă un argument susținător al ideii că vasul provine dintr-unul din centrele est-mediteraneene. O întrebare firească se pune asupra lor: dacă în acest ansamblu compozițional prezența bobocilor de lotus ne apare împreună cu celelalte elemente ca simple decorații, reprezentări specifice unui cadru geografic, sau mai degrabă avem de-a face cu simboluri dintr-un anume epos mitic. Totul pledează pentru îmbrățișarea ultimei idei, căci oricât de îndepărtat s-ar pierde în timp mitul "Originei", în care Lotusul era floarea răsărită din Apele primordiale ca să poarte la suprafața lor pe zeul Soare-copil, sau poate acel primordial boboc din lacul Hermopolis din care avea să se nască "copilul sacro-sanct, moștenitorul perfect zămislit de Odgoadă"⁴⁴, pentru artizanul care a creat vasul descoperit de noi la Noviodunum, floarea de lotus simboliza cu siguranță, cel puțin planta care a germinat din sămânța divină.

4.4. Motivul șarpelui este o altă reprezentare plastică ce s-a introdus în elementele compoziționale ale vasului nostru. Imaginea ne este realizată printr-un coș din împletitură, deus ca ofrandă pe un altar din care se înalță doi șerpi. Corpurile lor, cu cozile împerecheate jos la gura coșului, se ridică, se desprind și pornesc prin mișcări ondulatorii în direcții opuse, imprimând cu claritate o imagine-simbol. Același motiv îl găsim redat, fie izolat într-o poziție firească atârnat cu capul în jos și coada prinsă de creanga unui copac - pe vasul din Panonia⁴⁵, fie în imagini alegorice, stilizând crengile coroanei copacilor - pe vasele din Hautot l'Auvray, Tongeren și Emona⁴⁶, sau chiar în formă de copac ca în cadrul situlei din Musée des Beaux-Arts din Lyon⁴⁷.

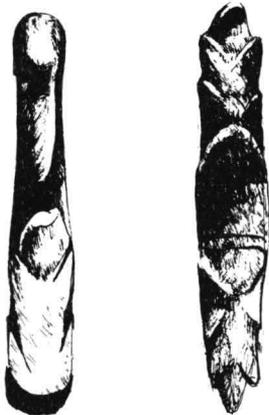
Și de această dată ne punem întrebarea, dacă redarea acestui motiv este o simplă replică după un decor alexandrin care, așa cum s-a spus, a circulat prin tot imperiul⁴⁸, sau avem de a face - după cum credem, cu un simbol al unor idei mitice. Șarpele ne este cunoscut în doctrina divină a mai multor popoare antice ca una din figurile antagonice⁴⁹, ca simbol al vieții și procreerii, ori, în antipod - ca întruchipare demonică a răului și vrăjitoriei. Reprezentarea lor în coșul de împletituri deus pe altar - cum figurează scena de pe vasul nostru, simbolizează elementul vieții, al virtualității Focului, al nemuririi⁵⁰, sau contrariul, deus pe altarul

Fig. 2.





inv. 752 sc. 1:1 0 1 2 3 cm



inv. 0000 sc. 1:1 0 1 2 3 cm

sacrificiului pentru moartea întruchipării vrăjilor. Această ultimă interpretare pe care am dat-o celor două scene cu șerpii se corelează în simetria compozițională a decorului prin alternarea lor cu reprezentarea edificiului unui templu.

4.5. Edificiul reprezentat este un templu de tip megaron în formă dreptunghiulară, cu intrarea pe una din laturile mici și acoperiș în două pante. Pereții templului, construiți din blocuri de piatră fasonată, se înalță de pe un soclu masiv ce dă imaginea existenței unei terase continui.

4.6. Tema pescuitului sau a altor ocupații cotidiene, corelate cu ideile mitice, homerice sau vergiliene, se întâlnește pe mai multe genuri de obiecte, în special pe cele ceramice. Pescuitul este tema preferată a multor mozaicuri romane descoperite în centrele de pe coasta Africii de nord, unde fauna acvatică abundă prin reprezentarea de variate specii. Această temă și-a păstrat actualitatea până în epocile târzii, când constatăm că a fost preluată și de creștinism. Compoziția de pe vasul nostru își găsește un apropiat termen de comparație în sec. IV d.Ch. pe o cupă de sticlă descoperită în termele lui Antonius din Cartagina⁵¹ (Fig. 5). Această compoziție vitralică abundă în elemente ce alcătuiesc o serie de reprezentări pe care le-am descris mai sus ca: pescarul cu undița sprijinit pe o stâncă, pescarul cu plasa, o faună piscicolă foarte bogat reprezentată în mediu acvatic și pești prinși pe mal - ilustrând desigur "tainele înmulțirii pâinii și peștilor". Textul însoțitor: "APOSTOLI PETRUS ET IOHANNES" evocă misiunile apostolice, iar casa ce figurează în partea superioară a scenei și pe care o găsim și pe mozaicul funerar descoperit la Tabarka, a fost interpretată ca simbol al "Bisericii-Mamă" sau sanctuarul oferit de împăratul Constantin învierii lui Cristos⁵², dar care, după cum vedem, nu este nici ea un element nou în compoziția cu subiect creștin, ci tot o preluare a elementelor și formelor spirituale mai vechi.



Fig. 5. Scena de pe vasul de sticlă descoperit în termele lui Antonius din Cartagina (Apud - M. Yacoub, *op. cit.*, fig. 50).

5.1. Subiectul scenelor figurative de pe cel de al doilea vas se încadrează în limitele oferite de mitul lui Phaëton, redându-ne doar partea finală "Căderea lui în Eridan" însoțit de surorile sale într-un moment al procesului de metamorfozare a lor în plop. Altorelieful de pe vasul nostru se adaugă în mod fericit la iconografia lui Phaëton, care este destul de săracă.

Prin intermediul operei lui Pausanias⁵³ ni s-a transmis informația că o reprezentare a preacuzătorului tânăr era pe propileele din Corint și tot acest mare centru grecesc l-a personificat pe emisiunile sale monetare, unde figurează împreună cu Helios într-o cvadrigă⁵⁴. Se înțelege de la sine că venerația corintienilor pentru Phaëton - simbol al credinței despre moarte și viața subpământeană, a călătoriei sufletului spre împărăția lui Hades⁵⁵, a fost adoptată ușor și de lumea italică⁵⁶, unde îl găsim reprezentat pe mai multe sarcofage din sec. II - III d.Ch.⁵⁷. Scenele de pe frumoasele monumente funerare romane se rezumă la cele două

momente ale mitului: rugămintea lui Phaëton către Apollo pentru a-i da carul Soarelui și unde ne apare însoțit de obicei de Horae, sau de acela care ilustrează căderea lui în Eridan. O reprezentare pe o gemă⁵⁸, o scenă realizată pe o friză descoperită la Bolsena și alta într-o frescă din palatul Farnesina din Roma⁵⁹ încheie scurta listă iconografică a reprezentărilor lui Phaëton.

6.1. Problema provenienței vasului-situlă decorat cu figuri în relief a fost abordată aproape în toată literatura de referință. Inexistența unor astfel de vase în centrele antice din Italia, numărul mic al descoperirilor de acest gen pentru un studiu comparativ, precum și parțialitatea cercetărilor tehnice, toate au favorizat susținerea unor ipoteze contradictorii asupra originii lor⁶⁰.

Față de tezele emise în acest sens, este dificil să acceptăm ideea că la această dată - sec. I și începutul sec. II p.Ch. - provinciile periferice ale imperiului și mai ales cele lipsite de tradiție în tehnica prelucrării bronzului pe toată epoca fierului, așa cum erau Galia, Panonia și toată Tracia septentrională, să fi ajuns așa de repede la stadiul de creatoare și producătoare de asemenea lucrări care se înscriu în arta oficială romană.

6.2. Prin elementele sale decorative de inspirație mitică greco-egipteană care a dat temei compoziționale o atmosferă exotică, prin bogăția de simboluri care este caracteristică exteriorizării spirituale a artizanului obișnuit, primul vas se încadrează în grupul pieselor de bronz de tip alexandrin. La cel de al doilea vas, tematica subiectului ornamental, grija manifestată în execuția detaliilor și redarea expresivității și mai ales gradarea elementelor compoziționale care merge de la gândire la emoție, toate ne trimit spre trăsăturile elevate ce caracterizează arta elenistică și ne dă certitudinea că este produsul unui creator dintr-unul din marile centre grecești, eventual Corintul. Mai putem adăuga că în evoluția artei oficiale romane, asemenea trăsături înscriu piesa noastră în grupul valorilor artistice din etapa elenofilă. De altfel și moneda descoperită în același mormânt este o emisiune de la Hadrianus (117 - 138), încadrându-l în aceeași etapă cronologică cu cel de la Emona, Kösching, Bakar și Tongeren⁶¹, prin care se asociază ca manieră de lucru, stil și, la ultimele, prin asemănarea toartelor. După aceleași criterii tehnologice, susținute și de dovada numismatică descoperită în același context - o monedă de la Antoninus Pius (138 - 161), primul vas se încadrează în cronologia evoluției artei romane într-o etapă imediat post celei elenofile.

6.3. Examenul metalografic care ne-a arătat că la realizarea vaselor de la Noviodunum s-a folosit același procedeu tehnic și le-a încadrat sub acest aspect în aceeași "grupă de tip greco-romană", a creat ipoteza asupra provenienței lor dintr-unul din centrele din sudul peninsulei italiice. Ipoteza este susținută și de cunoașterea generală că centrele meșteșugărești din sudul Italiei, aveau o veche tradiție în relațiile lor cu cetatea Corinth și marile orașe est-mediteraneene. Aceste centre meșteșugărești din sudul Italiei, care în secolele I și II d.Cr. ajunseseră să fie mari producătoare de asemenea piese de artă, urmăreau, totodată, să impună modelele lor ca notă a artei

romane oficiale. De aici porneau spre cele mai îndepărtate provincii ale Imperiului obiecte din bronz caracteristice tradiției stilului elenistic, precum și cele de tip alexandrin cu figuri de negroizi, satiri, figuri grotești de bătrâni și alte piese ce ilustreau arta romană imperială⁶².

6.4. Prezența acestor bronzuri figurale alături de alte numeroase și felurite piese de import este urmarea firească a cerințelor noii componente etnice și a noilor forme morale pe care le-a cunoscut Noviodunum-ul după instaurarea puterii romane. Ca centru strategic - stațiune a flotei romane dunărene - *classis "Flavia Moesica"*, sediu de legiune și unul din principalele vaduri de trecere spre regiunile nord-pontice, comerțul Noviodunum-ului cu vechile centre vest-pontice și est-mediteraneene cunoaște o intensificare și, în același timp, o extindere în amonte, pe linia *limes*-ului dunărean⁶³. Ritul și ritualul întâlnit în necropola orașului⁶⁴ sunt dovezi ale componenței etnice și a formelor morale în perioada imediat de după venirea romanilor. Formele și aspectele indică faptul că noii veniți ar putea fi de origine sud-balkanică și chiar anatoliană.

SEAUX ROMAINS DE BRONZE TROUVÉS À NOVIODUNUM

Gavrilă Simion

Le présent exposé a pour objet deux seaux de bronze décorés de figures en haut-relief que l'on a récupérés à la suite des fouilles archéologiques de la nécropole tumulaire d'époque romaine de Noviodunum, important centre économique et port d'atache de la *Classis Flavia Moesica* dans le voisinage immédiat du principal gué du Delta danubien¹. Toute une rangée de buttes explorées par les fouilles se rattachent aux tumuli que flanquent la grande route de Noviodunum dont le tracé se dirige vers le sud à travers le centre de la province de Dobroudja.

A l'heure actuelle au Musée de Tulcea (no. d'inv. 752), l'une de ces deux pièces (Fig. 1 et Fig. 2/a) a été trouvée, de même qu'un strigile, dans une tombe à incinération *in situ* représentant, à notre avis, la sépulture principale d'un tumulus isolé. Celui-ci se dresse à environ trois kilomètres au sud de la cité de Noviodunum². Peut-être s'agissait-il en l'occurrence du "cimetière" desservant quelque *villa rustica*.

Nous avons affaire, sous le rapport technique et typologique, d'un récipient sphéroïdal de type situle parfaitement conservé: son seul défaut réside dans le trou de son registre inférieur. Le tour ayant sans doute mordu par trop l'épaisseur de la parois, celle-ci a dû finir par céder sous la pression de la terre endommageant la silhouette du vase. Celui-ci est doté d'une anse ovoïde, les extrémités retroussées en U, qui s'accorde à sa taille: hauteur extérieure = 3,7 cm, large de 7,4 cm, les ouvertures intérieures corrélées au diamètre maximum des extrémités (H = 3,2; largeur intérieure = 6,4; distance entre les deux bouts = 9,6 cm). C'est une anse mobile, dont les bouts passent à travers deux boucles larges de 0,7 cm pour faire corps commun avec une baguette (longue de 6 cm, pour 0,8 - 0,6 de large), légèrement incurvée et s'ajustant parfaitement au canal du col. Ces supports de l'anse, actuellement détachés, devaient être soudés d'une façon ou d'autre au col du seau, mais il n'y a aucune trace de nos jours quant à la manière dont ils étaient maintenus en place. Quant à l'anse proprement-dite, c'est une simple baguette à la cassure carrée aux extrémités et rhomboïdale au milieu et avec deux incisions circulaires comme seul ornement des extrémités.

Cette pièce mesure 8,5 cm de haut (8,4 cm dans la zone de son affaissement) pour un diamètre maximum de 12,5 cm, ornements en haut-relief y compris. Sa lèvre arrondie (large de 6 mm

et épaisse de 3 mm) se profile nettement, soulignée par un sillon cannelé large de 6 mm. L'embouchure est large de 3,6 cm. Le finissage de ce récipient a été réalisé au tour qui, opérant sur une largeur de 1,6 cm à l'épaule a formé le col. Le diamètre de la panse sphéroïdale est de 6,2 cm. Celle-ci repose sur un fond bagué exécuté lui aussi tour et qui, haut de 1,5 cm, s'évase suivant une ligne légèrement arquée pour former le pied dont le diamètre est de 6,8 cm. A l'intérieur, plusieurs striures concentriques autour d'un bouton central marquent le disque du fond, témoignant justement du finissage au tour comme opération technologique de la ciselure.

La décoration extérieure de cette pièce comporte quatre scènes allégoriques, nettement individualisées et disposées par couples alternatifs (Fig. 1). Leur sujet s'inspire du travail et de la vie des pêcheurs, illustrés par des enfants représentés en haut-relief. La qualité artistique de l'exécution se laisse saisir non seulement dans les formes et volumes de silhouettes respectives, mais aussi dans les expressions traduisant les états d'âme des personnages respectifs, l'effort et la décontraction sont également saisissables. Deux des quatre scènes allégoriques sont à peu près similaires, avec pour sujet la pêche à la ligne. Leur personnage central, debout et décontracté, présente un léger déhanchement à gauche, afin de s'appuyer à un pilier ou à un rocher, le poids de son corps portant sur le pied gauche, en parfait équilibre et dans une attitude tout-à-fait abandonnée. Le bras gauche, dont, à l'épaule, on distingue les plis de la toge, passe à travers l'anse d'une petite corbeille pour prendre lui aussi appui sur le pilier ou le rocher susmentionné, alors que la main droite, tendue à bout de bras par-dessus une murette ou quelque autre barrière opposée aux vagues, tient la ligne au bout de laquelle est suspendu le poisson à peine retiré de l'eau. Une troisième scène représente un personnage qui retire de l'eau un filet rempli de poissons; le réalisme des détails (sa toge, le filet, etc.) écarte le moindre doute quant à l'interprétation de cette scène. Enfin, la même exécution réaliste se retrouve dans la quatrième scène donnant l'aperçu d'un autre aspect de l'activité de ceux qui demandent à l'eau leurs moyens d'existence. Pour cette fois-ci, le personnage central est entièrement nu, mais ceint néanmoins d'une ceinture à travers laquelle sont passés deux couteaux, un sur chaque hanche. Il porte à deux mains un fardeau à peine sorti de l'onde et encore tout dégoulinant, dont l'aspect fait penser soit à une corbeille, soit à un sac natté, voire à une éponge même. Selon les apparences, il doit s'agir d'un pêcheur d'éponge, comme la nature de ses ustensiles le suggère.

Les vides de cette composition décorative sont comblés par divers éléments, des symboles évoquant le milieu naturel ou les caractéristiques de l'environnement des personnages ou leur vie spirituelle. Notons, entre autres, les petits amours flanqués, chacun, de deux boutons de lotus reproduits dans leur milieu aquatique, la tige submergée et la fleur flottant sur l'eau, ou encore les couples d'éléments de composition disposés symétriquement. Le premier de ces ensembles représente un paysage: un sentier qui, partant du bord de l'eau, escalade une colline jusqu'au plateau qui la couronne et où se dresse un édifice. Les courbes de la sente, le relief du modelage et les incisions pratiquées après coulage ont permis à l'artiste de suggérer l'escarpement de la colline, conférant un caractère de véridicité à l'habitation avec son porche, sa porte d'entrée et son toit à deux pentes. Et le réalisme de l'exécution va jusqu'à l'évocation de la maçonnerie au moyen des lignes conventionnelles qui en dessinent les briques. Un second couple d'éléments de composition reproduit l'image d'un autel sur lequel repose une corbeille nattée, de forme évasée, qui abrite deux serpents dont les corps ondulants sont dressés à la verticale.

Le deuxième seau faisant l'objet de notre attention fait lui aussi partie d'un mobilier funéraire, avec un bol d'argent, quelques boucles, des appliques, plusieurs autres petits objets d'argent et de bronze, une fibule figurative en or, une oenochoé et autres poteries à offrandes, un strigile de

bronze doré et une pièce de monnaie appartenant aux émissions d'Adrien (117 - 138). Le tout a été déterré dans une tombe à incinération *in situ*, tombe considérée comme la sépulture principale (M 1) d'un ensemble tumulaire³ du même groupe déjà mentionné, du voisinage de la route ramaine de Noviodunum. Son emplacement se trouve dans les environs de la cité, au lieu-dit "La movilele dese" et l'ensemble figure dans le compte-rendu respectif sous le sigle M XXIX.

Notre pièce (no inv. 8008, Musée d'Archéologie d'ICEM Tulcea) (Fig. 2/b et Fig. 3) est ornée de haut reliefs. Il s'agit toujours d'un seau, dont l'anse décrit un arc de cercle presque parfait ($h = 7,5$ cm pour un diamètre de 9 cm). Ses extrémités retroussées passent à travers des oreillettes spécialement prévues. A retenir comme caractéristique la forme de cette anse qui prend l'aspect d'une double tête de cygne avec son col ondulé. Là encore on ne saurait se prononcer sur la manière dont l'anse était fixée au seau, mais les deux trous qui percent l'épaule du récipient suggèrent la présence des rivets. De toute façon, sous le rapport morphologique la-dite pièce se range de même que la première dans la catégorie des situles sphéroïdales. Elle présente une ouverture large de 5,4 cm, avec une base baguée de 0,6 - 0,7 cm et nettement profilée vers l'extérieur. Dans ce cas aussi on a réalisé au tour l'exécution du col, qui se dessine sous la forme d'une boucle cannelée, dont l'ouverture mesure 1,5 cm et que deux stries concentriques départagent de l'épaule. La panse du récipient qui lui confère son aspect sphéroïdal, lui fournit aussi le champ nécessaire à la composition figurative. Cette panse mesure 6 cm de large. Une bordure réalisée au tour de la même manière que celle qui souligne la base du col se confond avec la parois circulaire de la base, mesurant 1,3 cm. Haut d'à peine 0,5 cm, le fond dispose d'un disque dont le diamètre est de presque 6 cm (5,9 cm). A l'intérieur, le disque du fond présente les mêmes traces de tournage faites de striures parallèles et concentriques, dont la distribution régulière réalise un véritable motif ornemental. Mais, tout comme dans le cas de l'exemplaire précédent, le tournage par trop prolongé a dû mordre profondément dans la parois, juste au-dessus du fond bagué, ce qui entraîna la rupture par la longue pression de la terre, le fond du vase se trouvant du coup enfoncé à l'intérieur de la pièce.

Là encore la composition figurative qui décore le vase comporte quatre scènes s'associant par couples alternatifs (Fig. 2/b et Fig. 3). Le dénouement tragique de la légende de Phaéton en constitue le thème central. En-haut, l'image d'un char renversé, le timon brisé par le choc violent qui fit voler en air son tronçon antérieur avec le collier. L'autre moitié du char git en-bas, minutieusement reproduit grâce aux stries et reliefs qui dessinent les cinq rayons de l'unique roue visible et le détail des ornements du coffre. Celui-ci retient le corps d'un jeune homme tombé à la renverse, dont la tête bouclée aux traits fins et le bras droit pendent dans l'immobilité totale de la mort. L'ensemble - char et homme - évoque la chute dans les eaux de l'Éridan, cependant que les chevaux fous qui ont cassé leur harnais flanquent les deux côtés de cette scène, dans une fuite éperdue. Les mêmes chevaux emballés, dans la scène faisant pendant à la première, encadrent cette fois-ci l'image en relief d'une jeune fille, dont la taille s'enveloppe d'un châle noué par-devant; les plis et le drapage de ce châle suggèrent l'écorce d'un tronc d'arbre d'autant plus que vers la base des ramifications sont reproduites comme des véritables racines. Le haut du corps et les traits du visage sont d'une grande perfection, mais à l'épaule, l'arrondi des bras fait peu à peu place à des ramilles dont les extrémités se chargent déjà de deux ou même plusieurs feuilles formant la couronne du l'arbre en devenir. Symétriquement par rapport à ces deux scènes et entre elles se dressent les silhouettes de deux jeunes femmes à l'image de celle que nous venons de décrire. C'est vers elles que semblent se diriger les deux paires de coursiers dans leur galop effréné.

Les personnages, jeune homme et jeunes femmes, sont exécutés avec soin, d'une main de maître. Il convient de souligner le souci du détail, ainsi que la maîtrise artistique attestés par les lignes de leurs corps, par les traits des visages et les coiffures. Dans le cas des personnages féminins celles-ci sont d'une grande simplicité: une raie médiane sépare les cheveux bouclés qui retombent sur les oreilles et sont noués en chignon sur la nuque. Au point de vue technique, notons, par ailleurs, que si les figures humaines sont presque toutes des bas-reliefs, à part leur tête nettement dégagée de la parois de bronze, les chevaux sont rendus en haut-relief (ce qui explique la perte partielle de leurs jambes). Le même souci du détail uni à la même force d'expression se retrouve chez ces bêtes. Les sept mèches de leurs crinières flottant au vent de la course, leurs queues ondulées, les oreilles pointues couchées en arrière, le regard des yeux et l'ensemble des lignes rendent le mouvement rapide s'accordant à la position de la tête: tout concourt à suggérer la vitesse de l'affolement et confère à cette composition une haute tenue artistique. Plus encore que la première situle déjà décrite, ce deuxième exemplaire témoigne de qualités artistiques qui nous renvoient à l'art hellénistique.

Certaines conclusions sont à tirer de l'étude de ces deux récipients en ce qui concerne les traits qui les rapprochent et qui les caractérisent, à savoir:

0.1. L'un des traits de rapprochement serait leur destination identique, s'agissant de vases d'offrandes. Pourtant, on ne saurait généraliser, car bon nombre de trouvailles analogues ont été faites de façon fortuite ou à l'intérieur des habitations, comme c'est le cas de l'exemplaire d'Ermona (Yougoslavie)⁴ ou de celui de Gilău-Cluj⁵.

0.2. Les strigiles trouvés aux côtés des deux situles de Noviodunum, en plus de leur signification d'ordre rituel-funéraire, supposent aussi chez ceux qui les y ont déposés la pensée d'avoir assuré de la sorte au défunt un service complet (vase et strigile) pour l'utilisation des onguents. Du reste, Marie H.P. dev Boesterd⁶ ne se fait pas faute de désigner d'emblée les récipients de cette catégorie comme des *vases pour les onguents et les parfums décorés de reliefs*. Eloquent sous ce rapport se révèle par exemple le balsamaire du Musée d'Archéologie de Plovdiv (inv. no II/51 et 52): un négroïde tenant dans sa main droite un strigile et dans l'autre main une situle sphéroïdale dont le profil rappelle en tout point celui des deux pièces dont nous nous occupons ici.

0.3. Des certitudes quant à leur chronologie sont fournies par le contexte de leur mise au jour, indiquant comme *période de fabrication* et d'utilisation le *I^{er} siècle et sûrement aussi la première moitié du II^e siècle de n. è.*

1.1. L'examen métallographique effectué par le docteur S. Apostolescu et El. Popescu à l'Institut de Physique Nucléaire⁷ a précisé comme suit l'alliage des pièces en question:

	%				
	Cu	Sn	Pb	Zn	Ni
1) La vase orné de scènes de pêche - Eros	86,25	8,57	4,05	1,13	-
2) La vase décoré de "la chute de Phaéton"	86,30	9,42	3,55	0,73	-

Il s'en suit de ce tableau que le *taux des éléments composants de leur alliage range les dites pièces dans la catégorie des bronzes de type gréco-romain* selon la classification de M. Picon, J. Condamin et S. Boucher⁸. Le trait caractéristique d'un tel alliage réside dans la quantité modique du zinc (Zn), qui varie autour de 1 %, alors que l'étain (Sn) monte dans le cas de presque toutes les pièces analysées de 6 à 10 %, contrairement aux gaulois ou gallo-romains dont le pourcentage en étain ne dépasse jamais 6 %. Chez les exemplaires de cette dernière catégorie le plomb (Pb) dépasse le taux de 20 %, souvent même 30 %, en contraste avec nos exemplaires⁹.

1.2. La technologie mise en oeuvre pour la fabrication des deux situles de Noviodunum est celle de la fonte, complétée pour l'exécution des détails et le finissage par un travail au tour, de certaines surfaces et des striures dans la composition de certains éléments figuratifs.

2.1. Au point de vue morphologique, les deux pièces en question font partie des récipients de type situle d'aspect sphéroïdal, similaires jusqu'à l'identité à maintes autres trouvailles des provinces romaines sises à l'autre bout de l'Empire. Ceci implique une diffusion assez importante des pièces respectives sorties de quantité d'ateliers, bien que les exemplaires connus de nos jours soient en très petit nombre. Justement, en raison, en raison du petit nombre d'exemplaires disponibles il ne peut être question de procéder à une classification au point de vue de leur origine ou suivant les thèmes dont s'inspirent les scènes figuratives qui les décorent.

Notons toutefois que des pièces analogues, de profil sphéroïdal et dotées d'une anse attestant le même système de sa mise en place et les mêmes procédés techniques, pièces ornées de scènes figuratives, ont été trouvées en Illyrie¹⁰, Pannonie¹¹, Gaule¹², ainsi que dans les champs de fouilles archéologiques des provinces septentrionales de l'Empire¹³. Quant aux pièces ovoïdes également décorées de scènes figuratives, elles ont été mises au jour aussi bien dans le voisinage des bouches du Danube, dans une tombe de Capidava¹⁴, ou en Thrace méridionale, à Stara Zagora¹⁵, qu'en Gaule, à Sistéron et à Vichy¹⁶. Enfin, les exemplaires de forme tronconique, avec le tronçon supérieur évasé, sont attestés jusqu'à présent seulement dans les régions septentrionales, à Millingen¹⁷ et à Köln¹⁸. Mais, ni à propos des exemplaires trouvés dans ces dernières localités on ne saurait s'avancer à des certitudes. Il y a, cependant, cette trouvaille de Romula¹⁹, en Dacia Inférieure, d'un moulage en terre cuite d'après un vase de bronze avec une représentation figurative identique à celle du bronze de Millingen²⁰. La présence de cette pièce en Dacie témoigne de ce que le type de récipient respectif a circulé non seulement dans le nord de l'Empire, mais aussi dans ces régions orientales. On serait donc en droit d'induire la possibilité de sa diffusion également dans d'autres provinces romaines, bien que les fouilles archéologiques ne l'aient pas encore attesté.

3.1. La décoration des situles de Noviodunum a été réalisée suivant la technique du haut-relief, qui domine surtout dans le cas du deuxième exemplaire. Cette technique les rend remarquables parmi les pièces de ce genre, généralement ornées de bas-reliefs.

3.2. Malgré les données de l'analyse métallographique qui prouvent que les mêmes formules et procédés techniques ont servi au travail du bronze, une étude plus approfondie du finissage et de la patine, du modelage et de la ciselure des figures montre que les deux pièces de Noviodunum diffèrent entre elles.

Si dans le cas de la première pièce on constate la porosité des parois, ainsi qu'un modelage plus robuste et schématisé, avec les figures moins fouillées et dépourvues d'expressivité, le second s'impose par la qualité et la finesse de l'ornementation. Il en résulte l'hypothèse que les pièces respectives sont sorties d'ateliers différents, voire de centres artisanaux différents. L'étude sous ce rapport conduit à la certitude qu'en ce qui concerne le premier exemplaire, on peut l'inscrire dans la série des trouvailles de ce genre faites en Pannonie²¹, dans le nord à Kösching²² et à Nijmegen²³ et en Gaule aussi, à Hautot-l'Auvray²⁴ et en Auvergne²⁵, sans oublier celui du Musée des Beaux-Arts de Lyon, que S. Boucher rangent dans la catégorie des pièces hellénistiques de type alexandrin²⁶. Pour ce qui est du deuxième exemplaire de Noviodunum, dans la mesure où la qualité des reproductions l'a permis, on le placerait avec le récipient d'Emona et surtout avec ceux trouvés à Bakar (Yougoslavie)²⁷ et à Tongeren (Limbourg)²⁸, tous dotés d'anses identiques sous le rapport morphologique et de l'exécution avec le nôtre, c'est-à-dire accusant la forme d'une tête de cygne avec une pétale à la base du col.

4.1. Les artisans anonymes des récipients ornés de scènes figuratives reproduisent par l'intermédiaire de leurs *compositions tout un éventail de sujets à thèmes très variés*, qui vont de la représentation des scènes de vie quotidienne jusqu'à celle des notions abstraites - les symboles des saisons, par exemples. Malheureusement, une fois de plus le nombre réduit des pièces de cette sorte empêche pour le moment la moindre classification des sujets respectifs à partir des similitudes iconographiques, de la forme des situles respectives ou de tout autre critère.

L'iconographie des pièces déjà connues comporte, certes, des scènes pastorales, comme dans le cas des situles d'Hautot-l'Auvray et de Nijmegen ou de celle mise au jour en Pannonie²⁹. Mais on y trouve aussi les sujets de chasse, les images dures du combat de l'homme avec les bêtes sauvages, comme dans le cas du très beau vase d'Emona (Ljubljana) ou de celui, ordinaire, de Bakar (Zagreb)³⁰. Il y a aussi le thème d'Héraklès se mesurant avec Antée et d'autres athlètes encore constituant la décoration des pièces ovoïdes mises au jour en Gaule, à Vichy et à Sistéron³¹, ainsi que de l'exemplaire trouvé dans les Balkans, à Stara Zagora³². Enfin, le même thème des compétitions athlétiques ou palestiques se retrouve sur la situle du Palais des Beaux-Arts de Lyon³³. Mais les plus fréquentes sont sans doute les scènes mythologiques avec la représentation des divinités les plus généralement honorées, par exemple Eros, ou des personnages mythiques de moindre importance, tel Phaéon du récipient de Noviodunum.

Les reproductions d'Eros le montrent dans diverses hypostases: Eros-Genius comme dans les figures en haut-relief de la situle de Panticapée³⁴ ou celles du vase trouvé en Pannonie à Szonyben, que I. Paulovics interprète comme une scène idyllique avec Amor-Genius³⁵. Une personnification d'une idée abstraite - le Génie des saisons - seraient, selon A. D. Ridder, les scènes reproduites sur la pièce de Millingen³⁶ et celles ornant le vase de Köln³⁷. Nous-même nous donnons la même interprétation aux représentations du deuxième vase trouvé en Pannonie³⁸. Les putti³⁹ de la situle de Tongeren et de celle dont la forme est une cassolette, trouvée à Boit-et-Borsu (Liège, arr. Huy)⁴⁰, qui dansent les mains chargées de grappes de raisin dans un décor encombré de vigne, parmi les arbres et les corbeilles de fruits ont été interprétés également comme des représentations de la riche saison automnale (les putti-vendangeurs)⁴¹. Cette même interprétation de "putti" symbolisant des notions abstraites a été donnée aux figures qui ornent le récipient de Kösching⁴².

4.2. C'est dans cette même catégorie des représentations d'Eros que s'inscrit également la situle de Noviodunum à scènes de pêche, Eros, lui-même pêcheur, étant la divinité protectrice des pêcheurs⁴³. Les scènes de la pêche à la ligne ou avec tout autre instrument (filet, seine, drège, épervier, etc) évoquent cette activité n'importe où et à n'importe quelle saison de l'année. Aussi, ne saurait-on les interpréter comme des symboles de quelque notion abstraite. Quant à la quatrième scène, que nous avons interprétée comme reproduisant un pêcheur d'éponge, elle nous renvoie à une zone géographique où cette forme d'activité est quotidienne et donc caractéristique, autrement-dit elle évoque le littoral méditerranéen.

4.3. Les boutons de lotus de l'espace vide encadrant les quatre figurines anthropomorphes apportent un surcroît d'information quant à l'endroit d'origine de la pièce respective, à savoir qu'elle doit provenir de quelque atelier de l'un des centres situés en Méditerranée orientale. Toutefois, la présence des boutons de lotus dans l'ensemble de la composition pose une question, à savoir: seraient-ils reproduits en tant que simples motifs décoratifs ou s'agirait-il plutôt de symboles d'un épos mythique déterminé ? Or, tout plaide en faveur de cette seconde interprétation. En effet, quelque'éloigné dans le temps le mythe originaire où le Lotus est la fleur surgie des Eaux primordiales en vue de porter à leur surface le Dieu-Soleil enfant ou celui du bouton primordial de lotus du lac de

Hermopolis où devait éclore "l'enfant sacré, l'héritier conçu dans la perfection par Odgod"⁴⁴, l'artisan du récipient en question savait sans doute encore que la fleur de lotus symbolisait la semence divine.

4.4. Le motif du serpent entrant dans la composition de cette pièce de Noviodunum a lui aussi un caractère symbolique. Il s'agit de cette scène représentant la corbeille d'offrande déposée sur l'autel, dans laquelle se dressent deux serpents, les queues emmêlées, les corps ondulants dans deux directions opposées - comme on le voit, sans l'ombre d'un doute, nous avons affaire à une image symbolique. On retrouve le motif du serpent, tantôt isolé, tantôt dans des scènes allégoriques. Par exemple, sur la situle annoncienne⁴⁵, il figure dans une attitude qui lui est habituelle: suspendu, tête en bas, à une branche d'arbre, cependant que les exemplaires d'Hautot-l'Avray, Tongeren et Emona⁴⁶ s'ornent d'allégories où les arbres ont des branches en forme de serpents ou bien, comme c'est le cas du vase de Lyon⁴⁷ l'arbre tout entier est figuré par un serpent.

Là encore se pose la question s'il s'agit d'un simple motif calqué sur la décoration alexandrine qui à un moment donné s'était généralisée dans l'empire⁴⁸, ou si le motif est utilisé (comme nous le pensons, pour notre part) en tant que symbole mythique. En effet, chez nombre de peuples le serpent est une des images antagoniques⁴⁹, symbolisant tout à la fois la vie et sa perpétuation ou incarnant le mal et la magie noire. Dans le cas de sa représentation dans une corbeille nattée déposée sur un autel, il représente le symbole de la vie, la virtualité du Feu, l'immortalité⁵⁰ ou encore, comme offrande sacrificielle, la mort de la magie. Et c'est cette dernière interprétation que nous avons donnée aux deux scènes symétriques du décor alternant avec la représentation de l'édifice d'un temple.

4.5. En abordant maintenant l'étude de l'édifice qui couronne un sommet reproduit sur le premier vase de Noviodunum, notons l'artiste ciseleur a rendu la hauteur du monticule respectif en se servant des courbes dans le tracé de la route. Par le même procédé des saillies ménagées au moyen des incisions, il a réussi à nous donner la certitude que l'édifice en question était un temple, un mégaron rectangulaire, avec l'entrée sur l'un des petits côtés et toit à deux pentes, les murs bâtis de blocs de pierre façonnés. L'édifice se dresse sur un socle massif qui donne l'impression d'une terrasse continue. Dans l'ensemble de cette composition, la présence de cet édifice cultuel vient compléter les éléments d'un sujet mythologique à travers lequel l'artisan anonyme exprimait sa foi, ses aspirations et sa principale activité.

4.6. Le thème de la pêche ou autres activités quotidiennes en corrélation avec les mythes, les sujets homériques ou virgiliens, est assez fréquemment représenté sur les divers objets qui s'y prêtent et notamment sur des pièces céramiques. Sous le rapport artistique, la première place reviendrait comme de juste aux motifs créés dans la mosaïque ou la peinture, mais, malheureusement, les illustrations qui s'en sont conservées à cet égard sont par trop rares. Toutefois, on remarquera que la pêche constituait un thème de prédilection pour bon nombre des mosaïques romaines mises au jour dans les centres nord-africains et la faune aquatique y est représentée selon une gamme aussi riche que variée. Ce fut un sujet d'inspiration pour les artistes et artisans païens qui le léguèrent ensuite au christianisme. On retrouvera, par exemple, maintes similitudes iconographiques entre la situle de Noviodunum et la décoration d'une coupe en verre du IV^e siècle de n.è. trouvée dans les thermes d'Antoine à Carthage⁵¹ (Fig. 5). Cette dernière pièce reproduit tout une série d'éléments de ceux que nous venons de décrire, à savoir: le pêcheur à la ligne adossé à un rocher, ainsi que le pêcheur au filet, une riche faune piscicole dans son milieu aquatique et le tableau de pêche illustré par les poissons rejetés à terre. Il s'agit sans doute d'images évoquant "le miracle de la multiplication des pains et du poisson". La légende dont ces scènes s'accompagnent: "APOSTOLI PETRUS ET IOHANNES"

époque des missions apostoliques, quant à l'édifice représenté en-haut de l'image - édifice qui figure aussi dans la mosaïque funéraire de Tabarka -, il a été interprété comme symbolisant l'"Eglise-Mère" ou le sanctuaire consacré par l'empereur Constantin à la Résurrection du Christ⁵². Comme on peut le constater, rien de neuf dans cette composition de caractère chrétien, qui se borne à faire sienne des éléments et des formes déjà utilisés par la culture matérielle et spirituelle antérieure.

5.1. Pour ce qui est des scènes figuratives du second exemplaire de Noviodunum, leur sujet s'inscrit dans le mythe de Phaéon, dont elles rappellent l'épisode final, celui de la chute dans les eaux de l'Eridan en présence de ses soeurs, saisies au moment de leur métamorphose en peupliers. Ce haut-relief vient enrichir l'iconographie du Phaéon, autrement plutôt pauvre.

A travers l'oeuvre de Pausanias⁵³, nous savons que les propilées de Corinthe reproduisaient l'image du par trop audacieux jeune homme. Son image figurait également sur les émissions monétaires de cette ville, en compagnie de Hélios dans un quadrigé⁵⁴. Cette vénération des Corinthiens pour Phaéon - symbole de leurs croyances sur la mort et la vie infernale, du voyage de l'âme dans le royaume de Hadès⁵⁵ - devait trouver comme de juste un large écho dans le monde italique⁵⁶, où l'image du héros figure sur plusieurs sarcophages des II^e siècles de n.è.⁵⁷. Les scènes des beaux monuments funéraires romains ont pour sujet l'un des deux épisodes importants de l'histoire: celui de la prière adressée par Phaéon à Apollo pour lui confier le char du soleil, et où il apparaît généralement en compagnie des Héliades et celui de sa chute. Une représentation sur une gemme⁵⁸, une autre sur une frise de Bolsena et celle d'une fresque du palais Farnesina de Rome⁵⁹ complètement pour le moment la brève liste iconographique des représentations de Phaéon.

6.1. L'origine de la situle décorée de figures en relief est une question débattue par presque toute la littérature spécialisée. C'est que l'absence de cette sorte de pièces des centres italiens antiques, le petit nombre d'exemplaires susceptibles de se prêter à une étude comparée, ainsi que l'insuffisance à l'heure actuelle des recherches d'ordre technique sont autant d'éléments propices à l'éclosion de maintes théories contradictoire quant à leur origine⁶⁰.

Notons à ce sujet, pour notre part, qu'il serait difficile d'admettre qu'à l'époque concernée - I^{er} siècle et commencement du II^e siècle de n. è. - les provinces périphériques de l'Empire, notamment celles qui, comme c'était le cas de la Gaule, de la Pannonie et de la Thrace septentrionale, manquaient d'une tradition ancienne pour le travail du bronze, ne s'y étant guère exercées durant toute l'époque du fer, avaient pu quand même progresser au point de créer des oeuvres dignes de figurer dans le répertoire de l'art romain officiel.

6.2. De par ses éléments décoratifs d'inspiration mythique gréco-égyptienne qui confèrent à l'ensemble de la composition un caractère exotique, ainsi que de par la richesse des symboles à travers lesquels s'expriment la personnalité de l'artisan respectif, la première pièce des deux situles de Noviodunum se rattache aux bronzes de type alexandrin. Quant au second exemplaire, le thème ornemental, la souci manifeste du détail et de l'expressivité, le développement des éléments de la composition de façon graduelle, allant de la simple pensée jusqu'à l'état émotionnel, tout renvoi à l'art hellénistique, suggérant un créateur de l'un des grands centres grecs, peut-être même Corinthe. Ajoutons aussi qu'en considérant l'évolution de l'art romain, cette pièce se rattache à l'étape hellénophile. Du reste, la pièce de monnaie trouvée dans la même tombe que la situle est une émission d'Adrien (117 - 138), ce qui date notre pièce de la même étape chronologique que les exemplaires d'Emona, Kösching, Bakar et Tongeren⁶¹. Du reste, elle présente des analogies techniques et stylistiques avec ces exemplaires et même des similitudes marquées avec la disposition de l'anse, dans le cas des derniers exemplaires précités.

Les mêmes critères technologiques, corroborés en plus par le témoignage numismatique de la monnaie d'Antonin le Pieux (138 - 161), interviennent en ce qui concerne la première situle de Noviodunum. De ce fait, elle s'inscrit sous le rapport chronologique dans l'étape de l'évolution parcourue par l'art romain qui a fait directement suite à la période philohellénique.

6.3. Pour ce qui est de l'origine des deux pièces en question, les résultats de l'analyse métallographique à laquelle on les a soumises montrent qu'elles se rattachent au même "groupe de type gréco-romain", ce qui plaide en faveur de leur provenance de l'un des centres d'Italie méridionale. L'hypothèse est vraisemblable compte tenu de ce qu'aux I^{er} et II^e siècles de n. è. les centres de sud de l'Italie étaient les principaux producteurs des objets de ce genre. De là partaient vers les coins les plus éloignés de l'Empire toutes sortes de bronzes de type alexandrins, que décoraient des images de négroïdes, de satyres, de vieux bonhommes grotesques et autres, illustrées par l'art romain d'époque impériale⁶².

6.4. La présence à Noviodunum de ces bronzes associés à tout une gamme aussi riche que variées d'objets d'importation est l'une des conséquences naturelles de l'état des choses caractérisant l'époque. C'est qu'une fois installé le pouvoir romain, la composition ethnique et spirituelle de la cité s'est renouvelée, ainsi que les exigences du marché. La chose s'explique par l'essor de la ville. A ce moment-là, l'ancienne Noviodunum était devenue un important point stratégique de part la proximité du principale hué des Bouches du Danube ouvrant la voie vers les contrées nord-pontiques. Un légion y était cantonnée et la flotte fluviale, la *Classis Flavia Moesica* y stationnait également, de sorte que la ville et son port constituaient un grand centre militaire. Par ailleurs, le commerce avec les centres ouest-pontiques et est-méditerranéens devait y prendre un développement intensif, englobant peu à peu le *limes* danubien en amont du fleuve⁶³. La composition ethnique, ainsi que les manifestations d'ordre spirituel des nouveaux habitants de la ville pendant la période immédiatement ultérieure à l'arrivée des Romains se laissent saisir à travers les rite et rituel funéraires illustrés par la nécropole de la cité⁶⁴. Divers indices semblent suggérer en ce qui concerne ces nouveaux-venus une origine sud-balkanique, voire anatolienne.

Notes

1. Em. Condurachi, *Classis Flavia Moesica au I^{er} siècle de n. è.*, Actes du IX^e congrès des frontières romaines, Bucarest 1974, pp. 83 - 88; études plus récentes relatives à la zone archéologique et à la vie économique de Noviodunum: Al. Suceveanu, *Viața economică în Dobrogea romană sec. I - III e. n.*, Bucarest, 1977, passim; Al. Ștefan, *Noviodunum - studiu de fotointerpretare archeologică*, BMI, CLII, 1, 1973, pp. 3 - 14; I. Barnea, Al. Barnea, *Săpăturile de salvare de la Noviodunum*, Peuce IX, 1984, pp. 97 - 105 avec la bibliographie respective; G. Simion, *Descoperiri noi în necropola de la Noviodunum*, Peuce, IX, 1984, pp. 75 - 96 avec la bibliographie mentionnée par les notes 1 - 2.
2. G. Simion, *Descoperiri noi pe teritoriul Noviodunensis*, Peuce, VI, 1977, pp. 123 - 136 et pl. IX.
3. G. Simion, *op. cit.*, Peuce, IX, 1984, pp. 78, 83, 90, 93 et 495, pl. XI/2.
4. L. Plesnicar-Gec, *Bronsata posada iz Emone s figuralnim prizorom*, Ljubljana, 1982, pp. 7, 15.
5. Dan Isac, Communication à la Session scientifique du Musée d'Histoire de la Transylvanie, Cluj-Napoca, mai 1980.
6. *The Bronze Vessels in the Rijksmuseum G. M. Kam of Nijmegen*, Nijmegen 1956, p. 88.
7. Nous avons le plaisir de formuler ici notre gratitude vis-à-vis des spécialistes dr. S. Apostolescu et Elene Popescu, nous leur sommes très reconnaissants pour l'aide et l'intérêt accordés à l'études des pièces archéologiques respectives.

8. M. Picon, J. Condamin, St. Boucher *Recherches techniques sur les bronzes de Gaule Romaine*, I. Gallia, XXIV, 1966, pp. 189 - 215 avec un regard spécial pour le chapitre V de cette étude et son appendice, ainsi que, et surtout, pour la seconde partie de cette étude: Gallia, XXV, 1967, 1, pp. 153 - 160.
9. *Ibidem*, Gallia XXV, 1967, pp.1, 153 et sq. Voir aussi le schéma graphique p. 157 et les tableaux p. 159 et sq.
10. L. Plesnicar-Gec, *op. cit.*, p. 13, fig. 1 - 4; I. Paulovics, *Brigetiói Kisbronzok magángyűjteményekbül*, Arch. Ert., III, 3, 1942, pp. 228 - 234, pl. XXXIV, fig. 4 et 5 pour la pièce de Bakar (Zagreb-Yougoslavie).
11. I. Paulovics, *op. cit.*, pl. XXXIII, fig. 1 - 3.
12. E. Esperandieu, H. Rolland, *Bronzes antiques de la Seine-Maritime*, XIII^e S. Gallia, 1959, pp. 69 - 70 et pl. XLII - XLIII; S. Tassinari, *La vaisselle de bronze ramaine et provinciale au Musée des antiquités Nationales*, XXIX^e S. Gallia, 1975, 75, pl. XXXIX, fig. 204/a - d; St. Boucher, *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques... des Musées de Lyon*, Lyon, 1970, pp. 64, 65 avec fig. 43.
13. Maria H.P. den Boesterd, *op. cit.*; cf. aussi n. 6 ci-dessus et pl. XVII/310 a - c (la pièce trouvée à Nijmegen); J. Reichart, *Römische Salbengefäße aus Bronze*, Germania, 33, 1955, pp. 244 sq., p. 26, fig. 1 - 4; G. Faider-Feytmans, *Les bronzes ramains de Belgique*, Mainz am Rhein, 1979, pp. 170 - 171 et pl. 129 - 130; p. 182 et pl. 152 - 153.
14. La pièce se trouve au Musée National d'histoire et d'archéologie de Constanța. Elle a été trouvée par Valerian Georgescu auquel l'auteur remercie une fois de plus pour la grande obligeance avec laquelle il lui a fourni tous les renseignements désirés.
15. *Ancient Bronzes - Catalog*, District Historica Museum Stara Zagora, 1984, fig. 69; D. Nikolov - contribution au VIII^e Colloque international des bronzes, Stara Zagora, mai 1984.
16. H. Rolland, *Bronzes antiques de Haute Provence*, XVIII^e S. Gallia, 1974, fig. 298.
17. Maria H.P. den Boesterd, *op. cit.*, p. 89, pl. XVII, fig. 311 a, b, c, d.
18. *Römer am Rhein. Ausstellung des Römisch-Germanischen Museum Köln*, Köln, 1967, pp. 28, 545, pl. 87.
19. G. Popilian, Ch. Poenaru-Bordea, SCIV, 24, 1973, 2, 239 - 257
20. G. Petolescu, *Un tipar pentru vase cu figuri în relief de la Romula*, AMN, XVIII, Cluj-Napoca, 1981, 469 - 473, fig. 1 mais il renvoie de façon erronée à la pièce de Nijmegen, qui est de forme sphéroïdale.
21. I. Paulovics, *op. cit.*, pl. XXXIII 1 - 3 la pièce de Szönyben et pl. XXXIII 4.
22. J. Reichart, *op. cit.*, pl. 26/1 - 4.
23. Maria H. P. den Boesterd, *op. cit.*, pl. XVII/310.
24. E. Esperandieu, H. Rolland, *op. cit.*, pl. XLII - XLIII.
25. S. Tassinari, *op. cit.*, pl. XXXIX/204, a - d.
26. S. Boucher, *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques.....*, fig. 43; M. Picon, et collab, *op. cit.*, Gallia, 25, 1967, 1, p. 166, fig. 15.
27. *Op. cit.*, ci-dessus n. 10.
28. G. Faider-Feytmans, *op. cit.*, pl. 129 - 130. Pour la pièce de Bois-et-Borsu, Liège, artt. Huy, l'auteur ne la connaît qu'à travers le texte de cette même oeuvre citée, p. 182, mais elle semble présenter les mêmes qualités artistiques que celle de Tongeren.
29. Cf. les notes ci-dessus 21, 23 et 24.
30. Cf. ci-dessus, n. 10.
31. H. Rolland, *Bronzes antiques de Haute-Provence*, fig. 298.
32. *Ancient Bronzes Catalog...*, Stara Zagora (n 15 ci-dessus) fig. 69. C'est la seule pièce connue avec les figures disposées en deux registres.
33. S. Boucher, *op. cit.*, 64 - 65, fig. 43.
34. Chez L. Plesnicar-Gec, *op. cit.*, pp. 10, 18.
35. I. Paulovics, *op. cit.*, pp. 30 sq.
36. Chez Boesterd, Maria H.P. *op. cit.*, p. 89 et pl. XVII/311 a - d.
37. *Römer am Rhein. Ausstellung...* (n. 18 ci-dessus), pl. 87, p. 28, no 5450.
38. I. Paulovics, *op. cit.*, pl. XXXIII/4 et pl. XXXIV/1 - 2.
39. L. Plesnicar-Gec, *op. cit.*, p. 18. Il interprète les figures des pièces de Borsu et de Tongeren comme des Eros. Voir aussi C. Petolescu, *Reprezentări ale anotimpurilor în Dacia Romană*, AMP, V, 1981, p. 290 où il fait dater les premières représentations putti du II^e et surtout du III^e siècle de n.è.
40. G. Faider-Feytmans, *op. cit.*, p. 182 en ce qui concerne la pièce de Bois et Borsu; 170 - 171 pour celle de Tongeren (Limbourg).

41. *Ibidem*, p. 182. Tout en gardant le nom que l'auteur de l'étude attribue à ces figures nous pencherons, pour notre part à les considérer comme des représentations d'Eros ou de quelque génie de l'automne.
42. J. Reichart, *op. cit.*, pp. 244 sq., fig. 26/3.
43. RE, IV, 1909, col. 497 - 516; col. 514: Eros protecteur des pêcheurs et pêcheur lui-même; col. 515 où il est dit que: "... L'art a attribué à Eros toutes les activités humaines possibles ... activités quotidiennes et toutes sortes de métiers".
44. S. Morenz, *La religion égyptienne*, Paris, 1959, pp. 229, 234 sq. Chez M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Bucarest, 1981, I, pp. 91 sq.
45. I. Paulovics, *op. cit.*, pl. XXXIV/1 - 2 scène 4.
46. Ch. Picard, *Propos et documents concernant la toreutique alexandrine*, - RA, 1961, 1, estime que cette image du serpent est une réplique locale d'un motif alexandrin.
47. St. Boucher, *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques...*, p. 65, fig. 43.
48. G. Faider-Feytmans, *op. cit.*, p. 171 n'est pas d'accord avec l'hypothèse de Ch. Picard.
49. M. Eliade, *o. cit.*, pp. 213 sq.
50. *Ibidem*, p. 214.
51. M. Yacoub, *Les verres romains du Musée de Sfar, de Sousse et du Bardo*, Bull. de l'Association Internationale pour l'histoire du verre, 6, 1971/1972, pp. 65 sq., fig. 50, 51; p. 67.
52. *Ibidem*, p. 68.
53. Pausanias, *Description de la Grèce*, Enciclopedia dell'arte antica-classica ed orientale, Roma, 1960, pp. 635 sq.; RE, 1938, XIX, col. 1508 - 1515 et notamment 1514 - 1515.
54. Enciclopedia dell'arte..., 636, pl. II/9
55. M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*², II. München, 1961, 544 - 545.
56. Dû aux colonies corinthiennes d'Italie méridionale et aux rapports de celles-ci avec leur ancienne métropole.
57. C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* III, 3, 1919, pp. 405 sq. fig. 332 - 350.
58. A. Furtwängler, *Gemmen*, I, t. 58, 2 et II, 263 apud: enciclopedia dell'arte antica..., 636.
59. Enciclopedia dell'arte antica... pp. 635 sq.
60. J. Reichart, *op. cit.*, p. 245 pense que la pièce de Kösching est un produit italien datée avec une monnaie de l'an 80 de n. è.; M.H.P. den Bosterd, *op. cit.*, pp. 88, 89 affirme que les pièces de Millingen et Nijmegen sont le produit d'ateliers romains provinciaux. Voir aussi M. Picon, J. Condamin, S. Boucher, *op. cit.*, p. 155, note 16 où se trouve citée Maria H. P. den Boesterd et les analyses spectrochimiques de 1966 effectuées sur les pièces du musée de Nijmegen, que cette dernière traite étant des produits étrangers au district rhénan, originaires plutôt des centres métal-lurgiques d'Europe centrale; M. Picon et collab., *op. cit.*, les ranges dans le groupe "de type alexandrin"; I. Paulovics, *op. cit.*, pp. 231 sq. pense que les pièces trouvées en Pannonie supposent l'existence d'un atelier locale à Aquincum ou Brigetia, mais leur origine est en Orient, en Syrie ou Egypte; L. Plesnicar-Gec, *op. cit.*, p. 18 associe la pièce d'Emona à celles trouvées en Gaule.
61. La pièce d'Emona a été datée du I^{er} siècle de n. è., avec la mention qu'elle est de tradition hellénistique. Mais l'auteur n'écarter pas, non plus, l'hypothèse de son appartenance chronologique à l'époque de la renaissance constantinienne; L. Plesnicar-Gec, *op. cit.*, p. 19; la pièce de Kösching a été trouvée dans une tombe et datée par une monnaie de l'an 80 de n. è.; J. Reichart, *op. cit.*, p. 244; I. Paulovics, *op. cit.*, pp. 230 sq. date la pièce de Bakar du II^e siècle de n. è.; quant à celle de Tongeren, elle a été trouvée avec une monnaie de Faustina et datée vers l'an 140 de n. è., cf. G. Faider-Feytmans, *op. cit.*, pp. 170 - 171.
62. D. Mano-Zisi, *Problem of import and official art in roman time*, In *Antika bronz v Jugoslaviji*, Beograd, 1969, pp. 28 sq.
63. Al. Suceveanu, *Viața economică în Dobrogea romană, sec. I - III e.n.*, București, 1977, pp. 60, 133 - 135, 158.
64. G. Simion, *l.c.*, Peuce, IX, pass.



Fig. 1



Fig. 3