

toniu, trebuie să fi fost executată în jurul anului 56, deci la o dată apropiată de aceea a morții lui Cato — când domina această modă specială a literelor incrustate cu metale de diverse culori. Așadar, bustul lui Cato, descoperit la Volubilis este portretul original executat în 57 sau o copie din timpul lui Augustus care a reprodus cu exactitate toate detaliile, inclusiv incrustațiile originalului. Singurul în stare să procure pentru Volubilis fie originalul, fie o copie atât de fidelă, nu putea fi decât Juba II, destul de bogat și rafinat pentru a strânge lângă el — ca și Piso în vila lui de la Herculaneum — busturi ale oamenilor iluștri. E natural că, fiind leal față de Augustus, elenizantul și filoromanul Juba nu a putut onora pe Cato în calitatea lui de inamic al lui Caesar și de apărător al libertății republicane, ci numai ca adept și reprezentant al filozofiei stoice.

Odată stabilit acest lucru, se poate deduce prin analogie, identitatea foarte discutată a celui alt bust, care reprezintă un tânăr principe grec de epocă elenistică, ales desigur de Juba, în dorința de a contrapune lui Cato un reprezentant al gândirii stoice grecești.

Datarea celui de-al doilea bust fiind fixată printr-un consens unanim în secolul I î.e.n. (chiar dacă originalul datează din secolul III î.e.n.), J. Carcopino își îndreaptă toate eforturile lui în stabilirea identității personajului reprezentat. Și căutând în istoria stoicismului „Incoronat”, el se gîndește la Cleomenes III al Spartei (225—219 î.e.n.), din familia Agaiilor, stoic ca și Cato, care a combătut ca și acesta și a urmărit să reintre un regim trecut, dînd viață nouă vechilor legi. Fiind învins într-o luptă inegală, nu a suportat înfrîngerea și și-a pus singur capăt vieții.

La Alexandria, unde se refugiase, Cleomenes trebuie să fi pozat în fața unui artist, ceea ce ar explica evidentele influențe ale artei alexandrine ce se pot observa în portret, influențe deja relevate de Poulsen.

Și datele transmise de tradiția literară în legătură cu Cleomenes III — tinerețea (mort la 33 de ani), distincția senzualitatea și, în același timp, fragilitatea constituției

sale fizice, disprețul său pentru oameni — corespund perfect portretului din Volubilis.

În încercarea de a găsi confirmarea acestei asemănări morale printr-un studiu comparativ, mai precis, în monede sau geme, autorul examinează monedele lacedemoniene cu profile de regi, monede care sînt întodeauna anepigrafice. Cea mai mare parte dintre ele sînt atribuite de știința modernă lui Areu care a domnit între 308 și 265; același aer de familie care leagă figurile de pe monede cu bustul din Volubilis e, pentru autor, încă o confirmare a identificării propuse cu Cleomenes III din familia Agaiilor.

Deși această seducătoare ipoteză e departe de a fi sigură, trebuie relevată valoarea observațiilor făcute cu privire la bustul lui Cato, care impun revizuirea unor determinări cronologice bazate exclusiv pe forma bustului.

Gabriella Bordenache

TEOFIL IVANOV, *Une mosaïque romaine de Ulpia Oescus*, în „Monuments de l'art en Bulgarie”, II, Sofia, 1954, 36 p. + 7 fig. și XXII pl. (în limba bulgară, cu un amplu rezumat în l. rusă și în l. franceză).

La Ulpia Oescus, lângă actualul sat Gigen, pe Dunăre, mai multe campanii de săpături, desfășurate în mod regulat începînd din 1947, prin grija Institutului și Muzeului de arheologie bulgar au dezvelit o vastă suprafață de 12 000 m.p. în zona de sud-est a orașului antic, cu străzi, terme, prăvălii, un templu al zeiței Fortuna, case și un mare edificiu public cu instalație pentru încălzit (*hipocaustum*), pereții bogat îmbrăcați în marmoră, tavanul decorat în stuc și cu mozaicuri pe pardoseală. Așteptînd ca săpăturile în curs să poată stabili limitele și destinația acestui edificiu, T. Ivanov publică deocamdată în acest volum mozaicul în alb și negru al pardoselii unei mari încăperi, cu o *emblemă* policromă de cel mai mare interes. *Emblema* e de forma unui dreptunghi de 2,95 m × 1,63 m (mărginită de o tresă

impletită) și este împărțită în trei dreptunghiuri inegale, acela central de $1,78 \times 1,63$ m, iar cele laterale de $1,78 \times 0,32$ m: în cele două dreptunghiuri laterale sînt reprezentate la stînga o luptă de cocoși, la dreapta cîțiva pești în culori irizate, în timp ce, în dreptunghiul central se află *emblemă* propriu-zisă, de formă poligonală, care reclă o scenă de dramă antică cu patru actori, dintre care trei poartă masca tragică. Personajul principal e un bărbat așezat privind spre stînga — desigur un rege, după sceptorul curbat — spre care se îndreaptă privirile celorlalți trei actori, un tînar în picioare, cu capul sprijinit în mîni, în semn de disperare, un bătrîn șezînd, lîngă care se zărește un alt tînar, singurul fără mască, cu o expresie gînditoare.

O inscripție greacă în caractere mari și frumoase, de înălțimi inegale, însă variînd între 3 și 4,7 cm, lămurește despre care dramă este vorba: „Aheii” lui Menandru (MENANDROY AXAIOI). Scena ar reprezenta, după Ivanov, vestita ceartă dintre Ahile și Agamemnon, actorul cu sceptorul fiind Agamemnon, tînarul disperat Ahile, bătrînul din mijloc înțeleptul Nestor, iar tînarul fără mască fiind Patrocle.

Faptul că mozaicarul s-a mărginit să indice numai numele dramaturgului, fără alte precizări — dovadă evidentă că era un nume cunoscut — ne obligă să admitem că nu poate fi vorba decît de atenianul Menandru, creatorul și cel mai ilustru reprezentant al comediei noi, foarte populară în epoca romană. Pînă acum, între titlurile comediilor lui Menandru, păstrate în tradiția scrisă, nu figura și piesa „Aheii” care avea fără îndoială un subiect eroic; comediile lui Menandru cunoscute de noi, sînt toate inspirate din episoade ale vieții curente, dar faptul că „comedia nouă” nu s-a ferit să se inspire din legenda eroică sau mitologie, ne e dovedit de o listă generală de titluri de comedii, între care o operă teatrală cu titlu, Μιρμιδόνες, atribuită lui Philemon.

Ajuns la acest punct, Th. Ivanov emite ipoteza că subiectul piesei „Mirmidones” nu poate fi diferit de cel al „Aheilor” lui Menandru,

fără să excludă eventualitatea unui concurs în care Philemon și Menandru ar fi prezentat primul „Mirmidones” și al doilea „Aheii”. Fără să intrăm într-un domeniu periculos de ipoteze nedemonstrabile, ne mulțumim cu informația sigură și prețioasă pe care ne-o oferă mozaicul: titlul unei opere pînă acum necunoscute a lui Menandru. Nu este exclus, ca personagiile piesei „Aheii”, cu tot caracterul nelindoielnic tragic al măștilor, să fi fost eventual ironizate sau ridiculizate: lupta de cocoși reprezentată alături, ar putea fi o aluzie transparentă la cearta celor doi prea înflăcărați eroi. Iar reprezentarea unor zei și eroi sub înfățișarea de sărmani muritori nu putea să nu intereseze un artist ca Menandru, preocupat în primul rînd de redarea caracterelor și slăbiciunilor umane.

Ceartă între Ahile și Agamemnon e un subiect destul de frecvent în repertoriul figurat al picturilor și reliefulilor elenistice și romane, dar redat într-un alt moment psihologic și anume cînd, în culmea mîniei, cei doi eroi apucă spada pentru a se bate. Aici, dimpotrivă, ar fi vorba de momentul următor, după intervenția zeiței Athena, cînd Ahile, disperat, trebuie să se supună voinței lui Agamemnon.

Trecînd de la exegeza la studiul propriu-zis al mozaicului, autorul scoate în relief îngrijita execuție tehnică atît a *emblemei*, cît și a decorului geometric, în alb și negru, compus din trei zone care se amplifică pe măsură ce se îndepărtează de centru spre marginile camerei. Tesserele mozaicului sînt de formă cubică, cu laturile variînd între 1–1,50 cm, lucrate din cele mai diferite feluri de marmoră colorată — alb, roz, gălbuie, gris, negru — și din teracotă. Întrebuințarea tesserelor de sticlă e limitată la mica scenă cu lupta de cocoși. Numai pentru detaliile figurilor apare veritabilul *opus vermiculatum*, din mici tessere de forme diverse — triunghiulare, dreptunghiulare etc. — cu laturile de 5–6 mm, care se învîrtesc șerpuind în sensul cerut de reprezentare. Pentru a detașa mai bine figurile de fond, artistul a avut grijă să marcheze conturul cu un șir de mici cuburi albe — uneori, cu două rînduri paralele — după cea mai

bună tradiție elenistică (vezi de ex. mozaicul lui Dioscurides), care continuă pînă în epoca romană tîrzie, cum se dovedește categoric prin mozaicurile din Piazza Armerina.

Dar cît privește detaliile tipologice, în primul rînd costumul actorilor, și stilul, de cel mai mare interes, autorul nu dă atenția care s-ar fi cuvenit: el nu se oprește asupra costumului și nici nu încearcă să pătrundă viziunea picturală a necunoscutului mozaicar din Oescus, simțul său cromatic rafinat și discret, maniera sa de a schița pe fond figurile patetice ale actorilor, de a stiliza togele în cute cam rigide, cu totul independente de forma corpului și de mișcare. Figurile celor patru actori, înviorate de pete de lumină albă, par decupate, „înscrise” pe fondul neutru; iar lipsa totală de perspectivă le dă un aspect oarecum naiv și teatral. Autorul n-a pus în lumină nici măcar evidenta deosebire stilistică între felul de a reprezenta animalele, și reprezentarea figurilor umane: animalele, provenind desigur dintr-un album de modele, se integrează în tradiția clasică realistă, prin forme și culori (vezi leul din planșa XV, peștii din pl. XVII—XVIII și în special cocoșii pl. XIX), în timp ce figurile, realizate cu puține culori fundamentale, fără treceri line de la una la alta, înviorate de tonul cald al tesserelor de teracotă, sînt pline de efect, dar foarte departe de unitatea organică a clasicismului.

Fără această preliminară analiză tipologică și stilistică absolut necesară, autorul caută să stabilească cronologia, problemă întotdeauna anevoioasă pentru mozaicurile din epocă imperială, din pricina varietății curențelor stilistice ce caracterizează arta romană (care adeseori se manifestă concomitent în aceleași locuri) și mai ales din pricina notei particulare pe care o aduce fiecare artist în limbajul formal. Mozaicul din Oescus ar trebui datat — după Ivanov — între sfîrșitul secolului II și începutul secolului III e.n.; dar în afară de elementele cronologice oferite de structura vilei căreia îi aparține mozaicul — ca pereții îmbrăcați cu *crustae* de marmoră și bolțile decorate cu stuc — singurele date mai

sigure la dispoziția noastră și care ar trebui să fie mai explicit prezentate — e de mirare că autorul încearcă să susțină cronologia sa nu printr-un examen sever și atent al elementelor interne, ci printr-o întreagă serie de afirmații prea generale și prin aceasta, surprinzător de hazardate. Pînă la noi precizări care desigur vor fi oferite de săpăturile în curs, sîntem de acord cu data fixată, înclinînd însă spre sec. III, dar nu putem accepta afirmațiile făcute de autor pentru susținerea ei și arume: 1) în epoca augustee, *emblema* ocupă întreaga pardoseală, iar decorul geometric e limitat la o simplă cornișă, în timp ce mai tîrziu, în vremea Antoninilor și Severilor, decorul geometric va lua proporții tot mai mari în dauna emblemei (care păstrează totuși poziția sa centrală, chiar dacă e mult mai redusă); 2) că în epoca augustee și cea a Antoninilor, mozaicurile sînt în alb și negru și că începînd numai de la mijlocul secolului II și mai ales în secolele III și IV se generalizează întrebuintarea mozaicului policrom; 3) că însuși subiectul emblemei — animale, păsări, fructe, motive geometrice sau figuri umane — poate oferi un element de datare, figurile umane fiind caracteristice pentru epoca tîrzie (III—IV e.n.); 4) că forma mai mult sau mai puțin complicată a motivelor decorative sau proporția tesserelor pot totuși oferi elemente cronologice ajutătoare.

Fără a intra aci în istoria mozaicurilor pavimentale, pentru care există azi o bogată bibliografie, putem atrage atenția asupra faptului bine cunoscut, că mult înainte de epoca Antoninilor și de aceea a Severilor, încă din ultimul secol al republicii, se obișnuia să se decoreze centrul pardoselii cu o emblemă, după o modă mai veche, elenistică — ne-o spune faimosul vers al lui Lucilius, citat de Pliniu (*Nat. Hist.*), ne-o dovedesc casele republicane de sub *Domus Flaviana* de pe Palatin, pentru a nu ne referi decît la cele mai celebre; de asemenea mozaicurile bicrome și policrome au fost întotdeauna folosite concomitent, începînd cu epoca elenistică tîrzie. În sfîrșit dacă ne gîndim la mulțimea mozaicurilor policrome găsite în cele mai vechi case de la Pompei

sau în vile romane de epocă republicană, (vezi între altele, P. E. Arias, *Mosaico ellenistico della Via Ardeatina*, în *RIASA*, VIII, 1940, p. 3 și urm.) e greu să susținem că în epoca augustee a predominat mozaicul în alb și negru!

În ceea ce privește subiectul emblemei, e sigur că în epoca tirzie se manifestă o neluocnică preferință pentru figurile umane, dar cu multe, chiar cu foarte multe excepții, care nu permit concluzii precise. Și studiul motivelor decorative ale cornișelor oferă date prea vagi și nesigure, prin faptul că tesserele, unele stilizate și ornamentele în carouri, ca elemente curente de repertoriu, nu au o datare precisă, nici precizabilă, fie chiar cu oarecare aproximație. Și cât de iluzorie este încercarea de a deduce cronologia din proporția tesserelor — care ar fi fost mai mici în epoca mai veche, apoi mari (între 1,50–2 cm) în epoca romană tirzie —, ne este pe deplin demonstrată de bogata serie de mozaicuri pavimentale de la vila din Piazza Armenina care, în plin secol V, arată o rafinată tehnică ce folosește tessere foarte mici policrome. Dintre elementele aduse de Th. Ivanov în sprijinul tezei sale singurul care poate într-adevăr să constituie un reper cronologic, este forma octogonală a emblemei, care este un indiciu de epocă destul de tirzie, poate aceea a Severilor. La aceasta putem adăuga folosirea tesserelor de sticlă, folosire care apare timid într-o singură scenă — lupta cocoșilor — și ne îndreaptă și ea spre secolul III. Această datare către începutul sec. III, concordă cu perioada de maximă dezvoltare economică și culturală a orașului Oescus și în general a Moesiei și a Traciei, larg documentată de numeroasele resturi romane descoperite în Bulgaria. Între aceste monumente, mozaicul de la Oescus ocupă desigur un loc de cinste pentru istoria mozaicului în general și pentru o mai bună cunoaștere a influențelor artistice care au acționat în această parte a imperiului roman; pentru istoria teatrului antic și pentru moștenirea literară lăsată de Menandru, a cărei faimă, în epoca romană era cunoscută prin știrile tradiției literare și cele 42 copii ale portretului său (între care,

de cea mai mare importanță, e mica hermă a casei *degli Amorini dorati* de la Pompei, unde poetul preferat apare ca un zeu tutelar, între alte imagini de zei; vezi L. Laurenzi. Menandro, Omero, Esiodo, în *RIASA*, IV, 1955, p. 190 și urm.). Este evident că descoperirea unui mozaic într-una din cele mai îndepărtate provincii ale imperiului roman cu indicația precisă a unei opere a acestui apreciat poet, confirmă răspîndirea faimei sale și, în același timp, oferă prețioase elemente de studiu pentru problema obscură a reprezentațiilor teatrale în decursul ultimelor secole ale imperiului.

Douăzeci de planșe, dintre care 14 în culori, prezintă mozaicul de la Oescus, atît în ansamblu cît și în toate amănuntele, completînd în modul cel mai fericit interesanta prezentare făcută de Th. Ivanov.

Gabriella Bordenache

WELIZAR WELCOW, *Nouvelles inscriptions latines de Montana*, în *Archeologia*, VII, 1955, 2, 1, p. 91–101.

Se publică cinci monumente epigrafice latine din Municipium Montanesium (Mihailovgrad) — toate inscripții votive. Trei dintre ele se leagă de sanctuarul zeilor Apollon și Diana descoperit încă de mult la Montana. Aceste inscripții sînt interesante atît pentru istoria cultului local, al Dianei și al lui Apollon cît și pentru istoria militară a regiunii. Astfel o inscripție (nr. 4) confirmă existența în vremea lui Valerian (253–260) a cohortei III Collect(a). la Montana. Altă inscripție (nr. 1) amintește un NUMERUS CIVIUM ROMANORUM MAXIMINIANUS — pentru prima dată întîlnit la Montana. Poate că, studiat mai amplu, inscripția — o dedicație pusă împăratului Maximin Tracul — ar aduce noi lumini pentru zbuciumata vreme căreia îi aparține și pentru rolul jucat de regiunea