Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Rubrik: Theme B : Iconographie des mythes

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 28.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THEME B

POSTERS

Agustoni Clara
Tesselles et déchets de taille à Morat-Combette (Suisse) 480
Donceel-Voûte Pauline
Les pavements en opus sectile des 1er siècle avant - 1er siècle après J.-C. autour de la Mer Morte 490
Ciobanu Radu
Mosaïques de la Dacie romaine: propositions de lecture 510

RAPPORTS DE SYNTHÈSE

Donceel-Voûte Pauline
Rapport de synthèse I: ateliers et écoles de mosaïstes 514
Darmon Jean-Pierre
Rapport de synthèse II: iconographie des mythes 520

CHRONIQUE DU VIIIème COLLOQUE INTERNATIONAL DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE ET MÉDIÉVALE (Lausanne, 6-11 octobre 1997)

L'iconographie de Didon et Enée

Catherine BALMELLE et Alain REBOURG†

Le thème que nous nous proposons d'aborder a déjà fait l'objet de quelques travaux antérieurs : la notice "Aineias" du *LIMC*[1], qui recensait cinq documents dont un mal identifié ; la notice "Didone" de l'*Enciclopedia Vergiliana*[2], plus riche. Des catalogues plus complets ont par ailleurs été établis par Rose Heinsius en 1978[3], puis par Peter Aichholzer en 1983[4]. Nous-mêmes, à l'occasion de l'exposition consacrée à Carthage en 1995 au Petit Palais à Paris, avions été conduits à nous intéresser à ce sujet[5]. Aujourd'hui, le nombre de représentations connues s'est accru -seize au total- grâce au réexamen d'une série de documents (peintures campaniennes, tissus et ivoires de l'Antiquité tardive) et grâce à la découverte récente d'une mosaïque dans le Péloponnèse. Nous avons donc été incités à reprendre ce dossier en menant une recherche plus approfondie sur l'iconographie, liée à une confrontation de l'ensemble des sources écrites. Dans notre méthode d'approche, n'ont été retenues que les images sûres, attachées à la lettre virgilienne ou identifiées par des inscriptions ; néanmoins, d'autres documents dont la lecture reste incertaine ont été pris en considération.

Les images liées aux amours de Didon et Enée parvenues jusqu'à nous sont relativement restreintes comparées à celles d'autres grands mythes antiques. Cette rareté peut surprendre, alors que les textes célèbrent le succès de cette légende[6] et sa diffusion, tant sur la scène que dans le monde des images. Macrobe[7], au début du Ve siècle, n'écrit-il pas que "*la légende des amours de Didon (...) vole si bien (...) sur les lèvres des hommes, que les peintres, les sculpteurs et ceux qui (...) reproduisent en tapisserie les images humaines, retracent ce sujet plus que tout autre. C'est aussi celui que célèbrent continuellement les acteurs dans leurs gestes et dans leurs chants*" ? Et chacun se souvient du jeune Augustin "pleurant sur Didon morte"[8].

Après avoir passé en revue l'ensemble des documents, cette étude envisage d'abord les cycles narratifs -très rares-, puis les trois principaux dispositifs iconographiques qui se rattachent au mythe : les épisodes de la chasse, de la grotte et de l'abandon. Enfin, les parallèles avec d'autres mythes suggèrent des interférences, voire des contaminations.

---

[1] CANCIANI, 1981.
[2] SALA, 1985.
[3] HEINSIUS, 1978.
[4] AICHHOLZER, 1983.
[5] BALMELLE, REBOURG, 1995.
[6] Par exemple OVIDE, *Tristes*, II, 535-536 (éd. trad. J. ANDRE, CUF, 1968).
[7] *Saturnales*, V, 17, 5 (éd. trad. H. BORNECQUE, Paris, Garnier, p. 157-158).
[8] *Confessions*, I, 13 (éd. M. SKUTELLA, trad. E. TREHOREL ET G. BOUISSOU, Bibliothèque augustinienne, Desclée de Brouwer, 1962).

SOURCES DOCUMENTAIRES (fig. 1, tableau I)

L'image d'Enée fuyant Troie avec Anchise, déjà présente dans les vases à figures noires[9], est renouvelée à l'époque d'Auguste par l'épopée virgilienne et trouve d'emblée un écho dans l'art officiel, principalement en sculpture. Mais il s'agit uniquement de la représentation des épisodes liés à l'histoire de Rome. En revanche, la légende des amours de Didon et Enée n'a pas connu la même fortune. Les documents parvenus jusqu'à nous, l'illustrant de façon certaine ou très probable, sont tirés des livres I et IV de l'*Enéide*[10] (fig. 2, tableau II).

- En tête de cette liste viennent d'abord trois mosaïques de pavement[11]. Hormis celle bien connue de Low Ham (Grande-Bretagne)[12], datée de la fin du IVe ou du début du Ve siècle, remarquable pour son cycle narratif, les deux autres illustrent l'épisode de la chasse et comportent une inscription identifiant les héros : l'une, d'Halicarnasse[13], aujourd'hui perdue, de l'Antiquité tardive, et une seconde, sans doute du IIe siècle, tout récemment découverte dans le Péloponnèse, sur le site de Loukou, identifié à la *villa* d'Hérode Atticus à Eva[14]. Quant à la mosaïque de Sousse, provenant du quartier de l'Arsenal, près de l'endroit où fut découvert le célèbre portrait de Virgile conservé au Musée du Bardo, elle n'évoque pas du tout les adieux de Didon et Enée en présence d'Anna, comme l'avait pensé Gauckler[15]. Nous écartons de même la mosaïque très tardive d'Estada (Hispanie) qui, malgré la présence d'un vers de l'*Enéide* (II, 234) ne paraît pas représenter Enée et Didon dans son palais, comme l'a suggéré récemment J. Lancha[16].

- Cinq peintures murales de Pompéi[17], du IVe style, pour certaines disparues, se rattachent à deux épisodes du mythe : la grotte et l'abandon de la reine. Les trois peintures illustrant l'épisode de l'abandon n'ont jamais posé de problèmes de lecture[18]. Une quatrième peinture,

---

[9] CANCIANI, 1981, n°s 59-87 (vases attiques à figures noires), n°s 88-91 (vases attiques à figures rouges).

[10] Pour les références, nous utilisons l'édition de J. PERRET, 4e éd. revue par R. LESUEUR, CUF, 1995.

[11] Une quatrième mosaïque représentant Didon, identifiée par une inscription, restée inédite, a été découverte en Syrie à Hama (information amicalement communiquée par Janine Balty).

[12] *JRS*, 36, 1946, p. 14, pl. XI ; *ibid.*, 37, 1947, p. 173 ; *ibid.*, 38, 1948, p. 93-95 et fig. 18 ; *ibid.*, 39, 1949, p. 109 ; RALEGH RADFORD *et alii*, 1954. On ne saurait reprendre ici l'abondante bibliographie liée à cette mosaïque. Citons principalement SMITH, 1969, *passim* et pl. 3. 5 ; RAINEY, 1973, p. 115-117 et pl. 8 b ; LANCHA, 1997, p. 283-285, 328, 396-398.

[13] NEWTON, 1862, p. 283-285 ; HINKS, 1933, p. 127 ; ROCCHETTI, 1958, p. 252-253. Sur les récentes recherches menées sur cette demeure tardive d'Halicarnasse, voir PEDERSEN, 1992, p. 133-142 ; PEDERSEN, 1994, p. 327-334 ; POULSEN, 1997, p. 9-23.

[14] TOMLINSON, 1996, p. 11 et fig. 2 ; BLACKMAN, 1997, p. 30-32 et fig. 36.

[15] GAUCKLER, 1897, II, p. 8 ; 1898, p. 238, 241-244, fig. 2, p. 242. Cf. FOUCHER, 1960, p. 51 et pl. XXIV a (identifié comme Héraclès et Augé).

[16] LANCHA, 1997, p. 176-177.

[17] Nous ne retenons pas une peinture parfois interprétée (SOGLIANO, 1900-1901, pl. II) comme l'arrivée d'Enée à la cour de Carthage, où un homme à cheveux bouclés, coiffé d'un pilos, se présente à un groupe de femmes dont l'une est assise avec un amour à ses côtés.

[18] a) Pompéi, I, 10, 11, Maison des amants : ELIA, 1934, p. 329 ; SCHEFOLD, 1957, p. 48 ; *PPM* II, 1990, p. 475-477.

b) Pompéi, VI, 9, 2, Maison de Méléagre : SCHEFOLD, 1957, p. 111 ; *PPM* IV, 1993, p. 677.

c) Pompéi, VI, 3, 7, Maison de l'Académie de musique : SCHEFOLD, 1957, p. 96 ; DE ALBENTIIS,

aujourd'hui très dégradée, où ont parfois été identifiés Vénus et Mars, représente bien les amants dans la grotte, comme l'avait vu Sogliano dès 1897[19]. Une cinquième peinture[20], très lacunaire, mais comportant l'inscription DIDO et AENIAS se rattache sans doute à la même iconographie que la précédente.

- Un sarcophage d'enfant d'époque antonine, découvert à Rome, Via Cassia, illustre la chasse[21].

- Un groupe de tissus coptes conservés à Düsseldorf et à Vienne, récemment identifié par Rudolf Noll[22], se distingue par son caractère homogène : il est lié à la chasse et deux de ces tissus comportent le nom des héros.

- Deux plaques d'ivoire, l'une, du Ve siècle, conservée au Musée chrétien de Brescia[23], l'autre, du VIe siècle, Musée communal de Trieste[24], posent davantage de problèmes de lecture, mais semblent célébrer la liaison des deux amants.

- La dernière série de documents est la plus célèbre : il s'agit des peintures illustrant les deux *codices* de la Bibliothèque Vaticane, le "Virgile Vatican"[25] du Ve siècle et le "Virgile Romain"[26] du VIe siècle.

Ces documents amènent à une première série de remarques sur l'évolution chronologique de cette iconographie :

- Le mythe est présent dès le Ier siècle, dans le décor domestique, mais uniquement dans la peinture pompéienne (cinq exemples) ;

- Au IIe siècle, seules deux représentations sont attestées : le sarcophage de Rome et la mosaïque d'Eva sur laquelle on ne peut toutefois s'étendre en l'absence d'une publication scientifique ;

- Les neuf exemples de l'Antiquité tardive montrent la diversification des supports à cette époque et semblent refléter un regain d'intérêt pour ce mythe comme l'atteste notamment le passage de Macrobe[27].

1982-1983, p. 247-264 ; *PPM* IV, 1993, p. 285-287.

[19] Pompéi, VI, 15, 6 : SOGLIANO, 1900-1901, 69-80, pl. I ; *PPM* V, 1994, p. 631 et 633.

[20] Pompéi, IX, 6 d : SCHEFOLD, 1957, p. 267 ; SCHEFOLD, 1962, p. 177, pl. 175. 2.

[21] KOCH, SICHTERMANN, 1982, p. 134 et fig. 139 ; BORDENACHE, BATTAGLIA, 1983.

[22] NOLL, 1982, p. 261-274.

[23] PERVANOGLU, 1876 ; VOLBACH, 1976, n° 66, pl. 38 ; SIMON, 1970, p. 5-9 et pl. 1 p. 7.

[24] RUMPF, 1954 ; VOLBACH, 1976, n° 82, pl. 45.

[25] *Codex Vat. Lat.* 3225. NOLHAC, 1884 ; NOLHAC, 1897 ; RUYSSCHAERT, 1982 a ; RUYSSCHAERT, 1982 b ; RUYSSCHAERT, 1983 ; STEVENSON, 1983 ; WRIGHT, 1993.

[26] *Codex Vat. Lat.* 3867. CARANDINI, 1967 ; ROSENTHAL, 1972 ; RUYSSCHAERT, 1982 c ; RUYSSCHAERT, 1982 d ; RUYSSCHAERT, 1983.

[27] Cf *supra* note 7.

CYCLES NARRATIFS

Dans cette iconographie que nous avons réunie, il s'agit le plus souvent d'épisodes isolés, avec des thèmes de prédilection sur lesquels nous reviendrons. Cependant, outre la tradition illustrée de l'œuvre de Virgile, connue par les deux livres de la Bibliothèque Vaticane, deux témoignages montrent une combinaison de plusieurs épisodes centrés sur les amours de Didon et Enée : la mosaïque déjà citée de Low Ham et la description d'un bouclier d'Hannibal par Silius Italicus à l'époque flavienne.

Codices

Le "Virgile Vatican" est une œuvre bien connue. De nombreux commentaires lui ont été consacrés, mais il ne semble pas inutile de rappeler les éléments les plus récents sur lesquels s'accordent les spécialistes :

- la datation paraît devoir être fixée aux alentours de 400, selon des critères stylistiques ;
- le choix des images est lié à la composition matérielle de l'ouvrage : ce codex est issu d'une première version en *volumina* et repose sur une division préliminaire des livres en sections. C'est pourquoi, au début de chacune d'entre elles est placée une peinture qui en résume le contenu ;
- dès le Ier siècle, il dut exister des traditions d'illustrations différentes. Ainsi, le "Virgile Romain", postérieur d'un siècle au "Virgile Vatican", s'en distingue-t-il nettement et est-il à rattacher à un autre cycle d'illustrations.

Dans le "Virgile Vatican", qui comprend des peintures attribuées à trois ou quatre artistes, sur neuf scènes illustrant la présence d'Enée à Carthage, nous en retenons six liées étroitement à notre enquête iconographique. Au livre I, est figurée la rencontre des deux héros (I, 579-630) ainsi que la ruse de Vénus (I, 657-688). Le livre IV a inspiré une abondante illustration : Didon offrant un sacrifice (IV, 56-65) ; reproches de Didon à Enée (IV, 296-330) ; Didon apercevant la fuite des Troyens (IV, 556-665) ; mort de Didon (IV, 645-650). Le "Virgile Romain", quant à lui, comprend dix grandes peintures illustrant l'*Enéide*, dont deux seulement concernent Didon et Enée : le banquet offert par la reine et l'épisode de la grotte.

Mosaïque de Low Ham (fig. 3)

Cette mosaïque regroupant cinq épisodes, inspirés des livres I et IV de l'*Enéide*, décorait le sol du *frigidarium* des thermes d'une *villa*. Les scènes sont distribuées dans une composition géométrique centrée d'un type peu habituel dans la mosaïque romaine ; le tapis, de forme rectangulaire, présente un carré central chargé d'un octogone inscrit et quatre rectangles latéraux d'inégales dimensions. Un tapis plus petit, à décor géométrique (étoile de deux carrés inscrite dans un cercle), était juxtaposé au tableau figuré, comme le montre la photographie publiée peu

après la découverte[28]. Dans les rectangles, les scènes, toutes orientées vers l'extérieur du pavement, se succèdent de gauche à droite. Dans l'octogone, la figure centrale de Vénus détermine une orientation privilégiée : elle semble correspondre à l'entrée principale du *frigidarium*.

Dans le premier rectangle, trois bateaux avancent vers la droite. A l'avant du premier bateau, un personnage tend une couronne à un homme figuré de profil sur le rivage, étrangement disposé par rapport au sens des bateaux. Il s'agit d'Achate : si l'on se réfère à l'*Enéide* (I, 647-656), Enée se trouve déjà à Carthage et a dépêché Achate vers ses navires pour qu'il apporte à Didon "des présents arrachés aux ruines d'Ilion", en particulier "la couronne de gemmes et d'or" (I, 655). Les personnages du bateau central sont plus difficiles à interpréter : si le tableau tout entier est censé représenter le même moment, le personnage à bonnet phrygien est sans doute Ascagne. Si, au contraire, ce tableau concentre une narration d'épisodes successifs, il pourrait s'agir d'Enée, et le personnage plus petit, à sa droite, serait Ascagne. Quant à la tête casquée à l'arrière du navire, elle a été interprétée comme le *palladium* par J. M. C. Toynbee[29]. Le deuxième rectangle, qui évoque la ruse de Vénus (I, 658), montre quatre personnages en pied : Enée, Ascagne, Vénus et Didon. On se souvient que la déesse a imaginé de substituer l'Amour au jeune fils d'Enée qui doit offrir les présents à la reine. Celle-ci pointe l'index droit vers sa bouche[30]. Dans le troisième rectangle, trois cavaliers galopant vers la droite -Didon, Enée, Ascagne-, rappellent bien évidemment l'épisode de la chasse (IV, 129-168). Le quatrième rectangle présente Didon et Enée enlacés dans la forêt (IV, 165-166). L'orientation de cette scène est la même que celle du tableau central figurant Vénus. Dans ce dernier, la déesse se détache sur un tissu de couleur sombre ; de chaque côté se tient un Eros ailé, l'un avec la torche levée, l'autre avec la torche dirigée vers le sol. Ainsi, dans ce pavement, l'évocation du mythe de Didon et Enée ne retient-elle que l'amour et la passion, mis en scène par Vénus.

Dans les trois tableaux où l'identification d'Enée est certaine, se retrouvent quelques traits souvent utilisés dans les images du héros : personnage barbu, bonnet phrygien pourpre et bottines. D'autres traits sont plus rares : le costume militaire dans la scène de la ruse, mais, plus étrange, dans la scène de la chasse, le corps nu sous un manteau flottant[31]. La présence constante de la barbe, dans ces trois scènes, inciterait à voir dans le personnage imberbe du bateau central, Ascagne plutôt qu'Enée, d'autant que l'enfant, dans les autres tableaux, porte précisément le bonnet phrygien comme son père. En revanche, l'iconographie de Didon sur les

---

[28] RALEGH RADFORD *et alii*, 1954, p. 2.

[29] TOYNBEE, 1964, p. 241-246.

[30] TOYNBEE, 1964, p. 243 l'interprète comme l'expression de "*the familiar Roman gesture expressive of such emotions as wonder, admiration, bewilderment, or confusion*" tandis qu'AMAD, 1973, p. 48-49 le rattache au "baiser rituel", y voyant un geste d'adoration de Didon à l'égard de la déesse. Ces deux lectures ne sont du reste pas contradictoires.

[31] Une mosaïque de Frampton, très dégradée, connue seulement par un dessin, montre, associé à des images de divinités et de vents, un personnage en pied, tenant une lance, vêtu également d'un costume militaire, coiffé du bonnet phrygien, tenant un rameau dans la main droite, qui a été identifié comme Enée par BARRETT, 1977, p. 312-314.

différents panneaux de cette mosaïque ne présente pas de caractère homogène : dans les scènes de la chasse et de la forêt, elle est à demi-nue, seulement vêtue d'une sorte de voile en écharpe ; dans l'épisode de la ruse, elle porte un vêtement léger qui laisse le haut du corps nu.

Cette mosaïque a suscité de nombreux commentaires. Certains, comme Bianchi Bandinelli[32], Smith[33] et Weitzmann[34] ont été conduits, à des degrés divers, à supposer l'influence de peintures illustrant un manuscrit de l'*Enéide*. Cette piste d'interprétation, reprise dans le récent ouvrage de J. Lancha[35], ne semble pas aller de soi. La place primordiale accordée à Vénus dans la composition de cette mosaïque, à travers un choix de scènes qui ne se succèdent pas dans l'*Enéide*, amène à s'interroger sur l'influence directe de l'épopée virgilienne dans cette mosaïque. Pourquoi ne pas supposer plutôt une référence théâtrale : Macrobe et Augustin[36] insistent sur la place de cette légende dans les spectacles de leur temps.

Bouclier de Silius Italicus

Cette compilation de l'histoire de Didon et Enée, ne retenant que les épisodes amoureux issus des livres I et IV, laissant de côté le récit d'Enée sur la Guerre de Troie lors du banquet (livres II et III), n'était sans doute pas unique dans l'Antiquité. Témoin en est la description, dans la tradition de l'*ekphrasis*[37], d'un bouclier d'Hannibal dans le poème de Silius Italicus, *La guerre punique*, écrit vers 80 après J.-C.[38] "*On y voyait Didon jeter les fondements de la Carthage primitive (...). L'un de ces tableaux représentait Enée jeté au rivage par les vagues : il a perdu sa flotte et ses compagnons, et tend une main suppliante. La reine infortunée l'observait intensément, sans trouble, avec déjà un air d'amitié. A côté, les artisans (...) ont représenté la grotte, et la secrète union des amants (...) On a figuré la plage abandonnée, et les vaisseaux d'Enée qui cinglait vers le large, sourd aux appels d'Elissa. Elle-même, debout sur un immense bûcher, Didon blessée (...) ; du large, le Dardanien regardait le brasier, ouvrant les voiles au souffle de ses grands destins*" (II, 395-425). Cette évocation où foisonnent les images ne suit pas à la lettre le modèle de l'*Enéide*, en particulier lors de la rencontre de Didon et Enée. Il paraît de plus impossible de reconstituer la disposition des épisodes. Néanmoins se trouvent mis en place les grands thèmes liés à la passion des deux héros présents dans l'iconographie : les épisodes de la chasse, de la grotte et de l'abandon.

---

[32] BIANCHI BANDINELLI, 1969, p. 211.
[33] SMITH, 1969, p. 90, 117, 123.
[34] WEITZMANN, 1979, p. 201-202, fig. 25.
[35] LANCHA, 1997, p. 283-285, 328, 396, 398.
[36] AUGUSTIN, *Sermons*, 241. 5 (*PL* 38, col. 1135-1136).
[37] Cf. le bouclier d'Achille, *Iliade*, XVIII, 478-608, édition et traduction P. MAZON, CUF, 1974.
[38] SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, t. I, livres I-IV, édition et traduction P. MINICONI et G. DEVALLET, CUF, 1979.

PRINCIPAUX DISPOSITIFS ICONOGRAPHIQUES

Le livre IV de l'*Enéide* a inspiré les trois grands dispositifs iconographiques que l'on rencontre tout au long de l'Antiquité.

La chasse (*Enéide* IV, 129-168).

Bien qu'absent de la peinture pompéienne, c'est de loin l'épisode le plus représenté, particulièrement à la fin de l'Antiquité. Il illustre les vers 129-168 du livre IV : Didon et Enée sont figurés à cheval, avec ou sans Ascagne. Les figurations les plus proches du texte de Virgile présentent les trois personnages.

Sur la mosaïque d'Eva (fig. 4) dont la partie inférieure est détruite, Didon -comme l'atteste l'inscription ΔΕΙΔΩ- est en tête, sur un cheval qui se cabre. Représentée de profil, elle a le bras droit levé. Sa coiffure est retenue par un bandeau ; elle porte une chlamyde attachée sur l'épaule gauche par une fibule circulaire ; le haut d'un carquois apparaît à son épaule. Derrière elle - debout ou sur le même cheval - la tête nue, le visage de face, se tient un jeune homme armé d'une lance dont la cape flotte : il s'agit très certainement d'Ascagne[39]. Derrière ces deux personnages, Enée, barbu, lui aussi identifiable grâce à l'inscription AINEAΣ, est à cheval ; il porte le bonnet phrygien[40].

A Low Ham (fig. 5), le groupe apparaît dans un ordre différent. Les trois personnages, Ascagne en tête, suivi d'Enée puis de Didon, se trouvent sur des chevaux au galop : Ascagne et Didon sur un cheval blanc, Enée sur un cheval sombre. Les trois portent une cape flottant derrière eux, au traitement très rigide. Les deux personnages masculins sont coiffés du bonnet phrygien. Enée, barbu, a la tête tournée en arrière vers Didon. Un détail intrigue dans la représentation de la reine : malgré ce que pourrait laisser penser sa coiffure relevée vers l'avant, il ne s'agit pas de la dépouille d'éléphant caractéristique de l'Afrique[41], comme le montre bien une autre image de face où apparaît nettement un chignon. Ces deux images sont, à des degrés divers, remarquables par leur fidélité au texte de Virgile. A Eva, est souligné l'aspect royal de la reine, à travers notamment le détail de son costume (*Enéide*, IV, 139). Toutefois, l'absence de documents en couleurs ne permet pas de voir jusqu'à quel point est poussée cette fidélité -Virgile précise que le carquois est d'or, et la robe de couleur pourpre, retenue par une fibule en or. A Low Ham, Didon se distingue par une chevelure blonde (IV, 590) ; on relève l'attitude du jeune Ascagne, *laetus Iulus* (IV, 140) : "*tout heureux sur son cheval, il court et dépasse tantôt les uns, tantôt les autres*" (IV, 156-157).

---

[39] BLACKMAN, 1997, p. 31, voit, quant à lui, un serviteur.

[40] BLACKMAN, 1997, p. 31 signale, à l'extrémité gauche de la scène, une architecture à arcades et pilastres - qui pourrait, selon nous, représenter le palais de la reine -, et, à l'avant du groupe, un énorme animal, de couleur gris vert.

[41] La bibliographie est abondante. Cf notamment BAYET, 1931 ; LE GLAY, 1966 ; LE GLAY, 1981 ; OSTROWSKI, 1990 ; SALCEDO, 1996 ; SLIM, 1995.

Le second groupe lié à la chasse, moins narratif, plus éloigné du texte de Virgile, se réduit à la représentation des deux héros à cheval, associés à des grands fauves. Les deux tissus du Musée de Düsseldorf[42] (fig. 6-7), comportent le nom des personnages en grec ; celui de Vienne (fig. 8), sans inscription, reprend cependant le même dispositif iconographique. Les tissus de Düsseldorf, en laine de couleur pourpre sur trame de lin, sont très proches. Les deux héros, sur des chevaux au galop, ont le bras droit levé. Didon, en costume de chasseresse, précède Enée. Leur visage, de face, est nimbé ; Enée porte le bonnet phrygien. Sous les chevaux se tiennent un chien et un lion. Sur le tissu de Vienne, on retrouve le couple et deux animaux sauvages (lion, panthère). Les deux personnages ont le bras levé, la même coiffure que sur les tissus précédents et sont nimbés. Mais ici, Enée, qui porte toujours le bonnet phrygien, précède Didon.

Cette représentation des deux héros seuls accompagnés de fauves apparaît sur la mosaïque d'Halicarnasse, aujourd'hui perdue, mais dans un dispositif différent. Une description assez précise a été faite au moment de la découverte, vers 1862. Les personnages sont identifiés par une inscription en grec. Didon à gauche et Enée à droite, sur des chevaux au galop, se font face, de part et d'autre de deux grands fauves. La reine aux cheveux blonds, en amazone sur un cheval sombre, vise avec sa lance un animal sauvage situé au centre de la mosaïque. Selon l'inventeur, son curieux costume serait en cuir ; son épaule droite et sa poitrine sont nues. Enée, en grande partie détruit, sur un cheval clair, tient lui aussi une lance. A son côté, court un chien ; au centre, une panthère bondit vers lui.

Une dernière représentation de Didon et Enée, dans un contexte de chasse, figure sur un sarcophage de Rome de l'époque antonine (fig. 9). Son iconographie est unique dans la production pourtant abondante de ce type de monuments funéraires : ce sarcophage d'enfant est en fait centré sur le personnage d'Ascagne ; Didon et Enée semblent secondaires. La face antérieure de la cuve est organisée en trois scènes : la sortie du palais (*Enéide*, IV, 133-135), le départ pour la chasse (IV, 136-150), puis la chasse elle-même (IV, 151-159). Dans la première scène, sur le côté gauche, Didon debout, en costume de chasseresse (bottines, carquois), entre deux personnages masculins eux aussi debout, se tient devant la porte de son palais. Elle regarde vers sa gauche un personnage barbu, en cuirasse. Entre eux, un Eros, la torche baissée, retient l'homme, qui est donc Enée, par le genou, annonçant le destin tragique de cet amour. A la droite de la reine, le personnage en costume de chasseur et bonnet phrygien représente Ascagne que l'on retrouve à plusieurs reprises, tant sur la face que sur les côtés.

La grotte

Le second épisode, tiré du livre IV, vers 165-166, évoque les amants dans la grotte[43]. Deux dispositifs ont été utilisés : les amoureux sont assis côte à côte ou bien ils se tiennent debout, la grotte elle-même n'étant pas forcément représentée. A Pompéi, dans la maison VI, 15,

[42] 16 x 17 cm et 16,5 x 14 cm. NOLL, 1982, p. 261-274.
[43] L'importance de ce lieu a été soulignée par LAVAGNE, 1988, p. 459-464.

6, une peinture publiée en 1897 (fig. 10), laissée *in situ* et aujourd'hui très dégradée, représente un couple assis sur un rocher, dans une grotte. L'homme est figuré de 3/4, la jambe gauche en avant. A sa gauche se trouvent deux armes : une lance, appuyée sur le rocher et une épée pendant à son côté. Son regard est tourné vers un personnage féminin en tenue de chasseresse, avec bottines et carquois. La femme fixe son compagnon et lui tient le menton. Deux Erotes accompagnent cette scène, l'un aux genoux de la reine, l'autre à droite d'Enée, près de son épaule. Une seconde peinture de Pompéi, très lacunaire, doit être rapprochée de celle-ci : elle provient de la maison IX, 6 d. Seule la partie inférieure est conservée, mais un graffito DIDO et AENIAS accompagne la représentation. Les personnages sont assis, mais leur position respective est différente de celle de la peinture précédente : à gauche, Enée, également reconnaissable par ses armes, à sa droite, Didon, les jambes croisées.

Une des deux peintures du "Virgile romain" concentre tous les éléments de cet épisode, en une mise en page particulière qui montre à la fois l'intérieur et l'extérieur. Dans une grotte figurée par un bandeau irrégulier de couleur claire, les deux personnages sont assis côte à côte, la reine à gauche, Enée à droite (fig. 11). Les deux héros sont enlacés mais ne se regardent pas. A la droite d'Enée, contre la paroi de la grotte, sont posés un bouclier et une lance. Enée porte le bonnet phrygien, tandis que Didon, en costume pourpre, n'offre pas les attributs d'une chasseresse ou d'une reine. A l'extérieur, attendent leurs montures attachées à un arbre, tandis que leurs compagnons de chasse tentent de se protéger de l'orage.

A Low Ham (fig. 12), les amoureux sont figurés debout, enlacés. Deux arbres les encadrent, les mettant pour ainsi dire à l'abri, mais la grotte n'est pas représentée. Enée, à droite, le visage barbu, porte toujours le bonnet phrygien ; il serre contre lui le corps presque entièrement nu de Didon.

Le volet de diptyque du Musée de Brescia représentant un couple d'amoureux (fig. 13) a pu être identifié[44] également comme l'image de Didon et Enée. Dans un décor habituel à ce type d'objet (pilastres formant une arcature contenant une coquille, rideau écarté), les deux personnages se tiennent debout, de face, côte à côte, couronnés par un Eros. A gauche, le personnage masculin, les jambes croisées, vêtu d'une chlamyde, chaussé de bottines, est coiffé du bonnet phrygien. Dans la main gauche, il tient une lance ; de l'autre il s'appuie sur un haut bouclier. A droite, un personnage féminin, le bras gauche replié et la main posée sur la hanche, porte la main droite au menton de son compagnon[45]. Le second ivoire, du Musée de Trieste (fig. 14), a été parfois interprété comme une représentation de Didon et Enée[46]. Cette lecture demeure incertaine : les deux personnages debout, enlacés, en bonnet phrygien et entourés d'Erotes forment la moitié supérieure d'un panneau dont le registre inférieur représente les amours de Pasiphaé et du taureau.

---

[44] SIMON, 1970.

[45] Ce geste semble être le même que celui de Didon sur la peinture de Pompéi VI, 15, 6 (cf. p. 000). Faut-il voir là un geste amoureux ou l'expression d'un baiser rituel (AMAD, 1973, *passim*) ?

[46] Telle est l'interprétation de RUMPF, 1954.

L'abandon

Cet épisode, représenté sur trois peintures de Pompéi, s'inspire du livre IV de l'*Enéide*, vers 584-591. L'exemple le plus explicite, car le mieux conservé, aujourd'hui au Musée de Naples, se trouvait dans l'*atrium* de la Maison de Méléagre à Pompéi (fig. 15). Didon, aux cheveux clairs, en larmes, est assise sur un trône, à l'intérieur de son palais ; à ses côtés, se tiennent sa sœur Anna, au teint très mat, et une servante qui l'abrite avec une ombrelle. Au fond, le bateau d'Enée s'éloigne des rivages de l'Afrique, personnifiée par une femme, debout au premier plan, portant la dépouille d'éléphant en guise de coiffure. Dans le *triclinium* de la Maison de l'Académie de Musique, une peinture, connue uniquement par une aquarelle (fig. 16), montre Didon, également sur son trône, entourée de ses servantes ; le personnage situé devant elle à gauche doit être Anna. Derrière les personnages est figurée une architecture de palais sous forme d'une colonnade ; la personnification de l'Afrique n'est pas présente, mais on voit le bateau d'Enée s'éloigner. Dans le *triclinium* de la Maison des Amants, une peinture mal conservée reprend l'image de Didon dans son palais, assise sur un trône, entourée de ses servantes ; on ne peut identifier Anna. La dégradation ne permet pas de savoir si à cette image étaient associés le bateau d'Enée et la personnification de l'Afrique. Dans le *codex* "Virgile Palatin" (fig. 17), le dispositif iconographique est radicalement différent. Didon apparaît debout, seule, à l'étage de son haut palais, épouvantée, les bras levés, arrachant ses cheveux[47], en voyant s'éloigner les vaisseaux (IV, 587-588).

PROBLEMES ET CONTAMINATIONS

Comme on a pu le constater, un certain nombre d'images -cinq au total- sont accompagnées, à toutes les époques, d'inscriptions -quatre en grec, une en latin- qui identifient les deux héros. Ce chiffre est plus représentatif qu'il n'y paraît : pour en mesurer l'importance, il convient en effet de ne pas prendre en compte les cycles et l'illustration des livres. Ainsi la moitié des figurations du mythe comporte-t-elle une inscription, celles précisément liées à la chasse. En effet, elles sont peut-être les seules images véritablement ambiguës, surtout à la fin de l'Antiquité où se multiplient les représentations de héros chasseurs[48].

Ariane abandonnée

L'épisode de l'abandon de Didon a parfois été confondu avec celui d'Ariane à Naxos. Or il semble qu'il n'y ait jamais ambiguïté, en dépit de certains dispositifs iconographiques communs, par exemple le bateau qui s'éloigne d'un rivage. En effet, dans l'abandon de la reine de Carthage sur les peintures de Pompéi, on retrouve un certain nombre d'éléments caractéristiques, absents dans le cas d'Ariane : la scène se passe dans un palais, l'héroïne est richement vêtue, assise sur

[47] *abscissa comas* (*Enéide*, IV, 530)
[48] BARATTE, 1985.

un trône et entourée d'autres femmes. Néanmoins, ces images de femmes abandonnées pouvaient être étroitement associées dans le cadre de programmes iconographiques, comme on peut le voir par exemple dans la maison de Méléagre à Pompéi (fig. 18)[49].

Vénus et Mars

La représentation du couple amoureux -scène qui, chez Virgile, se passe dans une grotte- pose davantage de problèmes d'interprétation. L'image des deux amants assis est également celle de Mars et Vénus, comme le montrent maints exemples pompéiens (fig. 19). Dans la maison de Pompéi VI, 15, 6, Didon et Enée ont été pris à tort pour Vénus et Mars. Or, comme on le voit sur une photographie ancienne -et Sogliano l'avait bien identifié[50]-, la scène se passe dans une grotte, le personnage porte un carquois. En dépit d'un schéma iconographique proche -couple assis, présence d'Erotes-, l'identification de Didon et Enée ne fait pas de doute.

Apollon et Diane

Mais c'est surtout l'image de Didon et Enée en chasseurs -d'ailleurs la plus représentée- qui se révèle la plus ambiguë. Le texte de Virgile lui-même identifie Enée à Apollon (IV, 144) et compare Didon à Diane (I, 499). L'iconographie l'a suivi à différentes époques en représentant Didon avec certains attributs traditionnels de Diane chasseresse : la tunique, les bottines et le carquois. Tel est le cas dans le sarcophage, apparemment sur les tissus ; parfois seuls certains éléments ont été retenus par l'artiste : ainsi à Low Ham, les bottines.

Méléagre et Atalante

Parmi les couples de héros chasseurs, celui de Méléagre et Atalante[51] se rapproche le plus étroitement de Didon et Enée. A cette époque, sur certains documents, Méléagre n'est en effet plus représenté dans la nudité héroïque, mais vêtu en chasseur, et n'est pas associé au sanglier de Calydon. Sur les images tardives où les héros sont identifiés par des inscriptions, Méléagre et Atalante sont associés selon deux principaux dispositifs iconographiques, où se retrouve la diversité des représentations de Didon et Enée en chasseurs :

- soit à cheval, se faisant face, s'attaquant à des grands fauves. Tel est le cas de la mosaïque d'Halicarnasse (fig. 20)[52], aujourd'hui au British Museum qui faisait pendant à un panneau disparu représentant Didon et Enée mis en scène selon le même dispositif

- soit côte à côte, en pied, portant des armes. Sur la mosaïque de Xanthos[53], conservée au musée d'Antalya, les deux héros sont représentés l'un derrière l'autre, en train de chasser, Atalante avec un arc et un carquois, Méléagre avec une lance. On peut rapprocher ce dispositif

---

[49] GALLO, 1988.
[50] SOGLIANO, 1900-1901.
[51] SIMON, 1970 ; WOODFORD, 1992, p. 414-435 (Méléagre) ; BOARDMAN, 1984, p. 940-950 (Atalante) ; RAECK, 1992.
[52] HINKS, 1933, p. 127.
[53] BOARDMAN, 1984, p. 944.

d'un tissu de la Fondation Abegg (fig. 21) où les héros présentent les mêmes détails iconographiques - arc et carquois pour Atalante, lance pour Méléagre - dans une architecture d'arcades que l'on retrouve sur d'autres tissus contemporains. Ces images authentifiées par des inscriptions ont permis d'identifier d'autres représentations de chasseurs. Pour le premier groupe, il faut rappeler le couple d'Apamée, dans lequel Cécile Dulière[54] avait dès 1969 reconnu Atalante et Méléagre. Sur la mosaïque de Sarrîn (Syrie) (fig. 22), Janine Balty[55] a identifié Atalante et Méléagre dans un couple d'amoureux, vêtus en chasseurs, assis sur un rocher recouvert d'une peau de bête, tandis que leurs chevaux sellés encadrent la scène. Malgré la présence du bonnet phrygien coiffant la tête du personnage masculin - ce qui a conduit certains chercheurs[56] à voir plutôt dans cette représentation Didon et Enée - Janine Balty préfère retenir l'interprétation de Méléagre et Atalante en s'appuyant sur l'ensemble du programme iconographique[57].

CONCLUSION

Ce mythe des amours de Didon et Enée n'avait, bien entendu, pas de référence dans l'art hellénistique, ce qui explique en grande partie la diversité des images. Hormis le groupe relativement homogène figurant l'épisode de l'abandon -illustré dans les peintures de Pompéi, où ressortent le caractère royal de Didon et le *pathos* de la scène-, même dans le groupe de loin le plus abondant, celui lié à la chasse, les schémas iconographiques ne peuvent être réduits à des séries.

Si un certain nombre de traits constants reviennent régulièrement dans l'iconographie des deux personnages, ils ne constituent pas cependant à eux seuls des éléments d'identification ; dans le cas du couple de chasseurs à cheval, l'inscription est nécessaire pour lever toute ambiguïté.

Les sources littéraires, quant à elles, ne semblent pas avoir privilégié le même aspect du mythe. Ainsi, sur douze textes qui fournissent une référence suffisamment détaillée sur Didon, dix ne retiennent que l'abandon, la mort et le destin tragique de l'*infelix Dido*, et cela tout au long de l'Antiquité, dès les contemporains de Virgile comme Ovide jusqu'à Ausone[58]. Deux auteurs

---

[54] DULIERE, 1969.

[55] BALTY, 1990.

[56] Hypothèse d'E. Simon rapportée par J. BALTY, 1990, p. 11, note 17 ; cf. aussi LAVAGNE, 1993, p. 265-266.

[57] L'auteur se propose d'ailleurs de revenir dans une autre étude sur les contaminations de ces couples chasseurs.

[58] OVIDE, *Tristes*, II, 521-536 (éd. J. ANDRE, Paris, CUF, 1968) ; *Remedia amoris*, I, 51-57 (éd. trad. H. BORNECQUE, Paris, CUF, 1930) ; *Héroïdes*, VII (éd. trad. H. BORNECQUE et M. PREVOST, Paris, CUF, 1928) ; SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, I, 394-425 (éd. trad. P. MINICONI et G. DEVALLET, Paris, CUF, 1979) et VIII, 44-201 (éd. trad. J. VOLPILHAC, P. MINICONI et G. DEVALLET, CUF, 1981) ; HYGIN, *Fabulae*, CCXLIII (éd. H.I. ROSE, Leyden, A.W. Sythoff, 1963) ; AUSONE, *Cupido cruciatus*, XIX, 38 (éd. R.P.H. GREEN, Oxford, 1991, p. 141) ; *Appendix Ausoniana* (éd. GREEN, p. 674, 15) ; MODESTINUS (*Anthologia latina*, D.R. SHACKLETON BAILEY (ed.) , fasc 1, *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgart, Teubner, 1982, n° 267) ; DRACONTIUS, *Louanges de Dieu*, III, 512-520, (éd. trad. Cl. MOUSSY, Paris, CUF, 1988) ; ENNODIUS, *Dictio* XXVIII ; SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, VII, 17, 2, 18 (éd. A. LOYEN, Paris, CUF,

seulement insistent sur la chasteté et la fidélité de la reine à son premier époux, dans le cadre d'un discours moralisateur : Tertullien et Jérôme[59].

1970) ; MODESTINUS (*Minor latin poets*, Loeb, 1954, p. 538-541).

[59] TERTULLIEN, *Apologeticum*, 50, 5 (éd. trad. A. SEVERYNS, Paris, CUF, 1971) ; JEROME, *Adversus Jovinianum*, I (PL 23, col. 273-274) ; *De exhortatione castitatis*, 13, 3 (Sources chrétiennes, n° 319) ; *De monogamia*, 17, 2. Sur ces auteurs, cf. POINSOTTE, 1990.

Bibliographie

AICHHOLZER, 1983 : P. AICHHOLZER, *Darstellungen römischer Sagen*, Vienne 1983 (*Dissertationen der Universität Wien*, 160).

AMAD, 1973 : G. AMAD, *Le baiser rituel*, Beyrouth 1973.

BALMELLE, REBOURG, 1995 : C. BALMELLE, A. REBOURG, "Didon et Enée, l'iconographie du mythe dans l'Antiquité et au Moyen Age", in *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 9 mars-2 juillet 1995, p. 60-67.

BALTY, 1990 : J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990.

BARATTE, 1985 : F. BARATTE, "Héros et chasseurs : la tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg", *Monuments Piot* 67, 1985, p. 31-76.

BARRETT, 1977 : A.A. BARRETT, "A Virgilian scene from the Frampton Roman Villa, Dorset", *The Antiquaries Journal* LVII, 1977, p. 312-314, pl. LIV.

BAYET, 1931 : J. BAYET, "Un bas-relief de Sou-Djouab et l'iconographie des provinces romaines de l'Empire", *MEFRA* 48, 1931, p. 41 ss.

BIANCHI BANDINELLI, 1970 : R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1e éd., 1970.

BLACKMAN, 1997 : D. BLACKMAN, "Archaeology in Greece. 1996-1997", *Archaeological Reports for 1996-1997*, Londres 1997, p. 1-125.

BOARDMAN, 1984 : J. BORDMAN, in *LIMC*, *s.v.* "Atalante", II, 1, Zurich-Munich 1984, p. 940-950.

BORDENACHE BATTAGLIA, 1983 : G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Corredi funerari di età imperiale e barbarica nel Muzeo Nazionale Romana*, Rome 1983.

CANCIANI, 1981 : F. CANCIANI, in *LIMC*, *s.v.* "Aineias", I, 1, Zurich-Munich 1981, p. 381-396.

CARANDINI, 1967 : A. CARANDINI, "Per riprendere lo studio del Codex Romanus di Virgilio (Vat. Lat. 3867)", in *Tardo Antico e alto medioevo. La forma artistica nel passagio dall'antichità al medioevo, Accademia nazionale dei Lincei, Atti del Convegno internazionale*, Rome 1967, p. 329-348.

DE ALBENTIIS, 1982-83 : E. DE ALBENTIIS, "Le pitture della Casa dell'accademia di musica (VI, 3, 7) di Pompei", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia* XX, n. série, VI, 1982-1983, p. 247-264.

DE CARO, 1994 : S. DE CARO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Naples 1994.

DULIERE, 1969 : C. DULIERE, "Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle", in J. BALTY (éd.), *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*, Bruxelles 1969, p. 125-130.

ELIA, 1934 : O. ELIA, in *Notizie di scavi*, 1934, p. 329.

FOUCHER, 1960 : L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques*, Sousse-Tunis 1960.

GALLO, 1988 : A. GALLO, "Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano", *Rivista di Studi pompeiani* II, 1988, p. 59-80.

GAUCKLER, 1897 : P. GAUCKLER, "Les mosaïques de l'Arsenal à Sousse", *Revue Archéologique* II, 1897, p. 8-22

GAUCKLER, 1898 : P. GAUCKLER, "Les mosaïques virgiliennes de Sousse", *Monuments Piot* IV, 1898, p. 233-244.

HEINSIUS, 1978 : R. HEINSIUS, "Les représentations de la légende de Didon et Enée", *Acta Archaeologica Lovaniensia* 17, 1978, p. 37-65.

HINKS, 1933 : R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, Londres 1933.

KOCH, SICHTERMANN, 1982 : G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Munich 1982.

LANCHA, 1997 : J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain*, Rome 1997.

LAVAGNE, 1988 : H. LAVAGNE, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Ecole Française de Rome, *BEFAR*, 272, 1988.

LAVAGNE, 1991-1992 : H. LAVAGNE, "C.r. de J. Balty, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris, 1990", *Bulletin de l'AIEMA* 14, 1991-1992 [1993], p. 264-266.

LE GLAY, 1966 : M. LE GLAY, "Encore la Dea Africa", *Mélanges A. Piganiol*, 3, 1966, p. 1233-1239.

LE GLAY, 1981 : M. LE GLAY, in *LIMC*, *s.v.* "Africa", I, 1, Zurich-Munich 1981, p. 250-255.

NEWTON, 1862 : C.T. NEWTON, *A history of Discoveries at Halicarnasse, Cnidus and Branchidae*, Londres 1862.

NOLHAC, 1884 : P. DE NOLHAC, *Les peintures des manuscrits de Virgile*, Rome 1884.

NOLHAC, 1897 : P. DE NOLHAC, *Le Virgile du Vatican et ses peintures,* Paris 1897.

NOLL, 1982 : R. NOLL, "Unerkannte Szenen aus der Aeneas-Dido-Sage auf koptischen Stoffen in Düsseldorf und Wien", *Anzeiger des Osterreichischen Akademie der Wissenschaften*, phil-hist. Klasse, 119, 1982, p. 261-274.

OSTROWSKI, 1990 : J. OSTROVSKI, *Les personnifications des provinces dans l'Art Romain*, Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, 27, 1990.

PEDERSEN, 1992 : P. PEDERSEN, "Excavations and Research in Halikarnassos 1991", *Kazi Sonuçlari Toplantisi* (Ankara) XIV, 2, p. 133-142.

PEDERSEN, 1994 : P. PEDERSEN, "Excavations and Research in Halikarnassos 1993", *Kazi Sonuçlari Toplantisi* (Ankara) XVI, 2, p. 327-334.

PERVANOGLU, 1876 : P. PERVANOGLU, "Diptychon des Städtischen Museum zu Triest", *Archäologische Zeitung*, Neue Folge, VIII, 33, 1876, p. 131-132 et Taf. 12.

POINSOTTE, 1990 : J.-M. POINSOTTE, "L'image de Didon dans l'Antiquité tardive", in R. MARTIN (éd.), *Enée et Didon, Actes du colloque international*, Paris 1990, p. 43-54.

POULSEN, 1997 : B. POULSEN, "The city personnification in the late 'Roman villa' in Halicarnassos", in S. ISAGER, B. POULSEN (éd.), *Patron and Pavements in Late Antiquity*, Odense University Press 1997, p. 9-23.

PPM : *Pompei. Pitture e mosaici.*

PPM II, 1990 : *PPM* II, Regio I, Parte seconda, Rome 1990.

PPM IV, 1993 : *PPM* IV, Regio VI, Parte prima, Rome 1993.

PPM V, 1994 : *PPM* V, Regio VI, Parte seconda, Rome 1994.

RAECK, 1992 : W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen,* Stuttgart 1992.

RAINEY, 1973 : A. RAINEY, *Mosaics in Roman Britain*, Newton Abbot 1973.

RALEGH RADFORD, *et alii*, 1954 : C.A. RALEGH RADFORD, M.A., F.S.A. AND H.S.L. DEWAR, *The Roman mosaics from Low Ham and East Coker*, Somerset County Museum Publications, 2, 1954.

ROSENTHAL, 1972 : E. ROSENTHAL, *The illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zurich 1972.

ROCCHETTI, 1958 : L. ROCHETTI, in *EAA*, *s.v.* "Alicarnasso", I, Rome 1958, p. 251-253.

RUMPF, 1954 : A. RUMPF, "Ein Liebespaar", *Festchrift zum 60. Gebursteg von Bernhard Schweitzer, Neue Beträge zur Klassischen Altertumswissenschaft*, 1954, p. 341-344.

RUYSSCHAERT, 1982 a : J. RUYSSCHAERT, "La storia del Virgilio Vaticano", *Osservatore Romano*, 10 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 b : J. RUYSSCHAERT, "Immagini antiche dell'Eneide nel Virgilio Vaticano", *Osservatore Romano*, 12-13 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 c : J. RUYSSCHAERT, "Virgilio Romano", *Osservatore Romano*, 21 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 d : J. RUYSSCHAERT, "Immagini antiche dell'Eneide nel Virgilio Romano", *Osservatore Romano*, 23 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1983 : J. RUYSSCHAERT, "Naissance et survivances des illustrations du Virgile Vatican et du Virgile Romain", *Association internationale de Bibliophilie, 13e congrès, 23-29 septembre 1983*, p. 53-67.

SALA, 1985 : M. SALA, in *Enciclopedia Virgiliana*, *s.v.* "Didone", II, 1985, p. 48-63.

SALCEDO, 1996 : F. SALCEDO, *Africa. Gesto e imagen de una provincia romana.* Bibliotheca Italica. Monografias de la Escuela Española de Historia y Arqueologia en Roma, n° 21, 1996.

SCHEFOLD, 1957 : K. SCHEFOLD, *De Wände Pompejis*, Berlin 1957.

SCHEFOLD, 1962 : K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berne-Munich 1962.

SIMON, 1970 : E. SIMON, *Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang*, Berne 1988.

SLIM, 1995 : H. SLIM, "L'Afrique, Rome et l'Empire", in *Sols de l'Afrique romaine*, Paris 1995, p. 16-34.

SMITH, 1969 : D.J. SMITH , "The Mosaic Pavements", in A.F.L. RIVET, *The Roman Villa in Britain*, Londres 1969, p. 71-125.

SOGLIANO, 1900-1901 : A. SOGLIANO, "Didone ed Enea in Dipinti pompeiani", in *Atti della reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* XXI, 1900-1901, p. 69-77.

STEVENSON, 1983 : T.B. STEVENSON, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983.

TOYNBEE, 1964 : J.M.C. TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans*, Oxford 1964.

VOLBACH, 1976 : W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1e éd., 1952 ; 3e éd., 1976.

TOMLINSON, 1996 : R.A. TOMLINSON, "Archaeology in Greece 1995-96", *Archaeological Reports for 1995-1996*, Londres 1996, p. 1-47.

WEITZMANN, 1979 : K. WEITZMANN (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 - February 12, 1978*, New York 1979.

WOODFORD, 1992 : S. WOODFORD, in *LIMC*, *s.v.* "Meleagros", VI, 1, Zurich-Munich 1992, p. 414-435.

WRIGHT, 1993 : D.H. WRIGHT, *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.

Crédits photographiques :

Somerset County Museum : fig. 3.

Kunstmuseum Düsseldorf : fig. 6-7.

Support	Lieu de découverte	Lieu de conservation	Contexte	Date	Iconographie
Mosaïque de pavement	Eva (Loukou, Grèce)	?	villa, portique	IIe s.	chasse
Mosaïque de pavement	Low Ham (Grande-Bretagne)	Tauton, Somerset County Museum	*villa*	350-400	cycle narratif
Mosaïque de pavement	Halicarnasse (Bodrum, Turquie)	disparue	*"villa"*	milieu Ve s.	chasse
Peinture murale	Pompéi, M. de Méléagre, VI, 9, 2	Musée de Naples	*domus, atrium*	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, M. de l'Académie de musique, Vi, 3, 7	disparue	*domus, triclinium*	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, Maison des Amants, I, 10, 11	*in situ*	*domus, triclinium*	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, IX, 6d	disparue	*domus*	3e tiers Ier s.	grotte ?
Peinture murale	Pompéi, VI, 15, 6	?	*domus*	3e tiers Ier s.	grotte
Peinture de codex		Bibl. Vatican, Vat. lat. 3225		Ve s.	cycle narratif
Peinture de codex		Bibl. Vatican, Vat. lat. 3867		VIe s.	cycle narratif
Sarcophage	Rome, Via Cassia	Rome, Musée des Thermes		120-140 s.	chasse
Ivoire		Musée de Brescia		vers 400	grotte ?
Ivoire		Musée de Trieste		Ve s.	grotte ?
Tissu	Egypte ?	Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 13.025		Ve s.	chasse
Tissu	Egypte ?	Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 13.026		Ve s.	chasse
Tissu	Egypte ?	Vienne, Öst. Museum für ang. Kunst		Ve s.	chasse

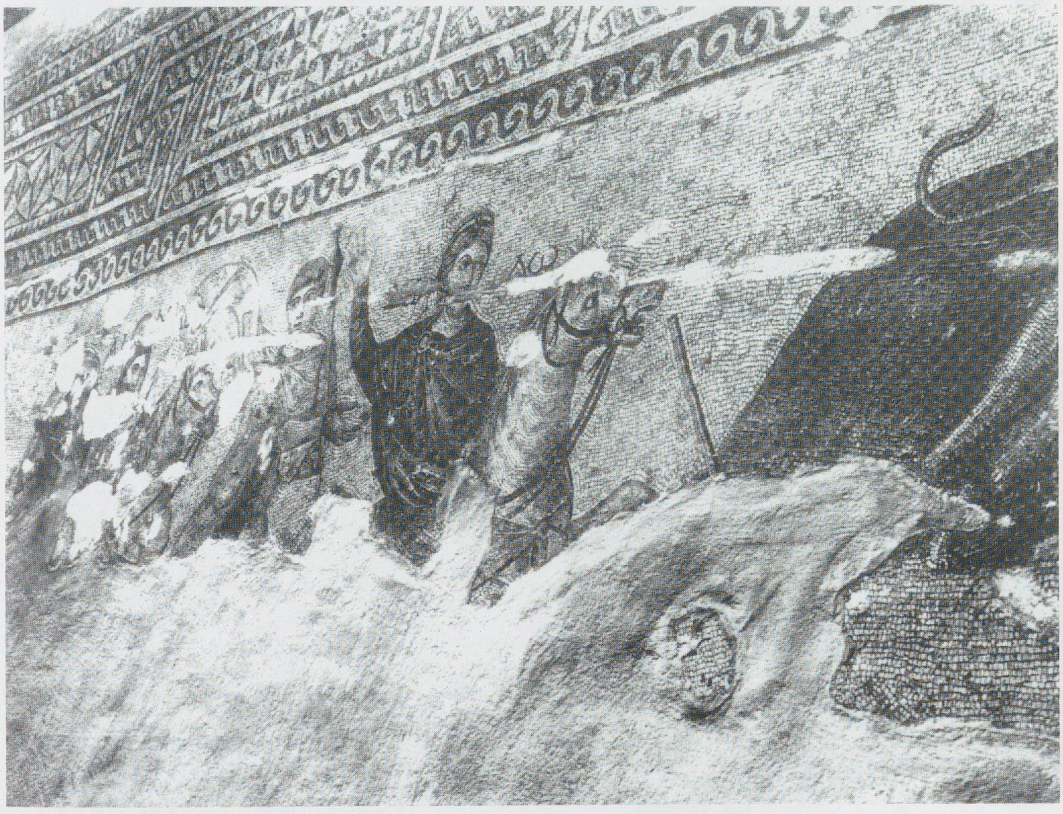
1 - Tableau 1 - *Corpus* des œuvres figurant la légende de Didon et Enée.

	Présents d'arrivée I, 647-655	**Rencontre** I, 594-630	**Ruse de Vénus** I, 657-694	**Banquets** I, 723-756	**Sacrifice** IV, 56-64	**Chasse** IV, 129-168	**Grotte** IV, 165-166	**Reproches** IV, 296-330	**Abandon** IV, 554-641	**Mort** IV, 642-650
Bouclier d'Hannibal		X				X	X		X	X
Mos. Eva						X				
Mos. Low Ham	X		X			X	X			
Mos. Halicarnasse						X				
Pompéi, VI, 9, 2									X	
Pompéi, VI, 3, 7									X	
Pompéi, I, 10, 11									X	
Pompéi, IX, 6 d							X			
Pompéi, VI, 15, 6							X			
Virgile Vatican		X	X		X			X	X	X
Virgile Romain				X			X			
Sarcophage Rome						X				
Ivoire Brescia										
Ivoire Trieste										
Tissu Düsseldorf						X				
Tissu Düsseldorf						X				
Tissu Vienne						X				

2 - Tableau 2 - Episodes tirés de l'*Enéide*.



3 - Low Ham (Somerset). Cycle narratif de Didon et Enée. Taunton, Somerset County Museum (cliché du Musée).



4 - Eva (Péloponnèse). *Villa* d'Hérode Atticus (d'après TOMLINSON, 1996).



5 - Low Ham (Somerset). Détail : panneau de la chasse. Taunton, Somerset County Museum (d'après BIANCHI BANDINELLI, 1970).



6 - Achmim (Egypte). Tissu. Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. 13025) (cliché du Musée).



7 - Achmim (Egypte). Tissu. Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. 13026) (cliché du Musée).



8 - Egypte (?). Tissu. Vienne, Öst. Museum für ang. Kunst (d'après NOLL, 1982).



9 - Rome. Sarcophage découvert Via Cassia. Musée National Romain (d'après KOCH, SICHTERMANN, 1982).



10 - Pompéi, VI, 15, 6. Didon et Enée dans la grotte (d'après SOGLIANO, 1897).



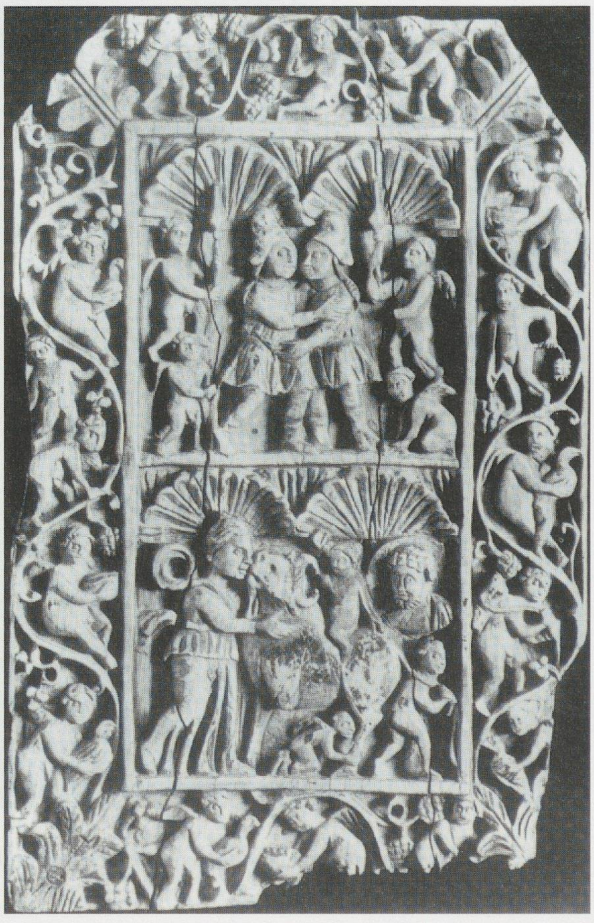
11 - Rome, Vat. lat. 3867. Didon et Enée dans la grotte (fol. 106 r) (d'après WEITZMANN, 1979).



12 - Low Ham (Somerset). Détail : Didon et Enée enlacés. Taunton, Somerset County Museum (d'après BIANCHI BANDINELLI, 1970).



13 - Brescia. Volet de diptyque : couple d'amoureux identifiés comme Didon et Enée. Musée chrétien de Brescia (d'après VOLBACH, 1976).



14 - Trieste. Plaque d'ivoire : Didon et Enée (?). Musée communal de Trieste (d'après VOLBACH, 1976).



15 - Pompéi. Maison de Méléagre, VI, 9, 2. Abandon de Didon. Musée archéologique de Naples (d'après DE CARO, 1994).



16 - Pompéi. Maison de l'académie de musique, VI, 3, 7. L'abandon de Didon (relevé aquarellé de Niccolini, d'après *PPM*IV, p. 287, fig. 18).



17 - Rome, Vat. lat. 3225. Abandon de Didon (fol. 39 v) (d'après WRIGHT, 1993).



18 - Pompéi. Maison de Méléagre, VI, 9, 2. Ariane abandonnée. Musée archéologique de Naples.



19 - Pompéi. Maison de Méléagre, VI, 9, 2. *Tablinum* 8, mur sud : Mars et Vénus. Musée archéologique de Naples (d'après *PPM* IV, p. 682, fig. 51).



20 - Halicarnasse. "*Villa* tardive", Atalante. British Museum (d'après HINKS, 1933).



21 - Provenance inconnue. Tissu de la Fondation Abegg : Atalante et Méléagre, dessin (d'après SIMON, 1970).



22 - Sarrîn (Osrhoène). Méléagre et Atalante (d'après BALTY, 1990).

Crédits photographiques :
Somerset County Museum : fig. 3.
Kunstmuseum Düsseldorf : fig. 6-7.

Faux Adonis et vraie scène érotique : Eros et Psyché à Lixus et à Piazza Armerina

Jean-Pierre DARMON

Pour Zahra Qninba et Hicham Hassini

La préparation, dans le cadre d'un programme de coopération franco-marocaine, du premier tome du *Corpus des mosaïques du Maroc*, consacré au site de Lixus[1], m'a conduit à m'interroger sur le sujet d'un magnifique tableau en mosaïque (**fig. 1**) pavant le petit *frigidarium* des thermes privés de la maison de Mars et Rhéa Silvia (**fig. 2**).

Son inventeur, M. Tarradell, dans plusieurs des nombreuses mais brèves notices qu'il a consacrées à ses très importantes trouvailles de Lixus[2], y a vu, sans jamais véritablement développer son argumentation, une représentation de Vénus avec Adonis (après l'avoir décrite, dans tel de ses textes, comme une scène érotique "non identifiée", et ailleurs comme une scène "más difícil de interpretar"). La même maison comportant, dans une autre pièce (n° 3), un médaillon figuré (**fig. 3**) en partie perdu mais qui représentait visiblement le même sujet, il est naturel qu'il ait proposé la même interprétation pour ce second pavement.

---

[1] Situé sur la côte atlantique du Maroc, à l'embouchure du fleuve Loukkos, à quelque 80 km au sud de Tanger.

[2] M. TARRADELL, "Museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 9-10, 1948-1949, p. 187-190 ; *id.*, "Lixus : maison avec mosaïques", *Fasti* 3, 1948, n° 3490, fig. 83-84, p. 334 ; *id.*, "Museo arqueológico de Tetuán (Marruecos). Activitades durante 1949", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 9-10, 1948-1949, p. 354-356 ; *id.*, "Estado actual de la investigación arqueológica en la Zona de Protectorado español en Marruecos", in *Cronica del IV congreso arqueológico del Sudeste Español (Elche 1948)*, Cartagène 1949, p. 80-88 ; *id.*, *La leyenda de Roma en un mosaico de Lixus (Marruecos)*, Tanger 1949 ; *id.*, "Ciudades romanas en el Marruecos español", *Ibérica* 166, 1949, p. 1-11, 97-99 ; *id.*, "Lixus : fouilles et découvertes", *Fasti* 4, 1949, n° 4029, fig. 90-91, p. 403 ; *id.*, "Musée archéologique de Tétouan", *Fasti* 4, 1949, n° 246, p. 30 ; *id.*, "Las últimas investigaciones sobre los romanos en el Norte del Marruecos", *Zephyrus* 1, 1950, p. 49-56 ; *id.*, "El museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 11, 1950, p. 130-133 ; *id.*, "La arqueología romana en el protectorado de España en Marruecos", *Archivos del Instituto de Estudios Africanos* 4, 12, 1950, p. 31-44 ; *id.*, "Las excavaciones de Lixus", *Ampurias* 13, 1951, p. 186-190 ; *id.*, "Las últimas investigaciones sobre los romanos en el Norte del Marruecos", *Africa* (Esp.) 8, 109, 1951, p. 14-16 ; *id.*, "Investigaciones sobre los romanos en el Marruecos Español", *Arbor* 20, 69-70, 1951, p. 54-59 ; *id.*, "El museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*, 12, 1951, p. 204-206 ; *id.*, *Marruecos antiguo a través de el Museo arqueológico de Tetuán*, Tétouan 1951 ; *id.*, "Historia de las excavaciones de Lixus", *Mauritania* 24, 284, 1951, p. 159-160 ; *id.*, "Tres años de investigaciones arqueológicas en Marruecos", in *II Congreso Nacional de Arqueologia (Madrid, 1951)*, Sarragosse 1952, p. 435-438 ; *id.*, "Excavaciones en Lixus", *Fasti* 7, 1952, n° 3892, fig. 97-98, p. 291 ; *id.*, "Las excavaciones de Lixus", *Tinga* 1, 1953, p. 8-20 ; *id.*, *Guia arqueológica del Marruecos español*, Tétouan 1953, part. p. 19-26 ; *id.*, "Marruecos antiguo : nuevas perspectivas", *Zephyrus* 5, 1954, p. 105-139 ; ID., "Las campañas de excavaciones de 1954 y 1955 en Lixus (Marruecos)", in *IV Congreso Nacional de Arqueologia (Burgos 1955)*, Sarragosse 1957, p. 193-207 ; *id.*, "Breve noticia sobre las excavaciones realizadas en Tamuda y Lixus en 1958", *Tamuda* 6, 1958, p. 372-379 ; *id.*, *Lixus. Historia de la ciudad. Guía de las ruinas y de la seccion de Lixus del Museo arqueológico de Tetuán*, Tétouan 1959.

Je me propose de montrer ici que cette identification est incorrecte et que la bonne lecture de cette scène est tout autre. Chemin faisant, on verra que le nouvel éclairage porté sur cette mosaïque conduit, par ricochet, à préciser la lecture d'une scène très connue décorant un pavement de Piazza Armerina en Sicile, qui appartient, comme on verra, à la même série.

1. Les deux pavement de Lixus ne représentent pas Vénus et Adonis.

Un examen attentif de l'article *Adonis* qui figure au premier tome du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*[3] , en particulier les représentations du thème sur les sarcophages[4], permet aisément de s'en convaincre. Les dispositifs mettant en scène ensemble Vénus et Adonis sont peu nombreux et bien caractérisés.

L'un des plus fréquents représente Vénus et Adonis plus ou moins étroitement enlacés, mais dans ce cas toujours *assis* côte à côte, et toujours accompagnés d'un *chien* couché aux pieds d'Adonis (**fig. 4 et 5**)[5]. Cet animal joue ici le rôle d'attribut désignant la qualité propre de ce héros, qui est d'être avant tout un *chasseur*. Une atmosphère d'inquiétude enveloppe la scène, suscitée par les attitudes véhémentes des personnages secondaires ou les regards suppliants d'Eros et même parfois du chien. Adonis va partir. Cet embrassement est déjà un adieu.

Aphrodite et Adonis assis toujours, mais à quelque distance l'un de l'autre, et conjoints seulement par un Eros voletant fébrilement vers la déesse, constituent un dispositif attesté dès l'époque hellénistique[6], où le chien, au pied du héros, joue encore ici le rôle d'attribut distinctif.

Anciennement attesté lui aussi, le dispositif où l'on voit Adonis assis, parfois jouant de la lyre, tandis qu'Aphrodite, amoureuse, debout, s'approche de lui et le regarde[7]. C'est la seule scène du mythe qui paraisse heureuse et apaisée.

Un quatrième dispositif nous présente Vénus assise tandis qu'Adonis est debout, partant pour la chasse[8]. Il est généralement, ici aussi, accompagné d'un chien ou tient un long épieu, sur lequel il s'appuie du bras gauche : son équipement est bien, ici encore, celui d'un chasseur.

---

[3] *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", p. 222-229 et pl. 160-170.

[4] Voir aussi l'ancien inventaire de C. ROBERT, *Antiken Sarkophag Reliefs,* III, *Einzelmythen,* 1, p. 7-24 et pl. II-V. En dernier lieu, concernant le mythe d'Adonis sur les sarcophages romains, voir Michael KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1995, p. 23-62 et pl. 4-15.

[5] Les exemples donnés ici sont ceux de deux sarcophages de Rome : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 38 a (Palazzo Rospigliosi, notre **fig. 4**) et 38 b (Villa Borghese, notre **fig. 5**), p. 226-227 et pl. 166.

[6] Couvercle d'un miroir à boîtier de Corinthe, en bronze (Louvre 1705) : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 13, p. 224 et pl. 162.

[7] Lécythe attique, Louvre MNB 2109 : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 8, p. 224 et pl. 161 (fin du Ve s. av. J.-C. ; Adonis identifié par l'inscription ΑΔΩ) ; oenochoé attique à relief, Ermitage 108 K : *ibid.*, n° 9 (fin du Ve - début du IVe s. av. J.-C. ; inscription : ΑΔΩΝΙΟΣ) ; pyxide attique de Würzburg : *ibid.*, n° 11, pl. 162 (IVe s. av. J.-C. ; pas d'inscription désignant Adonis, mais sa qualité de chasseur est signifiée par les deux javelots qu'il tient de la main gauche).

[8] Sarcophages de Rome : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 39 c (Vatican, anc. coll. du Latran), 39 e (Palazzo Rospigliosi), pl. 167-168.

Un cinquième système nous montre Adonis blessé, renversé en arrière, presque couché, tandis que Vénus se penche vers lui (**fig. 6**)[9], ou au contraire, assise derrière lui, le soutient[10].

Les images, plutôt rares, représentant Vénus et Adonis tous deux debout les mettent à quelque distance l'un de l'autre. Encore moins s'enlacent-ils. Il s'agit, ici encore, d'une scène de départ, et le petit Amour figuré entre eux semble éploré et cherche à les réunir. Quant à l'attribut qui caractérise Adonis - et permet de l'identifier -, c'est encore une fois son arme de chasse, sorte d'épieu ou de lance sur le plat d'argent de Feltre (Belluno)[11], attribué à l'époque de Justinien mais très classique de facture (**fig. 7**), javelot double sur la mosaïque d'Antioche[12] (**fig. 8**).

Un support de miroir hellénistique présente un sujet d'identification incertaine[13], mais s'il peut s'y agir d'Adonis c'est précisément *parce que le personnage masculin porte des bottes de chasse.* Deux autres dispositifs inventoriés par le *LIMC* sont de fausses identifications : *le nôtre n'y est attesté que pour notre principal pavement de Lixus dans la mesure où l'on y a enregistré, sans la questionner, la lecture de Tarradell*[14] ; or celle-ci, on le voit, était certainement erronée, dans la mesure où elle négligeait le seul trait constant qui sert partout à caractériser Adonis, *celui d'être désigné comme un chasseur,* soit par son chien, soit par son arme, soit du moins par ses bottines, soit par les trois à la fois[15]. Rien de tel sur notre image, où les attributs sont tout autres : des roses, des guirlandes de pétales de roses, des oiseaux, parmi lesquels s'ébattent des Amours. Pas d'arme, pas de chien, et les pieds du personnage masculin sont nus.

---

[9] L'exemple donné est encore un sarcophage de Rome : *ibid.*, n° 39 f (Vatican, Museo Chiaramonti), pl. 168 (notre **fig. 6**).

[10] Hydrie attique (de Meidias ?) : *ibid.* n° 10 (Florence Mus. Arch. 81 948 ; v. 410 av. J.-C.), p. 224, pl. 161 ; peinture de Pompéi : *ibid.*, n° 35 (Maison d'Adonis blessé, VI 7, 18 ; vers 68-79 apr. J.-C.), entre de nombreux exemples pompéiens.

[11] *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 26, p. 225 et pl. 164 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles", *Inventaire des monuments d'or et d'argent* n° 348) (notre **fig. 7**).

[12] *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 31, p. 226 et pl. 165 (Maison du Pavement rouge, attribué au IIe siècle ap. J.-C. par Doro LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 80-81 et pl. XII b) (notre **fig. 8**).

[13] Miroir de Locres, bronze, British Museum 303 : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 14, p. 224 et pl. 162 (IIIe s. av. J.-C.).

[14] *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 24, p. 225. Notre mosaïque 1 est reproduite par le *LIMC* III, *s.v.* "Eros/Amor-Cupido", n° 178 et pl. 690. L'emplacement de cette illustration y est dû aux représentations des petits Erotes qui accompagnent le couple dans le tableau de Lixus, mais il est particulièrement bienvenu, comme on le verra plus loin.

[15] Un autre dispositif encore, où deux personnages assis côte à côte, de face, convergent du regard vers l'orifice circulaire d'une source, n'a probablement rien à voir avec Vénus ni Adonis, mais représente sans grand doute possible Narcisse et Echo : *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 15, p. 224 et pl. 163.

2. Les tableaux de Lixus ne sont pas seuls de leur espèce : on peut les mettre en série.

Il s'agit à coup sûr à Lixus d'une scène érotique, amoureuse même. Les roses, les Amours, les guirlandes pourraient se référer à Vénus. Il existe une autre série où cette divinité est mise en position d'amante : ce sont les scènes où elle se trouve conjointe à Mars. Mais là aussi l'examen des données conduit à abandonner l'hypothèse : toutes les images de cette série ont en commun la présence, de quelque façon, de tout ou partie de l'équipement, *militaire* cette fois, qui sert précisément à désigner Mars et à caractériser la scène. La peinture pompéienne, en particulier, a été friande de cet épisode qu'elle a traité sous diverses formes[16], ce qui permet d'en bien remarquer les constantes. Il ne s'agit jamais, comme à Lixus, d'un embrassement à caractère extatique, où deux personnages viennent à la rencontre l'un de l'autre, mais d'une *scène de séduction* : Mars et Vénus ne sont pas tournés l'un vers l'autre, le dieu, auquel la déesse présente souvent le dos, fait un geste d'invite, main posée sur le sein de sa partenaire, ou saisissant son voile pour la dénuder. Le dispositif qui se rapproche le plus du nôtre (**fig. 9**)[17] montre bien, en même temps, toutes ces différences, et les éléments de la panoplie militaire (casque à aigrette sur la tête de Mars, glaive au fourreau entre les mains d'un des Amours) y sont bien présents pour caractériser la scène sans ambiguïté. Les mosaïques traitant le sujet obéissent aux mêmes règles générales, comme on le voit sur l'exemple de Shahba-*Philippopolis*[18] où les armes de Mars sont bien mises en évidence, et où le geste de séduction est présent, émanant cette fois de Vénus, qui tend la main vers son amant, – ce qu'on lui voit souvent faire dans la tradition mieux attestée chez les sculpteurs[19].

A Lixus, il ne s'agit donc pas plus de Vénus et Mars que de Vénus et Adonis. En conséquence, il ne s'agit pas de Vénus du tout, en dépit de tous les symboles qui désignent sa sphère. Il faut scruter l'image de plus près, et parvenir à la mettre en série.

Remarquons, pour commencer, que les roses et les guirlandes de pétales de roses, qui encombrent l'image et font probablement fonction d'attributs caractéristiques, concernent plus particulièrement non pas le personnage féminin, mais le personnage *masculin*, qui tient de la main gauche tendue une corbeille pleine de roses, et qu'une des guirlandes couronne. Ces deux détails se retrouvent dans l'une et l'autre des deux versions du même mythe présentes à Lixus (**fig. 1 et 3**). Si sa partenaire n'est pas Vénus, il faut alors que le personnage masculin appartienne *intrinsèquement* à la sphère de celle-ci, puisque la fleur même de Vénus sert à le caractériser avec tant d'insistance.

---

[16] Cf. *LIMC* II, *s.v.* "Ares-Mars", n° 369, 371, 374-381, p. 546-548 et pl. 411-415.

[17] Il provient d'Herculanum, cf. *ibid.*, n° 372, p. 546 et pl. 411 (Naples, Museo Nazionale, 9251) (notre **fig. 9**).

[18] J. BALTY, *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles 1977, p. 58-65, fig. 24-27, cf. *LIMC* II, *ibid.*, n° 382, p. 548 et *s.v.* "Ares" (in peripheria orientalis), n° 34, *ibid.*, p. 496 et pl. 374.

[19] Cf. *LIMC* II, *s.v.* "Ares-Mars", n° 347 et *sqq.*

L'autre observation qui permet d'avancer dans la recherche d'une identification de la scène, c'est la constatation que les deux images de Lixus ont ailleurs un parallèle direct. On ne s'en est guère avisé jusqu'à présent, mais le même dispositif iconographique qu'à Lixus se retrouve à Piazza Armerina dans la célèbre *villa del Casale*. Il y organise la non moins célèbre *Scena erotica* (**fig. 10**), qui occupe le médaillon central d'une grande pièce des appartements situés immédiatement au nord de l'*aula basilicale*[20].

A vrai dire, à Piazza Armerina l'image est réduite à l'essentiel : seul le couple enlacé, représenté devant une sorte de balustrade-jardinière, en occupe tout le champ ; mais qu'il s'agisse bien du même couple ne fait pas de doute. La position relative des personnages est identique et suggère la même impression de réciprocité dans la rencontre amoureuse, tout en marquant de la même façon que l'élan est plus vif de la part du personnage féminin vers son partenaire masculin, qui paraît plutôt recevoir – et accepter pleinement – l'hommage amoureux.

Dans les deux cas, le personnage féminin, figuré à gauche de l'observateur, est tout entier tourné à droite vers son partenaire, de trois-quarts face à Lixus (**fig. 1**), de trois-quarts dos à Piazza Armerina (**fig. 10**) ; cette belle jeune femme a pour tout vêtement, dans les deux cas, un tissu rouge ourlé ou doublé de vert qui ne couvre que les jambes, laissant le corps entièrement nu, mis à part les parures, collier et bracelets (et un bandeau pectoral à Piazza Armerina) ; le bras droit est levé et enlace le partenaire, par l'épaule à Lixus, par le cou à Piazza Armerina ; le visage, de profil à droite dans les deux cas, touche celui du partenaire comme pour un baiser sur la joue à Lixus, se profile devant celui du partenaire comme pour un baiser sur les lèvres à Piazza Armerina.

Ce dernier est représenté de face dans les deux cas, tenant par le pli de son bras gauche le pan d'un manteau vert qui laisse le corps à nu. Dans les deux cas il porte une coiffure végétale, de feuillage à Piazza Armerina, de pétales de roses à Lixus. Dans les deux cas, enfin, il soutient des roses de son bras gauche étendu : contenues dans une corbeille qu'il tient de la main à Lixus, renfermées, à Piazza Armerina, au creux d'un pan de son manteau, également tenu de la main gauche. Un attribut supplémentaire, qui ne figure pas à Lixus, le caractérise à Piazza Armerina, et c'est une situle qu'il tient par l'anse, de la main gauche, en même temps que celle-ci retient le tissu.

A quelques variantes près, il s'agit bien de la même scène représentée au moyen du même dispositif iconographique. Malheureusement ce seul rapprochement ne nous avance pas

---

[20] A. CARANDINI *et alii, Filosofiana, la villa di Piazza Armerina,* Palerme 1982, I, p. 243-248, fig. 143 et II, f° XXXVI. Il s'agit du *cubiculum* à alcôve n° 39, pavé dans sa partie principale par la mosaïque 39 a, à décor géométrique renfermant, autour du tableau central qui nous intéresse, des médaillons secondaires avec Saisons et Masques. A. Ricci, auteur des textes concernant les mosaïques, ne propose pas d'identification pour notre scène, qualifiée seulement, selon la tradition, de "scène érotique". Dans son essai introductif, A. Carandini considère qu'il s'agit sans doute du *cubiculum* de la *domina,* et, sans pour autant identifier ce "couple d'amants", admet que ce décor dans son ensemble pourrait avoir servi "à signifier l'éternité de l'amour" (I, p. 88). Cette idée avait été proposée par S. SETTIS, "Per l'interpretazione di Piazza Armerina", *MEFRA* 87, 1975, p. 873-994, qui n'identifie pas non plus le "couple d'amants" (p. 925). L'identification qui sera proposée plus loin renforce encore ce point de vue.

beaucoup, dans la mesure où la scène de Piazza Armerina, qualifiée à juste titre d'érotique ou d'amoureuse, n'a pas été jusqu'ici plus précisément identifiée[21].

C'est une troisième mosaïque qui donne la clef (**fig. 11**). Notre couple figure en effet sur une mosaïque de Carthage[22], où il est accompagné d'une inscription philosophique[23]. Nous le retrouvons, toujours étroitement enlacé, mais en position inversée, personnage féminin à droite, personnage masculin à gauche. Comme à Lixus, les deux visages se touchent. L'homme est cette fois entièrement nu, sauf collier et bracelets (les mêmes que ceux portés par le personnage féminin à Piazza Armerina) ; ses cheveux, blonds au sommet, sont piquetés de fleurs rouges derrière la nuque ; comme à Lixus, son regard s'élève vers le ciel, dans l'attente du baiser qu'il va recevoir – sur les lèvres peut-être ; comme à Lixus et à Piazza Armerina, il enlace sa partenaire du bras droit – par l'épaule, ici[24], au lieu que ce soit par la taille comme sur les deux autres exemples, tandis que sa main gauche l'enlace par le cou. La jeune femme, brune, vêtue d'un manteau vert qui ici cache sa nudité, parée d'un collier de perles à fermoir et de bracelets, comme à Lixus et à Piazza Armerina fixe du regard le jeune homme et approche son visage du sien en l'enlaçant du bras gauche, tandis qu'elle pose sa main droite derrière le cou de son partenaire. Comme à Lixus et à Piazza Armerina, des symboles propres à Vénus sont mis en évidence, non plus des roses, mais, à gauche, une colombe et, à droite, un coffret à bijoux. Cette fois, cependant, l'énigme de l'identité des deux personnages est levée par des attributs explicites qui rendent leur identification immédiate. Derrière le jeune homme, se voit une aile d'oiseau déployée, et la jeune femme porte des ailes de papillon : ce sont Amour et Psyché[25].

---

[21] B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina,* Rome 1955, "mancando ancora di buone riproduzioni" n'a fait que mentionner (p. 89-90) les mosaïques des appartements situés au Nord et au Sud de l'*aula basilicale* ; c'est peut-être à propos de notre scène qu'il parle d'un "gruppo, forse di Dafni [lapsus pour Acis] e Galatea", hypothèse suggérée sans doute par la présence d'une représentation de Polyphème dans une pièce voisine ; mais B. Pace n'a visiblement pas approfondi son examen, et c'est regrettable dans la mesure où, à bien des égards, son livre reste une des meilleures études sur le sujet ; G.V. GENTILI, *La villa erculia di Piazza Armerina, I mosaici figurati,* Rome, s.d. (*circa* 1954), p. 28 parle de "*scena erotica*" sans autre examen ; H. KÄHLER, "La villa di Massenzio a Piazza Armerina", *ACTA ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, IV, Rome 1969, p. 41-49 et pl. I-XIX, assigne ce *cubiculum* au *dominus* et n'identifie pas la "coppia seminuda teneramente abbracciata" (p. 44 et pl. V a) ("das Liebespaar" dans ID., *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina,* Berlin 1973, p. 55, fig. 36) ; R.J.A. WILSON, *Piazza Armerina*, Londres 1983, parle seulement d'un "*kissing couple*" (p. 48 et fig. 25). Voir aussi la note 20 ci-dessus.

[22] Médaillon circulaire, peut-être central, d'un pavement rectangulaire perdu, P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique* II, *Afrique Proconsulaire*, Paris 1910, n° 593. Seule la moitié supérieure du tableau figuré subsiste, conservée au Musée national de Carthage (notre **fig. 11**).

[23] OMNIA DEI SVNT/AGIMVR NON AGIMVS (la seconde moitié de l'inscription a été perdue après la découverte, avec la moitié inférieure du tableau). Naguère étudiée par R. HANOUNE, "*CIL,* VIII, 25042 (Carthage) et le débat philosophique et religieux à l'époque d'Augustin", *Afrique du Nord antique et médiévale, Ve Colloque international sur l'Histoire et l'Archéologie de l'Afrique du Nord (Avignon, 9-13 avril 1990),* Paris 1992, p. 173-177, fig.

[24] Le mouvement et le traitement du bras du jeune homme sont identiques à ceux du bras droit de la jeune femme dans la mosaïque de Lixus.

[25] Sur d'autres repésentations en mosaïque d'Eros avec Psyché ailés, ou de Psyché seule, cf. M. BOUHLILA, *Les mosaïques des thermes d'Aïn Doura (Dougga, Tunisie)*, Thèse dactylogr., Paris IV 1987, qui a réuni de nombreux éléments, notamment p. 119-120, 138-145, 157-162 et abordé la question de la sémantique

3. Les deux tableaux de Lixus et la "scène érotique" de Piazza Armerina représentent, comme la mosaïque de Carthage, Eros et Psyché.

Les rapprochements sont si étroits entre les divers tableaux ici mis en série que l'identification du dernier entraîne celle de tous les autres. On ne peut opposer à cette déduction qu'un seul argument : contrairement au couple de Carthage, ceux de Lixus et celui de Piazza Armerina sont aptères. Est-il admissible de reconnaître Eros et Psyché dans ces deux amants privés d'ailes ?

Contrairement à ce qu'il peut sembler d'abord, l'objection est très faible.

Les représentation d'Eros aptère sont innombrables. Sans vouloir ici multiplier inutilement les exemples, je citerai d'abord les conclusions de ceux-là mêmes qui ont eu à prendre en charge la totalité de la documentation pour la rédaction des notices correspondantes du *LIMC*. Chr. Augé, cherchant à "déterminer dans quelle mesure on peut parler d'un type d'Eros aptère", conclut qu'"il est certain que, dès le début de l'époque hellénistique, les Erotes-*putti* peuvent être aptères" et il "n'insiste pas sur le cas des Erotes aptères d'époque impériale... sinon pour rappeler qu'à l'intérieur d'une même série de copies en marbre, certains Erotes sont aptères sans que leur identification soit douteuse"[26]. Quant à N. Blanc et F. Gury, elles ont, dans leur catalogue "retenu plusieurs figures aptères dans lesquelles" elles reconnaissent "Amour"; elles rappellent qu'"il existe des représentations aptères de l'Eros grec dont l'interprétation est certaine" et notent que "la critique tombe généralement d'accord pour dénier toute signification à cet attribut dont l'absence ne remettrait pas en cause l'identification du personnage"[27]. Déjà R. Stuveras, dans son étude des *putti* romains, avait insisté sur ce point[28]. Aux sceptiques les plus irréductibles, je recommanderai par exemple l'examen de la série des sarcophages de Saisons où les images d'Amours ailés et aptères sont rigoureusement interchangeables[29].

Des exemples de Psyché aptère sont également attestés. Ils sont particulièrement indiscutables dans les cas où Psyché aptère est associée avec Eros ailé, comme sur un camée de l'Ermitage[30], ou sur une mosaïque d'Utique conservée au Louvre[31].

---

de ce thème p. 212-223. On remarquera qu'à Aïn Doura, l'espace aquatique de l'*impluvium,* où évoluent les bateaux d'Eros et Psyché, est *parsemé de roses*, cf. *ibid.*, p. 129 et 145-149.

[26] Dans *LIMC* III, *s.v.* "Eros", p. 933[2].

[27] Dans *LIMC* III, *s.v.* "Amor-Cupido", p. 1044[2].

[28] R. STUVERAS, *Le* putto *dans l'art romain*, Bruxelles 1969 (coll. Latomus, XCIX), p. 168-170.

[29] P. KRANTZ, *Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 4, *Jahreszeiten Sarkophage*, cf. notamment les numéros de catalogue 52, pl. 26,1 ; 63, pl. 44, 4 ; 64, pl. 43, 2-4 ; 72, pl. 45, 2 ; 120, pl. 50, 5 ; 128 (où des *putti* aptères alternent avec des Psychés ailées dans la représentation des Saisons) ; 133, pl. 58, 1 et 59, 1 ; 135, pl. 58, 2 et 59, 2. Notons que tous les exemples africains donnés par ce corpus présentent des Erotes aptères (*ibid.*, numéros de catalogue 579, 580, 585, 586, 588, 590).

[30] *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 107 (Ermitage 244, cf. O. NEVEROV, *Antique Cameos in the Ermitage Collection*, Saint-Petersbourg 1971, n° 47).

[31] *LIMC* VII, *s.v.* Psyché, n° 159 (Louvre, Ma 1800, cf. F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, 1978, n° 13, p. 49-50, fig. 36 = M. ALEXANDER *et alii*, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, I, *Utique*, 3, n° 265, p. 15 et pl. XI). L'identification remonte à P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Afrique proconsulaire*, Paris 1910, n° 907.

Enfin et surtout, *le couple enlacé d'Eros et Psyché tous deux aptères est d'ores et déjà parfaitement attesté.* Un bel exemple en est fourni par un sarcophage attique d'époque antonine[32] où, entouré (comme à Lixus) de plusieurs Erotes, le couple d'Eros et Psyché, enlacés selon le schéma canonique, occupe la position centrale (**fig. 12**) : tous deux sont représentés sans ailes, sans que leur identification ait jamais fait véritablement problème.

Mieux encore : il existe dans la statuaire une série rigoureusement symétrique de la nôtre. Un des groupes d'Eros et Psyché les plus fameux qui soit au monde est celui du musée du Capitole[33], marbre d'époque antonine découvert à Rome, sur l'Aventin, en 1749 : les deux amants y sont figurés aptères (**fig. 13**). Or, ce groupe trouve un parallèle direct à Ostie (**fig. 14**), où Eros et Psyché sont également aptères[34]; ce nouvel exemple, datant probablement du IVe siècle après J.-C., prouve la notoriété de ce type ainsi que sa permanence jusque dans l'Antiquité tardive. Enfin, – et c'est ce qui vient confirmer de façon indiscutable l'identification des personnages –, il existe un troisième groupe statuaire[35] (**fig. 15**) qui représente le même couple dans la même attitude et dépend visiblement du même modèle hellénistique, à ceci près que le personnage masculin est doté d'ailes d'oiseau et sa compagne d'ailes de papillon, attributs non équivoques qui, comme c'est le cas pour la série mosaïstique, garantissent l'interprétation de toute la série statuaire[36] .

4. Conclusions.

L'ensemble de ces constatations permet de conclure avec certitude que les deux tableaux en mosaïque de Lixus considérés ici, ainsi que celui de Piazza Armerina, représentent Eros et Psyché, au même titre que celui de Carthage. Les symboles liés à la sphère de Vénus (roses à Lixus et à Piazza Armerina, colombe et coffret de bijoux à Carthage) conviennent parfaitement à

---

[32] *LIMC* III, *s.v.* "Eros", n° 972 (Istanbul, Musée archéologique 511, provenant de Thessalonique) (notre **fig. 12**).

[33] *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 141 a (Rome, Capitole 408), cf. F. HASKELL, *Pour l'amour de l'Antique*, Paris 1988 (trad. F. Lissarrague), fig. 73, p. 164-166 (notre **fig. 13**). Il s'agit sans doute d'une copie d'époque antonine d'un original hellénistique attribuable au IIIe ou au IIe siècle avant J.-C. Psyché, comme à Lixus et à Piazza Armerina, est dénudée jusqu'au haut des cuisses ; elle enlace du bras gauche Eros par la taille et pose la main droite derrière le cou de son amant.

[34] *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 141 b (Ostie, Musée, 180) (notre **fig. 14**), attribué au début du IVe siècle après J.-C.

[35] *LIMC*, *ibid.*, n° 141 c (Florence, musée des Offices 339, provenant de Rome) (notre **fig. 15**).

[36] Celle-ci comporte encore d'autres exemples de ce même groupe, surtout lorsqu'il est ailé. Une statuette en terre cuite de Beyrouth identifiée comme une représentation d'Eros et Psyché (*LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 122) comporte un personnage féminin *aptère* enlaçant un personnage masculin dont le haut du corps est perdu : peut-être était-il lui aussi aptère ; en tous cas, il est intéressant de noter que l'identification ici n'a été proposée que sur la base de la position caractéristique d'enlacement du couple, en l'absence de tout attribut. Pour ce qui est du couple ailé, notons encore la statuette en terre cuite de Malibu (P. Getty Museum = *LIMC* III, *s.v.* "Eros", n° 413 b et pl. 630) où Eros de face, le bras gauche le long du corps, semble, ici aussi, surtout accepter l'hommage de Psyché qui, placée à sa gauche comme à Lixus, l'enlace et approche son visage de celui de son amant, pour un baiser.

Eros, fils et fidèle messager de celle-ci, et lui sont familiers[37] ; les ailes qu'il porte d'ordinaire sont celles de la colombe ; roses et coffret à bijoux sont aussi des symboles nuptiaux servant à caractériser son union avec Psyché, qui appartient à la série, très nombreuse dans le décor domestique, des épisodes mythologiques évoquant le mariage sous les espèces de l'union d'un dieu avec une mortelle (ou d'une déesse avec un mortel)[38].

La mosaïque de Piazza Armerina comporte cependant un attribut encore inexpliqué, c'est la situle que tient de la main gauche le personnage masculin. En réalité, ce détail aurait dû aider depuis le début à l'identification d'Eros, dont la situle est un des attributs normaux dans l'iconographie classique, sans doute parce que cet ustensile appartient aussi à la sphère nuptiale[39]. Il est vrai qu'il apparaît plus rarement comme attribut d'Eros à l'époque romaine[40]. Sans doute doit-on cette résurgence à un souci d'érudition artistique aussi bien que littéraire, caractéristique de l'antiquité tardive et particulièrement attendue à Piazza Armerina, dans la villa du *μουσικῆς ἑνῆρ,* quelle qu'ait été son identité[41], qui avait peut-être choisi d'appeler sa demeure *Philosophiana*[42].

---

[37] La fréquence de l'association d'Eros et des roses n'est plus à démontrer. Voir notamment les références que j'ai proposées - parmi beaucoup d'autres - dans NYMFARVM DOMVS, *Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture,* Leyde 1980, p. 68-69, où j'évoquais la tradition gnostique qui faisait naître les roses du sang répandu par Psyché lors de son union avec Eros : M. TARDIEU, *Trois mythes gnostiques : Adam, Eros et les animaux d'Egypte dans un écrit de Nag Hammadi (II, 5),* Paris 1974. Voir aussi NYMFARVM DOMVS *cit.*, p. 155-156, 217, et M. BOUHLILA, ouvrage cité ci-dessus en note 25.

[38] A la suite de la mise en évidence de la symbolique du mariage dans le programme iconographique de la maison des Nymphes de Nabeul, NYMFARVM DOMVS *cit.*, notamment p. 196-239, j'ai été amené à indiquer à plusieurs reprises qu'il y avait lieu de généraliser, et que cette thématique était sans doute l'une des principales constantes du décor domestique, cf. "A propos d'un pavement inédit, quelques réflexions sur les représentations de Poséidon avec Amymonè dans la mosaïque romaine", *BSNAF* 1975, p. 125-132, et "Présence et fonction de la mythologie classique dans le décor en mosaïque de la maison romano-africaine", *Actes du XII Congrès international d'Archéologie classique (Athènes, 4-10 septembre 1983)*, Athènes 1988, p. 62-67, ou encore "Les images dans la maison romaine", *Bulletin de liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon-Reinach,* N. S. 5, 1987, p. 57-67.

[39] Cf. *LIMC* III, *s.v.* "Eros", n° 188 et pl. 619 (canthare apulien, British Museum F 439) ; n° 470 a-e et pl. 634 (canthares, rhyton, lékanis et thymiatérion apuliens) ; n° 531 (lékanis siciliote de Palerme, Museo Nazionale 401), n° 531 a (coupe apulienne de Trieste, Museo Civico S 463) ; n° 531 b (pyxis apulienne du Louvre K 202) ; n° 532 (statuette en terre cuite, Berkeley, Lowie Museum 8.44) ; n° 533 (couvercle de miroir en bronze du British Museum 72.8-12.1) ; presque tous ces exemples appartiennent à la seconde moitié du IVe siècle avant J.-C.

[40] Néanmoins des exemples existent : cf. *LIMC* III, *s.v.* "Amor-Cupido", n° 644 et pl. 722 (peinture de Pompéi, Naples, Museo Nazionale 9232) ; n° 677 (peinture de Stabies, Naples, Museo Nazionale 9325).

[41] Voir les discussions qui ont suivi la publication de CARANDINI *et alii,* citée ci-dessus en note 20, notamment le colloque *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania (Piazza Armerina, 28 settembre - 1 ottobre 1983)*, G. RIZZA, Salvatore GARRAFFO éd., Catane 1984 (c. 1988).

DISCUSSION

José Maria **Blázquez** : En el mosaico del Lixus el pájaro posado en el hombro del eros podría ser un halcón y sería el símbolo de la casa de Adonis.

Jean-Pierre **Darmon** : L'oiseau sur l'épaule d'un Eros ressemble plus à un perroquet qu'à un faucon. Le perroquet n'est pas un oiseau de chasse. D'autre part, il est très fréquent en mosaïque (songeons aux perroquets enrubannés d'Antioche) - le faucon est rarement représenté et est généralement tenu au poing - je maintiens donc que cette mosaïque ne comporte aucun attribut relatif à la chasse et qu'il ne peut s'agir à Lixus d'Adonis et Vénus.

Marek-Titien **Olszewski** : Merci pour votre communication... Vous interprétez la scène "amoroso" comme Eros et Psyché. Je suis très étonné de voir Psyché avec un soutien-gorge. Je ne connais aucune représentation de ce type. Mais peut-être fais-je erreur.

Jean-Pierre **Darmon** : Je vous remercie de cette observation.

Stephen **Zwirn** : 1) In the Piazza Armerina mosaic, what is the male figure holding in his right hand ? 2) How can figures without wings be identified as Psyche and Amor ?

Jean-Pierre **Darmon** : 1) In Piazza Armerina the male figure is holding what seems to be a sort of *situla*, or amphora or krater with a mobile handle. 2) Groups of male and female figures embracing each other without wings has been already identified as Eros and Psyche in sculpture and reliefs.

Petra **Baum-vom Felde** : Die männliche Gestalt hält einen Eimer (*situla*) in der Hand, der identisch ist mit dem Eimer auf dem Monatsbild des Märzbildes im Kalender von 354 und im Hintergrund sind auch ähnliche Pflanzen. Diese Szene in Piazza Armerina ist als eine Zusammenfassung mehrerer Szenen zu verstehen, die alle im Zusammenhang mit dem Frühling stehen. So weisen die Blüten im Mantel der männlichen Gestalt auf den Frühling. Der Kontext des restlichen Mosaikes zeigt die vier Jahreszeiten und Masken. Das weist auf einen dionysischen Kontext von ewigem Werden und Vergehen. Der Raum 39a vorgelagerte Raum 37 zeigt Polyphem, der von Odysseus mit **Wein** trunken gemacht wird. Also ein weiterer dionysischer Kontext : Der Wein, ein Geschenk des Dionysos, verhilft zum Sieg über die

---

[42] Il est certain que les implications non seulement littéraires, mais morales et philosophiques du mythe d'Eros et Psyché, - dont tout homme cultivé connaissait le beau récit figurant au cœur de *l'Ane d'or* d'Apulée -, n'échappèrent assurément pas au prestigieux commanditaire du *Casale*.

wilde ungebändigte Natur. Das Emblem in Raum 39a ist motivisch/ikonographisch ähnlich einem Relief in Oesterreich (*LIMC* I, 1, S. 226, Nr. 37).

Zusätzlich zum Liebespaar ist hier noch ein Hund zu erkennen, der doch nahelegt, in dieser Szene Adonis und Aphrodite zu sehen, die ohne Zweifel den dionysischen Wiedergeburtsgedanken versinnbildlichen und so in den Kontext in Piazza Armerina passen. Herr Guidobaldi wies mich darauf hin, daß die *situla* die mit dem Monat März verbunden werden kann, vielleicht ein indirekter Hinweis auf die Jagd und damit Adonis ist, weil der März der Monat des Gottes Mars ist, und so durchaus mit Waffen assoziiert werden kann. Die Szene in Piazza Armerina ist oder darf auf keinen Fall isoliert gesehen werden. Sie erhält ihre Bedeutung durch die Attribute und umliegenden Darstellungen. Ich bevorzuge eine Interpretation als Adonis und Aphrodite.

Jean-Pierre **Darmon** : Je vous remercie de ces remarques et examinerai de près vos objections.



Fig. 1 - Panneau figuré provenant des petits thermes privés de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus (Maroc), musée de Tétouan (cliché J.-P. Darmon).

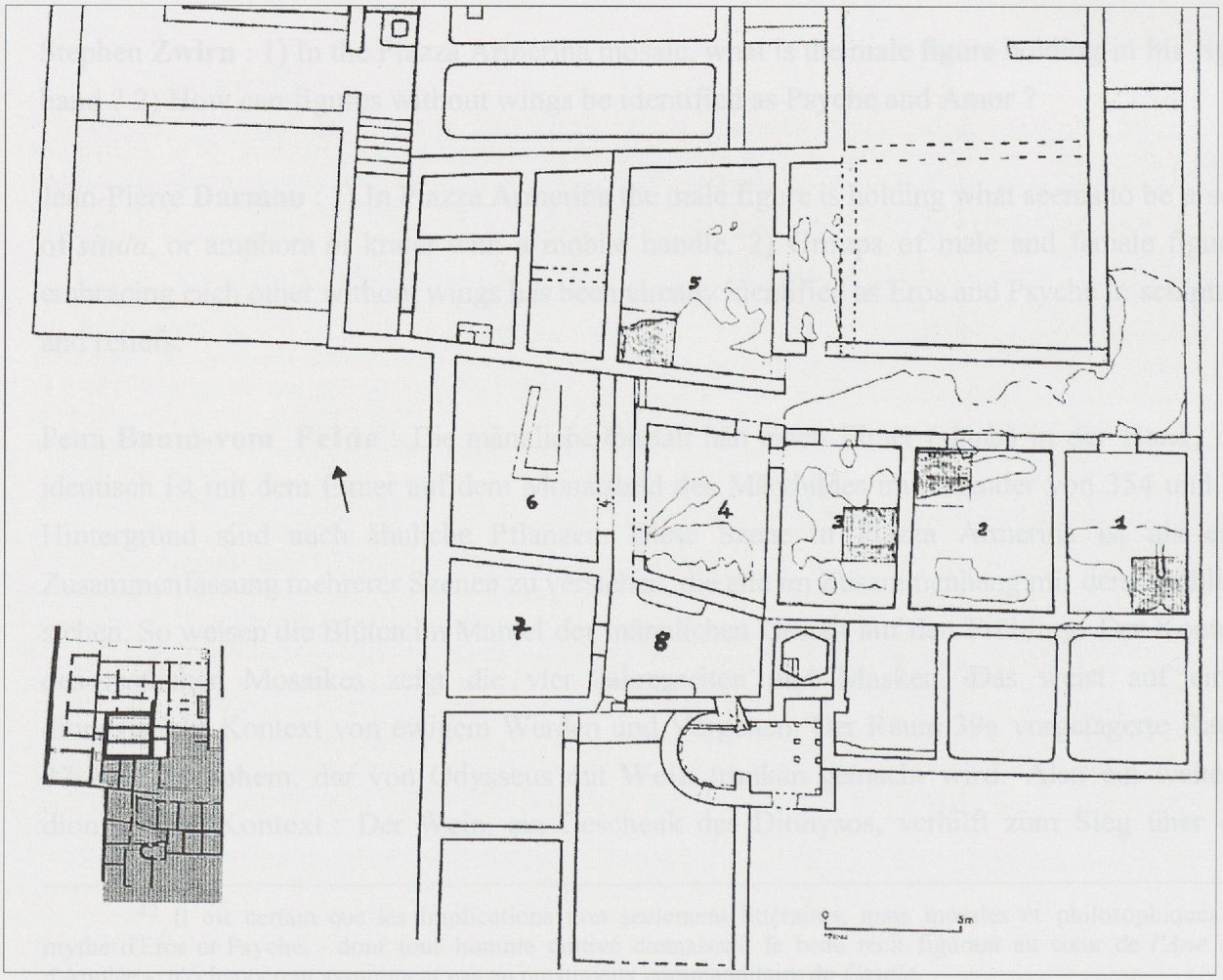


Fig. 2 - Plan de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus (relevé M.-P. Raynaud).



Fig. 3 - Médaillon figuré de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus, provenant de la pièce n° 3 et conservé au musée de Tétouan (cliché J.-P. Darmon).



Fig. 4 - Vénus et Adonis. Sarcophage de Rome, Palazzo Rospigliosi (cl. d'après *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 38 a).



Fig. 5 - Vénus et Adonis. Sarcophage de Rome, Villa Borghese (cl. d'après *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 38 b).



Fig. 6 - Vénus et Adonis blessé. Sarcophage de Rome, Vatican, Museo Chiaramonti (cl. d'après *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 39 f).



Fig. 7 - Vénus et Adonis. Plat d'argent de Feltre (Belluno, Italie), Paris, Cabinet des Médailles (cl. d'après *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 26).



Fig. 8 - Vénus et Adonis. Mosaïque de la maison du Pavement rouge à Antioche (cl. d'après *LIMC* I, *s.v.* "Adonis", n° 31).



Fig. 9 - Vénus et Mars. Peinture d'Herculanum (cl. d'après *LIMC* II, *s.v.* "Arès-Mars", n° 372).



Fig. 10 - Piazza Armerina, *villa del Casale*, mosaïque de la pièce n° 39 (numérotation Carandini), médaillon central à la *Scena erotica* (cl. d'après A. CARANDINI *et alii*, *Filosofiana*, cité, t. 1, fig. 143).



Fig. 11 - Eros et Psyché. Carthage, médaillon central d'un pavement perdu (P. GAUCKLER, *Inv. Mos.* II, n° 593), seul fragment conservé, Musée national de Carthage (cliché R. Hanoune).



Fig. 12 - Eros et Psyché. Sarcophage de Thessalonique (Musée archéologique d'Istanbul) (cl. d'après *LIMC* III, *s.v.* "Eros", n° 972).



Fig. 13 - Eros et Psyché. Groupe statuaire de Rome, Musée du Capitole (cl. d'après *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 141 a).



Fig. 14 - Eros et Psyché. Groupe statuaire d'Ostie, musée d'Ostie (cl. d'après *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 141 b).



Fig. 15 - Eros et Psyché. Groupe statuaire de Rome, Florence, Musée des Offices (cl. d'après *LIMC* VII, *s.v.* "Psyché", n° 141 c).

Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione

Francesca GHEDINI

Nel corso degli ultimi anni più viva si è fatta l'attenzione degli studiosi nei confronti di Achille, l'eroe greco le cui vicende avventurose hanno fornito ispirazione a letterati ed artisti dall'età arcaica al tardo antico ; tuttavia uno studio che indaghi, attraverso l'analisi della selezione tematica operata nelle varie epoche, in rapporto anche al supporto su cui la raffigurazione è posta, il mutamento semantico dell'immagine dell'eroe, è ancora da compiere, né è questa la sede per sviluppare in maniera esauriente tale tematica. Vorrei tuttavia cercare di impostare, almeno sul piano metodologico, il problema del repertorio achilleo nella produzione musiva tardo antica. A tale scopo intendo anzitutto analizzare il rapporto esistente sul piano della scelta dei temi, fra i mosaici e le frequentissime raffigurazioni di Achille su altri manufatti, al fine di chiarire il senso che a tali immagini veniva attribuito dalla committenza ; in secondo luogo vorrei poi proporre qualche riflessione sul problema del repertorio iconografico, per cercare di chiarire se esistevano modelli di riferimento comuni a cui liberamente attingevano gli artigiani e il grado di dipendenza - o di indipendenza - dei mosaicisti rispetto alla tradizione precedente e coeva.

La scelta dei temi

Per quanto riguarda il primo punto, vale a dire la selezione tematica, possiamo affermare che i soggetti trattati nei poco meno di quaranta mosaici da me raccolti e analizzati senza pretese di completezza[1], che sviluppano episodi più o meno chiaramente riconoscibili e ricollegabili alle diverse vicende della vita dell'eroe, solo in parte coincidono con il repertorio funerario (soprattutto sarcofagi)[2] e suntuario (argenti, bronzi, avori, stoffe ecc.)[3], che costituisce la quasi totalità di raffigurazioni achillee di età tardo antica.

TEMI	LOCALITA'
Nascita	Nea Paphos
Immersione nello Stige	Xanthos ; Cartagine
Consegna a Chirone	Shechem Nablus
Paideia (musica)	Cherchel ; Seleucia (?)
Paideia (caccia)	Vaga
Riconsegna a Tetide	Tipasa

[1] Per una prima analisi del repertorio musivo achilleo v. GHEDINI, 1997.
[2] Sui sarcofagi con il mito di Achille v. ROGGE, 1995.
[3] Per il repertorio suntuario KOSSATZ DEISSMANN, 1981, *passim* ; HENGEL, 1982.

Achille a Sciro (svelamento)	Palmira ; Sparta ; Kourion ; Shechem Nablus ; Jaen ; Pedrosa ; Saint Romain en Gal ; Orbe ; El Djem ; Cherchel ; Tipasa
Achille a Troia (trascinamento)	Fabrateria ; Vaticano ; Nîmes
Achille a Troia (restituzione)	Sarmizegetusa ; Faenza ; Tellaro
Pentesilea	Complutum ; Apollonia ; Cherchel
Briseide	Antiochia 1, 2 ; Merida ; Carranque ; Sparta ; Malibu
Altri temi	Alessandretta ; Sagalasso

Scarsamente attestate appaiono ad esempio le scene della nascita e dell'infanzia[4] che costituiscono invece il nucleo più cospicuo delle narrazioni biografiche che ci sono pervenute (piatto di Augst, carro e "mensa" capitolini, piatti africani, coppa del Cairo)[5] ; del periodo troiano risultano attestati soltanto i due drammatici episodi del trascinamento del corpo di Ettore e della sua restituzione al vecchio padre Priamo, documentati peraltro anche nei sarcofagi, nelle serie biografiche e nelle arti minori[6]. Centrale in entrambi i repertori appare invece il periodo di Sciro, che nelle serie biografiche occupa talvolta anche più di una vignetta, sviluppando episodi quali la consegna del fanciullo al re Licomede o la sua vita a corte sotto mentite spoglie[7], mentre nella produzione musiva, come peraltro nel repertorio delle arti minori, il favore della committenza appare decisamente indirizzato verso il "coup de théâtre" dello "svelamento"[8].

Per quanto riguarda le ragioni della fortuna dei diversi episodi possiamo ricordare che le raffigurazioni legate alla prima parte della vita dell'eroe, vale a dire nascita e *paideia*, offrivano spunti di riflessione in merito alla progressiva conquista del controllo sulle passioni attraverso esercizi fisici e spirituali, e in tale prospettiva vengono recepiti anche dal repertorio musivo che non a caso li associa ad altri episodi della vita dell'eroe, quasi a suggerire un percorso iniziatico che culminerà con la morte, preludio al conseguimento dell'apoteosi[9]. Analoghe considerazioni

---

[4] *Nascita* (Nea Paphos) ; *bagno nello Stige* (Xanthos, Cartagine) ; *insegnamento della musica* (Cherchel) ; *insegnamento della caccia* (Beja) ; *riconsegna a Tetide* (Tipasa) ; a cui si possono aggiungere quelli, più difficilmente interpretabili, di Seleucia (Tetide, Achille e Chirone ?) e Shechem Nablus (Peleo consegna Achille a Chirone ? ; "svelamento") : per la bibl. v. GHEDINI, 1997, *passim*.

[5] Piatto di Augst : KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nrr. 4, 11, 47, 63, 68, 80, 81, 92, 94, 102, 172 ; carro capitolino : *ibidem*, nrr. 13, 60, 67, 83, 170, 171 ; "mensa" capitolina : *ibidem*, nrr. 2, 10, 46, 66, 166 ; piatti africani : *ibidem*, nrr. 1, 15, 49, 72, 74, 75, 91, 103 ; coppa del Cairo : *ibidem*, 48, 70, 76. Nelle serie biografiche si potrebbe inserire anche il piatto di Seuso (MUNDELL MANGO, 1994) che reca sul bordo la scena della nascita e al centro l'episodio di Sciro.

[6] *Trascinamento* : Museo Nazionale Romano, da *Fabrateria Vetus* ; Musei Vaticani, da Roma S. Lorenzo ; Nîmes (?) : KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nrr. 611-613 ; GHEDINI, 1997, p. 243 ; per altre attestazioni di età romana v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 141 ss. *Riscatto* : Sarmizegetusa ; Tellaro ; Faenza : GHEDINI, 1997, p. 243 ss. ; per altre attestazioni di età romana v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 182 ss. ; HENGEL, 1982.

[7] Nel piatto di Augst e nei piatti africani troviamo la consegna a Licomede, Achille fra le fanciulle, lo "svelamento" ; nel carro capitolino troviamo Achille fra le fanciulle che riceve Odisseo e Diomede ; lo "svelamento".

[8] Sui mosaici con episodi legati al ciclo scirio GHEDINI, 1997 a. Per ulteriori testimonianze dell'episodio v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 55 ss.

[9] In tal senso si potrebbe interpretare il ciclo troiano del carro capitolino che, a differenza di quanto dai più sostenuto, non doveva terminare con la vignetta del trasporto dell'eroe, ma con una ulteriore scena in cui, tenuto conto della forte suggestione evocativa della porta ad arco che Aiace si appresta ad attraversare con il corpo

valgono per l'episodio di Sciro, dove il riferimento alla drammatica scelta che il Pelide si trova a compiere è verosimilmente pretesto per riflessioni di tipo intimistico sull'autoderminazione e sulla *virtus*[10].

Per quanto riguarda le vicende troiane, che erano invece tradizionalmente usate per evidenziare ora la *virtus* ora la *pietas* dell'eroe, la selezione operata nella produzione musiva non sembra particolarmente evidenziare né l'uno né l'altro aspetto ; la scena del trascinamento, infatti attestata nei mosaici di *Fabrateria Vetus,* Roma, Nîmes, non è esente da quella crudeltà che è tipica dell'Achille omerico e che è solo in parte mitigata dal presupposto che l'atroce vendetta nasca anche dal forte sentimento di amicizia che lo legava all'amico scomparso, che ritroviamo accanto a lui nel tardo mosaico di Madaba, una delle rarissime attestazioni di età romana del figlio di Menezio[11]. L'aspetto della *pietas* appare decisamente in subordine anche nei mosaici con la raffigurazione della restituzione[12] : nel pannello del Tellaro ad esempio la connotazione umanitaria sembra decisamente soverchiata da un aspetto monetale esplicitato dalla raffigurazione della grande bilancia, mentre a Faenza il messaggio appare più ambiguo, dal momento che le armi a terra in primo piano potrebbero costituire parte del riscatto ma anche evocare, *pars pro toto,* il cadavere del nemico ucciso. Sembrerebbe dunque potersi arguire che i due temi troiani non si carichino nell'"imagerie" musiva di forti significati ideologici e morali, ma vogliano più semplicemente richiamare tematiche fortemente radicate nella cultura figurativa coeva e di immediato impatto figurativo ed emozionale[13].

Il raffronto fra serie cicliche e raffigurazioni musive pone anche in buona evidenza che di contro alla coerenza che caratterizza il repertorio ciclico, in cui gli episodi, almeno fino a Sciro, appaiono succedersi in sequenza fissa, nei mosaici, che pur precocemente si aprono al gusto biografico, allineandosi in ciò alla tradizione funeraria[14], troviamo invece una grande varietà di associazioni : così a Seleucia una inedita composizione con Tetide, Chirone Achille, è associata ad un altrettanto originale gruppo con Achille e Deidamia ; a Cherchel si succedono l'insegnamento della musica, lo "svelamento" e la morte di Pentesilea ; a Tipasa la scena della riconsegna del fanciullo alla madre Tetide si accompagna allo "svelamento" ; a Shechem Nablus al pannello, purtroppo frammentario, con Chirone e gli *hetairoi* (consegna al centauro da parte del padre Peleo ?) fa seguito uno degli episodi scirii, forse lo svelamento (?)[15]. Solo il ciclo di

---

di Achille sulle spalle, poteva forse essere raffigurato l'eroe divinizzato (su tale problema v. da ultimo MAVROJANNIS, 1994, con precedente bibl.).

[10] Sul significato del'episodio scirio v. GHEDINI, 1997 a ; 1997 b.

[11] Per il trascinamento *supra* n. 6 ; sul mosaico di Madaba v. PICCIRILLO, 1993, p. 26, 76, fig. 43, 48.

[12] Per il riscatto *supra* n. 6. Il riferimento alla *pietas* sembra emergere con chiarezza solo nella soluzione proposta a Sarmizegetusa, esemplata con poche varianti sull'iconografia augustea (GHEDINI, 1993, p. 162 s.).

[13] Sulla fortuna dei temi omerici in età tardo antica v. *infra* n. 43.

[14] Troviamo in genere sulla fronte dei sarcofagi gli episodi di Sciro, del trascinamento, del riscatto, e sui lati la *paideia*, Achille fra le fanciulle, il compianto per Patroclo, l'uccisione di un prigioniero troiano, il trasporto del corpo di Achille ecc. (ROGGE, 1995).

[15] Bibl. in GHEDINI, 1997.

Nea Paphos, una delle più tarde testimonianze della serie, potrebbe aver subito l'influenza delle serie biografiche canoniche, dal momento che una articolata e complessa raffigurazione della nascita e del primo bagno del fanciullo era accompagnata da altri pannelli in cui era forse anche, come proposto dal Daszewski[16], l'episodio di Sciro, ma il cattivo stato di conservazione impedisce più puntuali considerazioni.

LOCALITA'	TEMI
Shechem Nablus	**Consegna a Chirone da parte di Peleo ; "svelamento"**
Nea Paphos	**Nascita ; "svelamento" ?**
Seleucia	**Tetide Achille Chirone ; Achille Deidamia ; "svelamento"**
Tipasa	**Riconsegna a Chirone ; "svelamento"**
Cherchel	**Insegnamento della musica ; "svelamento" ; Pentesilea**

L'originalità del repertorio musivo emerge con ancora maggiore evidenza se si considera che, accanto ai soggetti tipici delle serie biografiche, i mosaicisti trovarono ispirazione anche in episodi della vita del Pelide, quali quelli di Briseide o di Pentesilea, connotati in senso più intimistico, se non francamente erotico sentimentale, anche se non immuni, in particolare il secondo, da quella crudeltà che caratterizza spesso l'aristos *ton Achaion.*

Dalla rassegna delle selezioni tematiche operate nella produzione musiva risulta evidente che i committenti dei mosaici, che peraltro nella maggior parte dei casi erano gli stessi a cui erano destinati quei prodotti suntuari, in cui Achille compare così spesso, operarono delle scelte tematiche solo alla lontana ricollegabili a una tradizione consolidata, ma in realtà decisamente personalizzate e spesso talmente originali da rendere addirittura difficile correttamente interpretarli[17].

Il problema delle iconografie

L'originalità del repertorio musivo emerge con ancora maggiore evidenza se si raffrontano le soluzioni figurative adottate nei mosaici a soggetto achilleo con quelle attestate nella tradizione figurativa coeva : per quanto riguarda l'episodio scirio rimando senz'altro a quanto detto nel recente convegno di Palermo (v. *supra* n. 1) ; in questa sede, tenuto conto della brevità del tempo a disposizione, mi limiterò ad alcune considerazioni in merito agli episodi di Pentesilea e di Briseide, che, pur non attestati nei cicli biografici, sono tutt'altro che ignoti all'"imagerie" tardo antica.

---

[16] DASZEWSKI - MICHAELIDES, 1988, p. 60-63.

[17] Come appare confermato da quei pannelli che, in parte per la lacunosità dei reperti, ma in parte anche per l'originalità dei soggetti (oltre ai sopra ricordati Seleucia, Shechem Nablus, Tipasa, si pensi anche ai mosaici di Alessandretta, Sagalasso) appaiono di tutt'altro che univoca interpretazione (GHEDINI, 1997, p. 250 s.) ; per le contrastanti interpretazione in merito ai mosaici di Merida e Carranque v. anche *infra.*

La morte di Pentesilea

Il racconto dell'episodio di Pentesilea, la mitica regina delle Amazzoni intervenuta in aiuto di Priamo contro i Greci, non appartiene, come è noto, all'epica omerica ma sembra aver trovato la sua prima codificazione nell'Etiopide, attribuita ad Arctino di Mileto e datata verso la fine del VII sec. a.C.[18] Il soggetto, che ispirò i ceramografi attici di età arcaica e classica, venne poi scarsamente ripreso nella tradizione successiva : ad esso accenna Virgilio che, descrivendo le *iliacae pugnae* dipinte nel tempio di Giunone a Cartagine, ricorda anche l'irruenta Pentesilea alla guida delle compagne armate *lunatis peltis*, senza peraltro fare esplicito riferimento al momento dello scontro mortale con il Pelide (*En.*, I, 490-93) ; questo è invece evocato con forza, pur nella brevità dell'accenno, da Diodoro Siculo (*Bibl.*, II, 46, 5), che narra dell'eroica morte avvenuta per mano di Achille della regina delle Amazzoni, che combatteva al fianco dei Troiani. L'aspetto erotico sentimentale della vicenda è invece esplicitato in Properzio (III, 11, 13-16), che canta la bellezza della fanciulla (*candida forma*) che, se pur troppo tardi, vince il suo vincitore (*vicit victorem virum)*. Più ricca di particolari anche se ancora molto sintetica, è la narrazione nell'*Epitome* di Apollodoro (*Ep.*, 4, XIX), dove si parla della morte della guerriera, dell'amore improvviso sorto fra i due e della vendetta di Achille su Tersite, che aveva osato insultare la regina morente. La trattazione più completa che è giunta fino a noi è però, certamente, quella di Quinto Smirneo che nel I libro dei *Posthomerica* (v. in particolare 609-674) sviluppa con ampiezza di dettagli entrambi gli aspetti della vicenda : la crudeltà e la violenza della prima fase, la tenerezza e l'amore della seconda. L'episodio rifluisce poi, non a caso, sia nella versione riveduta e corretta della guerra troiana elaborata da Ditti Cretese (*Eph. Belli Tr.*, IV, 3) e tradotta in latino proprio nel IV sec. d.C., sia nel commento di Servio al I libro dell'Eneide (490 ss.) : ma mentre Ditti si sofferma sulla violenza dell'episodio senza fare in alcun modo cenno all'amore (*equo deturpat manu comprehendens comam...*), Servio riprende l'aspetto sentimentale (*Achilles ... post mortem eius adamavit*) e ricorda i solenni funerali che il Pelide celebrò per l'Amazzone (*eamque honorifice sepelivit*).

E' dunque con questo limitato ma significativo panorama letterario che possiamo mettere in relazione le poche ma interessanti testimonianze musive, che trattano dell'episodio, distribuite fra *Hispania*, *Dalmatia* e *Mauretania* e databili fra III e IV sec. d.C. Nei mosaici di *Complutum*, di Apollonia e di *Caesarea*, ritroviamo infatti la morte e la violenza, la morte e l'amore, la morte, l'amore e la vendetta, in soluzioni figurative originali, assolutamente indipendenti l'una dall'altra e poco congruenti anche con le iconografie tradizionali.

La morte e la violenza sono le protagoniste del mosaico, ubicato entro un pannello quadrangolare a fondo nero, retaggio della tradizione ellenistica, e posto al centro di un tappeto geometrico coprente che ornava una vasta sala di ricevimento nella villa di *Complutum*[19] e che

[18] ROUSSEL, 1991, p. 343 ss., a cui si rimanda anche per le citazioni seguenti.
[19] FERNANDEZ GALIANO, 1984, p. 11 s. ; BLAZQUEZ, 1994, p. 284.

era costituito da quadrati posti sulla punta all'interno dei quali erano campite raffigurazioni legate alla vita di Achille, soggetti dionisiaci e apotropaici, unitamente al ritratto del committente. Qui l'eroe greco è effigiato nel momento dello scontro fatale, mentre, con violenza, disarciona la rivale afferrandola per i capelli (v. Ditti) prima di trafiggerla a morte (fig. 1). Lo schema iconografico adottato vanta una lunghissima tradizione ed è ricorrente nelle raffigurazioni di lotta fra Greci ed Amazzoni ma, tenuto conto della localizzazione privilegiata (entro lo pseudoemblema posto al centro del pavimento), credo che la lettura come Achille e Pentesilea appaia senz'altro la più plausibile[20].

Di tutt'altro tenore è la scena che orna il pavimento di una ricca *domus* di Apollonia[21], dove le figure sono disposte con andamento centrifugo, secondo la tradizione del mosaico italico bicromo, e il fondo è riempito con armi sparse (fig. 2) : qui l'eroe, saldamente bilanciato sulle gambe, sorregge con grande tenerezza il corpo dell'Amazzone, in una significativa ripresa dello schema del Pasquino, che godette di una certa fortuna nel repertorio dei sarcofagi, trovando anche puntuali possibilità di raffronto in statuette d'avorio e di bronzo[22] ; rispetto a tali manufatti però la soluzione scelta dal mosaicista presenta una importante modifica nella direzione dello sguardo del Pelide, volto verso l'amata morente anziché verso la pugna che si svolge alle sue spalle. All'origine di tale variazione è forse da porre la volontà di recuperare quel suggestivo gioco di sguardi che aveva fatto la fortuna del soggetto nella ceramografia attica arcaica e classica, ma la perdita del capo di Pentesilea, che poteva anche essere riverso, inibisce un più preciso raffronto in tal senso.

Ancora diversa è la composizione di Cherchel[23], che sembra ispirata a quella versione dell'episodio in cui oltre all'amore e alla morte c'è anche la vendetta sul malvagio Tersite : infatti, se pure è vero che sul piano strettamente iconografico il gruppo di Achille e Pentesilea sembra esemplato sullo schema del greco che sgozza l'Amazzone, di cui abbiamo testimonianza ad esempio nel sarcofago di Salonicco[24], è pur vero che la mano di Achille è priva di coltello e anziché far violenza alla fanciulla morente sembra sorreggerne il capo con grande tenerezza, esplicitando proprio con tale gesto, il forte legame che si era stabilito fra i due (fig. 3). Ma la composizione appare arricchita dalla presenza, sulla sinistra, di un guerriero, in cui il Bruhl, seguito dalla Ferdi[25], ha proposto di riconoscere quel Tersite che, come è narrato nell'*Epitome* di

---

[20] In tal senso v. anche LANCHA, 1997, p. 173 ss., con precedente bibl. Qualche dubbio è espresso da FERNANDEZ GALIANO, 1984, p. 52. Forse si potrebbe anche azzardare che nella figura di Achille si possano intravvedere riferimenti ad Alessandro ; ciò sembra suggerito dalla presenza negli scomparti di Zeus Ammon, legato strettamente al duce macedone, la cui assimilazione con l'illustre antenato è ben esplicitata da numerose fonti ; si veda in particolare il *Romanzo di Alessandro* dove pure compaiono le Amazzoni (III, 44), che non entrano però in contatto diretto con il duce macedone.

[21] KORKUTI, 1971, p. IX, fig. 80 ; KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nr. 755.

[22] BERGER, 1994, nr. 54 (versione C), in particolare nrr. 54 b, d (statuette), e (lucerna).

[23] KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nr. 766.

[24] DEVAMBEZ - KAUFFMANN SAMARAS, 1981, n. 540.

[25] BRUHL, 1931-32 ; FERDI, 1986, p. 210 s.

Apollodoro (4, XIX)[26], si era permesso di prendersi gioco di Achille e di insultare la regina delle Amazzoni, venendo per ciò punito dal Pelide con la morte.

L'analisi iconografica, anche se necessariamente cursoria, mi sembra abbia posto in buona evidenza che i tre mosaici, ispirandosi a momenti diversi dell'episodio mitico ne sottolineano anche ben differenti valenze ideologiche, sottolineando ora la crudeltà del Pelide (*Complutum*), ora la sua *pietas* e la sua capacità di amare (Apollonia), ora il suo senso dell'onore e della giustizia (*Caesarea*). E dunque, nell'apparente identità del soggetto, diverso è il messaggio sotteso alle immagini.

Qualche ulteriore considerazione è suggerita dal confronto fra gli schemi iconografici musivi e quelli del repertorio coevo : scarse le analogie, già sopra evidenziate, più sensibili le differenze evidenti soprattutto nei contorniati, che al soggetto dedicarono numerose emissioni[27]. Qui troviamo infatti l'eroe, visto ora di fronte ora di tre quarti da dietro, nell'atto di sorreggere il corpo della fanciulla morente con tenerezza ma senza la partecipazione che caratterizza le soluzioni di Apollonia e *Caesarea* ; nell'anfora di Concesti[28] invece il gruppo Greco / Amazzone, in cui con cautela si possono riconoscere Achille e Pentesilea, presenta uno schema caratterizzato dalla medesima violenza che avevamo rilevato a *Complutum* ma in ben diversa soluzione figurativa.

La fortuna dell'episodio dello scontro fra i due eroi nell'"imagerie" della Roma tardo antica è confermata dal fatto che esso compare, di nuovo sui contorniati, come ornamento dell'*episema* dello scudo di Alessandro, ribadendo quella sorta di sovrapposizione che nell'ideologia dell'epoca esisteva fra il figlio di Tetide e quello di Olimpiade[29].

La restituzione di Briseide

La recente pubblicazione dei due mosaici spagnoli di Merida e Carranque[30] (fig. 4-5) ha portato a sei il numero di raffigurazioni musive che hanno come protagonista Briseide, di cui non mancano peraltro significative attestazioni nel repertorio tardo antico. La scena dell'*abductio* della fanciulla amata dal Pelide è infatti raffigurata nella secchia Doria, in una placca di bronzo ora al British Museum, nelle miniature V e VI dell'Iliade Ambrosiana, in un frammento di architrave ora al Museo del Cairo e in un foglio di papiro[31] ; all'*abductio* erano ispirati anche due mosaici di Antiochia (Case di Aion e dell'Addio a Briseide), uno ora al Museo di Malibu

---

[26] Ma l'episodio, che era già in Arctino, come ci informa Proclo (*Chr.* 171-80), doveva essere ben noto se ancora ne fa cenno Tzetze nello Scolio all'Alessandra di Licofrone (v. 999), su cui v. anche CIACERI, 1901 e ROUSSEL, 1991, p. 349 ss.

[27] ALFÖLDI - ALFÖLDI, 1976-90, tav. 135, 4-6 (I schema) ; tav. 73,12 ; 120, 8-12 ; 122, 9-12 ; 167, 8-9 ; 168, 6 ; 184, 1 ; 219, 8 ; 221, 11 (II schema).

[28] ARIAS, 1985, p. 7, fig. 7.

[29] ALFÖLDI - ALFÖLDI, 1976-90, tav. 22, 7-12 ; 23, 1. Per Achille Alessandro v. *supra* n. 17. Per la fortuna delle Amazzoni in età tardo antica si ricordi anche il mosaico di Ouled Agla (DUNBABIN, 1978, p. 42, 267), dove forse, in lacuna, era anche l'episodio di Pentesilea.

[30] *Merida* : ALVAREZ MARTINEZ, 1988 ; BLAZQUEZ, 1994, p. 279 s., fig. 1. *Carranque* : FERNANDEZ GALIANO, 1989, p. 255-69 ; FERNANDEZ GALIANO, 1994, p. 200 s. ; GHEDINI, 1997, p. 248.

[31] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nrr. 9-13.

ma di probabile produzione siriaca ed uno da Sparta di cui sappiamo solo, grazie alle iscrizioni conservateci (Patroclo, Briseide, Taltibio), che riproduceva, come i precedenti, il momento dell'addio[32]. La fanciulla di Lirnesso ricompare nello "scudo di Scipione" e nel piatto dell'Ermitage[33], in cui la critica riconosce ora un'originale interpretazione della drammatica scena dell'addio, ora invece la raffigurazione di un momento diverso della narrazione omerica, vale a dire quello della restituzione della schiava contesa ad Achille, episodio di grande importanza nell'economia del racconto. Intorno a questo evento, che prelude al ritorno in battaglia dell'*aristos ton Achaion*, si articola infatti tutta la prima parte del XIX libro dell'Iliade, che si dipana fra spiegazioni e scuse, fra riflessioni e ardore guerriero ; ma anche se la restituzione aleggia sugli scambi verbali di cortesie fra Agamennone e Achille, il poeta non la descrive espressamente, e si limita ad alludervi con pochi versi che sintetizzano l'attimo in cui la giovane schiava "dalle belle guance" lascia, insieme ad altre sette fanciulle, "abili in lavori perfetti", a sette tripodi, a venti lebeti splendenti e a dodici cavalli, tutti doni per il Pelide, la tenda di Agamennone (*Il.*, XIX, 243-246), per essere condotta dai Mirmidoni "verso la nave di Achille divino" (vv. 279 - 280).

Forse proprio per la genericità e la brevità dell'accenno (ma l'episodio della restituzione era contenuto anche nelle Nereidi di Eschilo e, forse, in un romanzo d'amore che potrebbe essere alla base della fortuna del soggetto in età tardo antica)[34] l'episodio non sembra aver avuto codificazione iconografica nell'"imagerie" ellenistico romana, e i tentativi di riconoscerne echi più o meno puntuali nei sopra ricordati piatti tardo antichi, non sembrano aver soddisfatto tutti gli studiosi. La difficoltà di una interpretazione univoca e sicura è per gran parte da ascrivere alla originalità delle soluzioni iconografiche adottate che caratterizzano anche i due mosaici ispanici su cui ora è tempo di tornare.

Nel pannello di Merida (fig. 4), che ornava una grande sala, forse la principale di una ricca *domus* da cui provengono anche mosaici con scene di caccia e di circo, quindi fortemente connotati in senso autorappresentativo, il mosaicista ha scelto una composizione assolutamente originale, disponendo i quattro partecipanti all'azione lungo uno dei lati brevi di un ampio rettangolo il cui soggetto principale è il consesso dei Sette Sapienti. L'apparente ingenuità della soluzione paratattica con le figure allineate e orientate in senso opposto all'ingresso (soluzione tipica di una destinazione tricliniare), è infatti compensata dalla grande forza espressiva che promana dai partecipanti all'azione : sulla sinistra, imperiosamente ritto con un piede sulla roccia, sta un personaggio con elmo dall'alto cimiero a cui si rivolge, nell'ampio gesto dell'*adlocutio,* un giovane guerriero, nudo ma armato di spada ; si tratta, come unanimemente proposto dalla letteratura in merito, di Agamennone e di Achille. Alle spalle di quest'ultimo è

---

[32] GHEDINI, 1997, p. 246 ss., ivi bibl.

[33] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nrr. 8, 17 ; v. anche HENGEL, 1982, p. 34, tav. 23 ; per una diversa interpretazione del piatto dell'Ermitage v. MÜLLER, 1994, p. 111.

[34] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, p. 157. Sul "romanzo di Briseide" v. anche BIANCHI BANDINELLI, 1955, p. 118 s. ; CARANDINI, 1963-64, p. 13 ss., in particolare p. 20 s.

raffigurato un altro personaggio, pure nudo, che sembra ad un tempo accompagnare e trattenere il giovane infervorato, per cui è stato suggerito il nome di Odisseo, ma su questa interpretazione la Lancha ha espresso forti e, forse non infondati, dubbi[35]. Chiude la composizione una fanciulla riccamente vestita e velata, certamente Briseide.

L'interpretazione della scena in relazione all'episodio della restituzione della schiava contesa, avanzata già da Alvarez Martinez e non da tutti condivisa[36], mi sembra, nella sostanza, decisamente più accettabile rispetto all'ipotesi dell'*abductio* : il gruppo dei due capi achei, che, come è noto, non si incontrano mai nell'episodio che scatena l'ira del Pelide, evoca invece, e con forza, la scena della riconciliazione, quale è narrata da Omero in apertura del libro XIX, differenziandosene solo per la posizione di Agamennone, stante anziché seduto. Gli altri due personaggi sembrano invece alludere alla felice conclusione dell'episodio, quando la fanciulla di Lirnesso, causa involontaria di tanti lutti, viene ricondotta alla tenda del suo signore : il mosaicista avrebbe dunque compendiato in un'unica, icastica composizione l'intero episodio del libro XIX che si apre con il serrato dibattito verbale fra Achille e Agamennone, a cui partecipa anche, con la consueta saggezza Odisseo, e si conclude con la consegna ad Achille della schiava contesa e di ricchi doni[37].

Meno incisiva e meno aderente al testo omerico appare la composizione del pannello che era ubicato nel triclinio della villa di Materno a Carranque (fig. 5), il cui ricco programma figurativo è stato anche di recente riesaminato dal suo scopritore[38]. Qui la lettura in relazione all'episodio della restituzione appare meno certa, a causa anche delle pesanti lacune che interessano la parte centrale della scena, e tuttavia, se è vero, come sosteneva il Robert in un indimenticabile saggio[39], che esisteva un codice di gesti, di atteggiamenti, di reciproci rapporti fra le figure, che contribuiva a rendere perspicua allo spettatore la scena rappresentata, credo che l'interpetazione del mosaico di Carranque possa trarre chiarimento proprio dall'analisi dell'atteggiamento delle figure. Se infatti analizziamo la tradizione iconografica relativa all'*abductio*, quale è a noi nota dalle sopra ricordate testimonianze, a cui non si può non aggiungere il famoso quadro della Casa del Poeta Tragico (Pompei VI, 8, 3) e un affresco frammentario da Merida[40], non possiamo non notare che elemento ricorrente, esplicitato con espedienti diversi, è quello della separazione dei due amanti. Tale situazione è resa perspicua ad esempio mediante la posizione del capo della fanciulla che si volge all'indietro nel tipico gesto della nostalgia, come nella secchia Doria, nella miniatura dell'Iliade Ambrosiana, nel foglio papiraceo e, forse, nell'architrave del Cairo, oppure attraverso la posizione divergente dei corpi dei protagonisti, come nell'affresco pompeiano e nel mosaico della Casa dell'Addio a Briseide

[35] LANCHA, 1997, p. 218 ss. Per una diversa interpretazione v. QUET, 1987, p. 49-50.
[36] ALVAREZ MARTINEZ, 1988, p. 110 ss. ; v. nota precedente.
[37] GHEDINI, 1997, p. 247 s.
[38] FERNANDEZ GALIANO, 1989, p. 255-69 ; LANCHA, 1997, p. 168 ss., nr. 83.
[39] ROBERT, 1976 (1919).
[40] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nr. 3 ; *PPM* IV, 1993, p. 539, nr. 22. ; per il frammento di Merida v. anche ABAD, 1982, p. 58-9.

di Antiochia, che per la composizione a tre figure è forse l'esempio più prossimo a Carranque, o, infine, con la chiara indicazione degli araldi, come nella placca bronzea o nella secchia Doria, talvolta riconoscibili anche mediante l'apposizione dei nomi, come nei mosaici di Sparta e di Antiochia (Casa di Aion).

A Carranque invece il mosaicista ha scelto una composizione convergente che ha il suo centro ideale nell'oggetto che Achille tiene nella mano destra e in cui riconoscerei, piuttosto che una lettera d'addio del Pelide all'amata, come proposto, con suggestiva ipotesi, da J. Lancha[41], uno dei doni che egli sta ricevendo dal personaggio in tunica corta quasi completamente perduto : questi, piuttosto che un araldo, a cui mal converrebbe l'elmo di cui si notano tracce lungo i margini della lacuna, potrebbe invece essere proprio uno dei Mirmidoni evocati da Omero in relazione alla scena della restituzione. Sembrerebbe dunque potersi ipotizzare che nella composizione di Carranque o si sia volutamente esplicitato ciò che nel poema omerico è compresso in due soli versi altamente suggestivi ("nella tenda posero i doni i Mirmidoni, le donne collocarono, i nobili scudieri condussero i cavalli nel branco" : *Il.*, XIX, 280-81) oppure si sia tratta ispirazione da qualche altro testo letterario (magari proprio quel romanzo d'amore di cui è stata ipotizzata l'esistenza) o da qualche spettacolo teatrale che raccontava le traversie amorose dell'eroe greco e della fanciulla di Lirnesso[42].

La rassegna dei mosaici relativi agli episodi di Pentesilea e di Briseide, mi sembra abbia posto in buona evidenza che le composizioni musive ispirate a tali soggetti presentano una sostanziale originalità, sia nel tema che nello schema ; ciò consente, a conclusione della mia comunicazione di proporre qualche spunto di riflessione sulle modalità di formazione del repertorio musivo tardo antico. Per quanto riguarda la diffusione delle tematiche achillee, essa sembra senz'altro da riconnettere alla rinnovata fortuna della tradizione omerica, intendendosi con ciò la diffusione non tanto dei poemi in lingua originale, la cui conoscenza era legata ad una ristretta cerchia di intellettuali che padroneggiavano il greco arcaico, ma di tutto quel patrimonio letterario, costituito da traduzioni, revisioni, interpretazioni autentiche, schematizzazioni ad uso scolastico, centoni, epitomi, riassunti, riduzioni per spettacoli teatrali e mimi, ampiamente diffusi in età tardo antica[43]. La scelta di far raffigurare all'interno della propria dimora, e generalmente in ambienti destinati al ricevimento o al banchetto, una tematica omerica appare dunque, ad un primo livello di lettura, espressione di una volontaria adesione ad una tradizione culturale che

---

[41] LANCHA, 1997, p. 170.

[42] Per l'uso teatrale v. SIMON, 1967 ; sul teatro come mezzo di diffusione di una cultura letteraria comune v. GIANNOTTI, 1991. Illuminante in tal senso appare il passo di Libanio (*Or.* 64, 112), in cui il retore sottolinea come "una divinità abbia avuto misericordia delle masse e abbia diffuso la danza pantomimica col compito d insegnare alle folle le antiche gesta". Per una lista dei soggetti degli spettacoli pantomimici v. GIANNOTTI, 1991, p. 284-329 ; MOLLOY, 1996, p. 277-287.

[43] Sulle traduzioni e interpretazioni autentiche di Omero v. FRAZER, 1966 ; sui "centoni" POLARA, 1990 ; SALANITRO, 1994.

non era più appannaggio soltanto della grande aristocrazia pagana ma apparteneva anche ai nuovi ricchi e al popolo[44].

Se poi consideriamo che le raffigurazioni ispirate ai soggetti omerici appaiono quasi sempre creazioni originali, solo alla lontana riconnettibili a un repertorio consolidato, è forse possibile proporre qualche ulteriore riflessione in merito al rapporto fra proprietario ed artigiano. Sembra infatti evidente che composizioni originali quali quelle che abbiamo esaminato nascano dalla feconda interazione fra il committente, che sceglie un tema non necessariamente appartenente al repertorio tradizionale, ed esecutore, che lo realizza, talvolta assemblando iconografie accreditate (si vedano ad esempio l'Agamennone di Merida, memore forse del fortunato schema del Poseidon lisippeo, o l'Achille seduto di Carranque, che ripropone un modello usato anche per Alessandro), talaltra liberamente creando, quasi portato dalla suggestione della rilettura dei testi classici. Torna alla mente quel suggestivo passo della Storia dei Franchi (II, 17) di Gregorio di Tours, dove la committente è colta con un libro in grembo mentre legge *historias actionis antiquas pictoribus indicans quae in parietibus fingere debent.*

DISCUSSION

Michele **Picirillo** : La scena di Madaba con Patroclo, Achille e una giovane non ben identificata dall'iscrizione potrebbe riferirsi a questa scena ? (cfr. lo studio di Hunger).

Francesca **Ghedini** : Ritengo che la scena di Madaba possa essere interpretata in relazione all'*abductio*, dal momento che quando Briseide viene restituita Patroclo era già morto. Il mosaico è comunque molto interessante, in quanto da un lato conferma quanto ho qui cercato di dimostrare, vale a dire che i mosaicisti tardo antichi innovavano, anche radicalmente, le iconografie tradizionali ; dall'altro presenta nel registro superiore una scena dionisiaca, ribadendo gli stretti legami tra Dioniso e Achille nell'"imagerie,, tardo antica.

[44] Se poi volessimo approfondire, in chiave iconologica, il messaggio sotteso alle varie raffigurazioni potremmo sottolineare da un lato la molteplicità di significati dell'episodio di Pentesilea, a cui peraltro abbiamo già fatto cenno, mentre per quanto riguarda Briseide la preferenza accordata al momento della restituzione può forse indicare, come d'altronde suggerito dallo stesso Omero in apertura del libro XIX dell'Iliade, la volontà di esplicitare l'importanza di saper esercitare il controllo sulle proprie passioni (in tal senso, pur con diversa interpretazione della scena, v. QUET, 1987, p. 51).

BIBLIOGRAFIA

A. ALFÖLDI - E. ALFÖLDI, *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihren Kampfe gegen das christliche Kaisertum*, Leipzig 1976-90.

J.M. ALVAREZ MARTINEZ, "El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida", *Anas* 1, 1988, p. 99-120.

P.E. ARIAS, *L'anfora argentea di porto Baratti,* Roma 1985.

E. BERGER, *s.v.* "Penthesilea", *LIMC* VII, 1994, p. 296-305.

R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-byzantine miniatures of the Ilias (Iliade Ambrosiana)*, Olten 1955.

J.M. BLÁZQUEZ, "Mosaicos hispanos de tema homerico", in *CIMA* 6 (Palencia Merida 1990), Guadalajara 1994, p. 279-292.

A. BRUHL, "Mosaïques de la légende d'Achille à Cherchell", *MEFRA* 48, 1931-32, p. 109-123.

A. CARANDINI, *La secchia Doria : una "storia" di Achille tardo antica*, *Studi Miscellanei* 9, 1963-64.

W.A.P. CHILDS, "The Achilles silver plate in Paris", *Gesta* 18, 1979, p. 19-26.

E. CIACERI, *La Alessandra di Licofrone*, Catania 1901.

W.A. DASZEWSKI - D. MICHAELIDES, *Guide to the Paphos Mosaics*, Cyprus 1988.

P. DEVAMBEZ - A. KAUFFMANN SAMARAS, *s.v.* "Amazones", *LIMC* I, 1981, p. 586-653.

S. FERDI, "La légende d'Achille sur une mosaique de Cherchel", *BCH Suppl.* 14, 1986, p. 207-212.

D. FERNANDEZ GALIANO, *Complutum 2*, *Mosaicos*, Madrid 1984.

D. FERNANDEZ GALIANO, "La villa de Materno", in *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-francesa*, Guadalajara 1989, p. 255-269.

D. FERNANDEZ GALIANO, "The villa of Maternus at Carranque", in *Vth ICAM*, Ann Arbor 1994, p. 200-210.

R.M. FRAZER, *The trojan war, the chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, London 1966.

F. GHEDINI, "Arte romana : generi e gesti", in S. SETTIS, *Civiltà dei Romani,* IV. *Un linguaggio comune*, Milano 1993, p. 161-178.

F. GHEDINI, "Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica", *AnTard* 5, 1997, p. 229-254.

F. GHEDINI, "Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica : iconografia e iconologia", in *AISCOM* V, Palermo 1997 a, p. 687-704.

F. GHEDINI, "Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico : Achille a Sciro", in *Atti Torre Pordenone*, 1997 b, p. 83-91.

G.F. GIANNOTTI, "Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale", in M.VERZAR BASS, *Il teatro romano di Trieste*, Roma 1991, p. 284-329.

M. KORKUTI, *Shqiperia Arkeologjike*, Tirane 1971.

M. HENGEL, *Achilleus in Jerusalem. Eine spätantike Messingkanne mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem,* Heidelberg 1982.

J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I-IV siècle*, Roma.

A. KOSSATZ DEISSMANN, *s.v.* "Achilleus", *LIMC* I, 1981, p. 3-200.

A. KOSSATZ DEISSMANN, *s.v.* "Briseis", *LIMC* III, 1986, p. 157-167.

Th. MAVROJANNIS, "L'*Achilleion* nel santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos. Un capitolo di storia della *gens* giulio claudia in Oriente", *Ostraka* III, 2, 1994, p. 291-347.

M. MESLIN, *La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain*, Bruxelles 1970.

M.E. MOLLOY, *Libanius and the dancers,* Hildesheim-Zürich-New York 1996.

M. MUNDELL MANGO, *The Seuso treasure*, Ann Arbor 1994.

F.G.J.M. MÜLLER, *The wall paintings from the oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam 1994.

M. PICCIRILLO, *The mosaics of Jordan*, Amman 1993.

G. POLARA, "I centoni", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1990, p. 245-275.

PPM = Pompei. Pitture e mosaici.

M.-H. QUET, "Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère : la mosaïque des Sept Sages de Mérida", *BullLiaisSocAmisBiblSalReinach* 5, 1987 p. 47-57.

C. ROBERT, *Ermeneutica Archeologica*, Napoli 1976 (Berlin 1919).

S. ROGGE, *Die attischen Sarkophage : Achill bis Hippolytos*, *ASR* IX, 1, 1, Berlin 1995.

M. ROUSSEL, *Biographie légendaire d'Achille*, Amsterdam 1991.

G. SALANITRO, "I centoni", in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 3, Roma 1994.

E. SIMON, rec. a A. CARANDINI, *La secchia Doria*, in *ByzZeitschr* 60, 1967, p. 127-29.



Fig.1 : *Complutum*, pseudoemblema con Achille e Pentesilea (da : FERNANDEZ GALIANO, 1984, tav. XLVI).



Fig. 2 : Apollonia, particolare del mosaico con Achille e Pentesilea (da : KORKUTI, 1971, fig. 80).

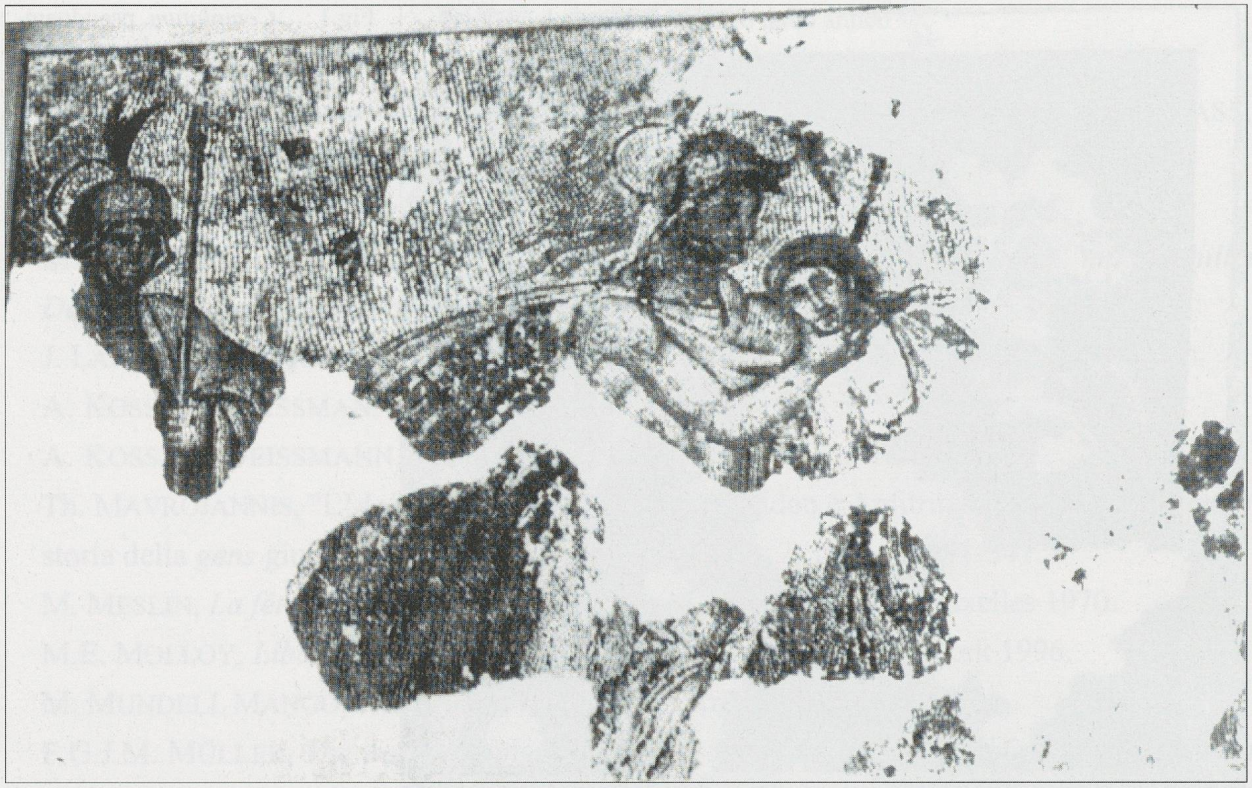


Fig. 3 : Cherchel, pannello con Achille, Pentesilea e Tersite (?) (da : FERDI, 1986, fig. 3).

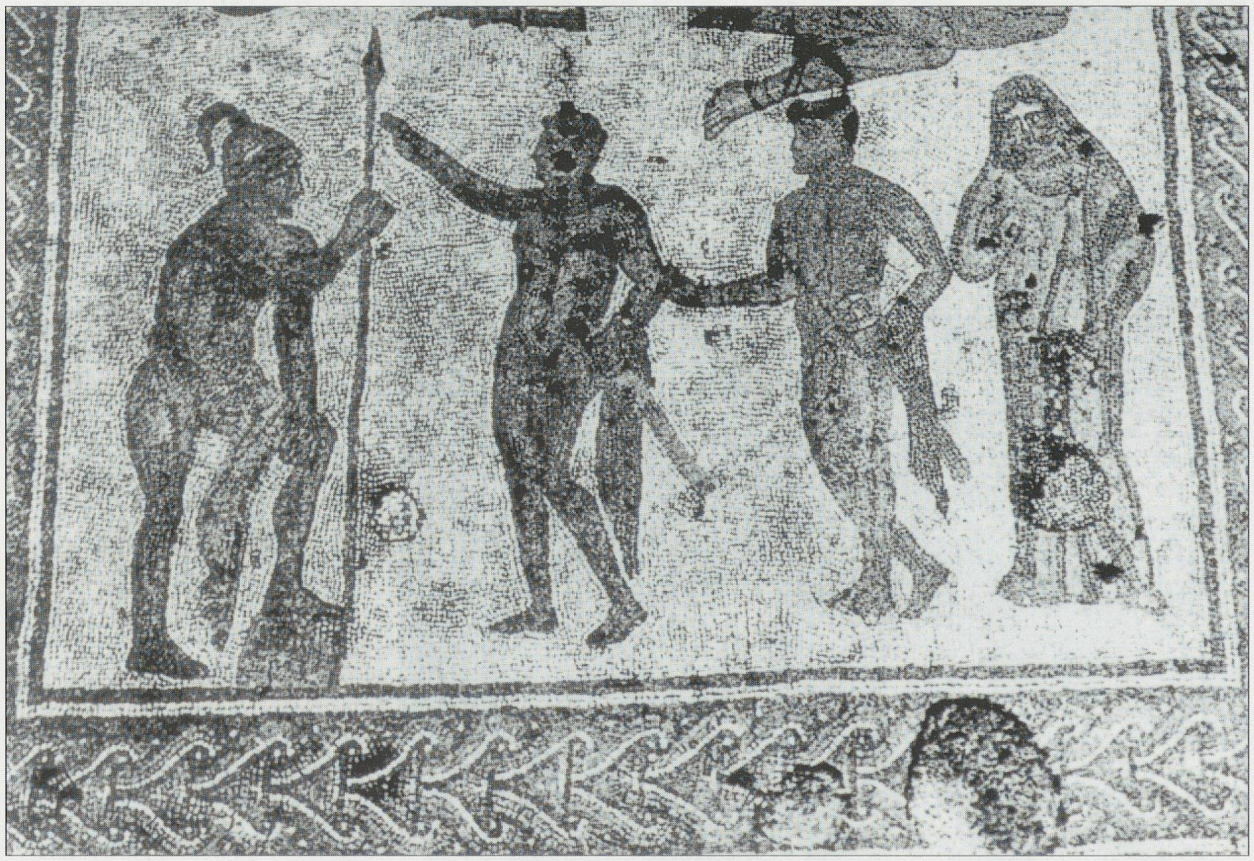


Fig. 4 : Merida, particolare del mosaico dei Sette Sapienti, restituzione di Briseide (da : LANCHA, 1997, tav. CII).



Fig. 5 : Carranque, pannello con la restituzione di Briseide ad Achille (da : LANCHA, 1997, tav. D).

La particular iconografía del dios Neptuno en algunos mosaicos romanos

Luz NEIRA JIMENEZ

La representación de Poseidon/Neptuno gozó de un gran auge en la musivaria romana, donde el dios se documenta mayoritariamente en un escenario marino[1]. En este contexto su figura suele aparecer inmersa en una travesía marina[2] según diversas variantes iconográficas. Generalmente, en dicha travesía Poseidon/Neptuno está representado de pie, bien sobre la cola pisciforme de uno de los dos o cuatro hipocampos que, avanzando hacia la izquierda o hacia la derecha del espectador, le sirven de único vehículo[3], bien sobre un carro[4] tirado por hipocampos - o excepcionalmente por caballos[5] - que puede figurar avanzando igualmente en una u otra dirección[6], de perfil o de tres cuartos, y también de frente al espectador[7] - en cuya serie se documentan de modo excepcional las figuras de un centauro marino y una tritonesa guiando las

---

[1] No obstante, también figura, entre otras, en escenas relacionadas con su pertenencia al panteón olímpico y en episodios alusivos a la leyenda protagonizada con *Amymone*, cf. *LIMC* VII/1-2, *s.v.* "Poseidon/Neptunus".

[2] Aunque generalmente este género de escena ha venido denominándose "Triunfo de Poseidon/Neptuno" por sus analogías iconográficas con la representación del "Triunfo de *Dionysos*", si nos atenemos a la mitología y a la propia representación del dios marino parece más correcto emplear términos como "navegación" (Cf. S. GOZLAN, *La maison du triomphe de Neptune à Acholla (Botria, Tunisie). I Les Mosaïques*, Roma 1992, p. 196-197) o "travesía marina" (Cf. M.L. NEIRA JIMENEZ, "La tipología del carro en los mosaicos romanos del triunfo de Neptuno", in *Colloque "L'Africa romana, XI/1"... Cartagine 1994* (1996), p. 555-576, tav. I-XV).

Sin relación con la travesía marina, pero en un escenario también marino se documenta otro tipo de representación de Poseidon/Neptuno, que, figurado de modo hierático sobre un pedestal, responde a un modelo estatuario, cf. M.L. NEIRA JIMENEZ, *op. cit.*, p. 555, n. 2.

[3] En cuyo caso el dios aparece, visto de tres cuartos, apoyándose sólo con un pie, su derecho si avanza hacia la izquierda o viceversa, mientras el otro, con la pierna en diagonal, figura en el aire, excepto en un mosaico bícromo de Falerone (M.E. BLAKE, *MAAR*, XIII, 1936, p. 152, lám. 37), donde Neptuno apoya los dos pies sobre la cola pisciforme de dos hipocampos que se dirigen hacia la derecha del espectador.

[4] Sobre las representaciones del carro de Neptuno, - en algunos mosaicos tan sólo indicado mediante la inclusión de una rueda como en un ejemplar de Porta Capena (J.P. BELLORI, *Picturae Antiquae (Veterae) Cryptarum Romanorum*, Roma 1706, p. 28-29, lám. XVIII), donde el dios se muestra en la misma posición que en las representaciones sin carro citadas en nota 3 -, véase M.L. NEIRA, *op. cit.*, p. 555-576, tav. I-XV.

[5] En el citado mosaico de Porta Capena y en un pavimento hallado en Besançon (J.P. MOREL, "Circonscription de Franche-Comté. Doubs, Jura, Haute-Saône, territoire de Belfort", *Gallia* XXXII, 1974, p. 402-405, fig. 7).

[6] En este grupo se aprecia como aún figurando sobre un carro, el dios mantiene la misma posición que en las representaciones sin carro, véase nota 3, en los pavimentos de Otricoli (B. NOGARA, *I mosaici antichi conservati nei Palazzi Apostolici del Vaticano e nel Laterano*, Milán 1910, lám. 48), Itálica (A. BLANCO, J.M. LUZON, *El mosaico de Neptuno en Italica*, Sevilla 1974, p. 5-49, lám. I-XI) y *Uthina* (*InvMosAf* II, núm. 444), aunque en la mayoría Neptuno se muestra ya con los dos pies en la caja del carro. A este respecto, cf. M.L. NEIRA, *op. cit.*, p. 562-564, nota 24-25, tav. IV, 2 ; VII, 2 y IV, 1).

[7] En estas representaciones Neptuno aparece lógicamente de frente al espectador, aunque sus piernas apenas son visibles al figurar ocultas tras la caja del carro, mientras los hipocampos, sean dos en el cuadro central del gran pavimento de la Casa del triunfo de Neptuno en *Acholla* (S. GOZLAN, *op. cit.*) o cuatro en los mosaicos de La Chebba (*InvMosAf* II, 86), Fano (J.A. FURIETTI, *De Musivis*, Roma 1752 ; F. BATTISTELLI, A. DELI, *Immagine di Fano romana*, Fano 1983, p. 106-107, fig. 105) y *Seleukeia* del Eufrates (K. PARLASCA, "Neues zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat", *CIMA III Ravenna 1980* (1983), p. 227-234, fig. 5-7), figuran avanzando vistos de tres cuartos hacia los laterales.

riendas de los cuatro caballos marinos que tiran del carro[8], así como la representación, en lugar de los más usuales hipocampos, de dos tritones tirando del carro con los arreos cruzados sobre su torso, del mismo modo que si se tratara de animales[9].

No obstante, cabe llamar la atención sobre otras representaciones de la travesía de Neptuno, en las que el dios no figura de pie, sino asentado directamente sobre la cola pisciforme de un único hipocampo o de dos e incluso de otro monstruo marino[10]. Con esta iconografía se muestra Neptuno en el conocido mosaico hallado en la Casa de los Capiteles Compuestos de *Uthina* (lám. 1), que se conserva en el Museo del Bardo[11]. Las noticias de su descubrimiento durante las excavaciones llevadas a cabo en *Uthina* por P. Gauckler[12] entre los años 1893-1895 precisaban que originalmente pavimentaba el *impluvium* del *atrium,* así como la representación del dios sentado sobre la cola pisciforme de un hipocampo que avanza hacia la izquierda en un mar repleto de peces, tal y como actualmente se puede apreciar.

Frente a la representación más difundida del dios en pie sobre hipocampos o en carro, la peculiar iconografía de Neptuno en este pavimento fue señalada en la década de los sesenta por M. Fantar[13]. Su estudio reconocía la existencia de una iconografía similar, con representaciones de Poseidón cabalgando sobre un hipocampo, en la cerámica griega de figuras negras del siglo VI a.C., pero a juzgar por la inexistente documentación de este tipo de representaciones en épocas posteriores renunciaba a considerar el mosaico de *Uthina* como fruto de la pervivencia griega en el arte romano de fines del siglo II d.C. y, resaltando su carácter excepcional y

---

[8] En el citado pavimento de la Chebba, véase nota anterior. Es digno de reseñar que en dos mosaicos romanos hallados en Grecia, el pavimento de la sala norte de la Casa de los Mosaicos en Corinto (S.S. WEINBERG, *Corinth* I, V, Princeton 1960, p. 113-122, lám. 57, 1) y el pavimento de unas termas de Dion (G. TOUCHAIS, "Chronique... 1987, Macédoine, Thrace", *BCH* 112, 2, 1988, p. 647, fig. 69) también dos figuras, aquí, de dos centauros marinos situados en los extremos, uno maduro y barbado y otro joven e imberbe, guían las riendas de dos felinos que tiran del carro sobre el que figura triunfante Dionysos acompañado por Sileno. Ambas escenas, prácticamente idénticas, muestran a su vez una gran conexión con la citada representación de *Acholla*, cf. M.L. NEIRA, *op. cit.*, p. 558-561, tav. I, 1 ; II, 1 y 2, V, 1). Asimismo en representaciones de avance hacia la derecha también se documenta un tritón guiando las bridas de un hipocampo que tira del carro, en el que habrían figurado Neptuno y *Amphitrite*, en un fragmentario mosaico de *Cuicul* (M. BLANCHARD-LEMÉE, *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul)*, Aix-en-Provence 1970, lám. XXIX), y en otro pavimento de Sidi Ghrib (A. ENNABLI, "Les thermes du thiase marin de Sidi Ghrib", *MonPiot* 67-68, 1986, p. 34-35, lám. VII), donde el tritón guia las riendas de un caballo marino sobre el que se asienta Neptuno, quien sostiene sobre sus rodillas una figura femenina.

[9] En un mosaico fragmentario hallado en Misis-Mopsuhestia, cf. L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien* I, Recklinghausen 1969, p. 94 ; II, 1972, lám. 29-30. Tritones tirando por sí mismos de un carro, en el que figuran Neptuno y *Amphitrite,* aparecen también representados en época helenística en el mosaico de la Casa del Granduca de Toscana en Pompeya y en el gran frisorrelieve de mármol conservado en la Gliptoteca de Munich, cf. *LIMC* VII, *s.v.* "Neptunus", 97 y 119, donde avanzan hacia la derecha e izquierda, respectivamente ; sin embargo, la representación del pavimento de Misis-Mopsuhestia, fechado a mediados del siglo III d.C., se aleja del modelo helenístico al presentarse tanto los tritones como el propio carro, en definitiva la escena, desde un punto de vista frontal. En relación con un carro, sea de Neptuno, sea de *Dionysos*, es más frecuente que los tritones figuren guiando las riendas de los animales, véase nota anterior.

[10] Al tratar la tipología del carro de Neptuno, ya poníamos de manifiesto la necesidad de realizar un estudio sobre esta peculiar iconografía, cf. M.L. NEIRA, *op. cit.*, p. 556, nota 4.

[11] F. LA BLANCHERE, P. GAUCKLER, *Catalogue des Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Alaoui*, París 1897, núm. 111 ; *InvMosAf* II, 1910, núm. 433.

[12] P. GAUCKLER, *MonPiot* II, 1896, p. 177-181.

[13] M. FANTAR, "A propos de Neptune sur une mosaïque d'époque romaine découverte à Oudna", *StudMag* II, 1968, p. 105-112, lám I, a-b.

africano, planteaba el influjo de la civilización púnica en la iconografía del Poseidón/Neptuno sentado sobre un hipocampo, basándose en su analogía con la representación de un jinete cabalgando sobre un hipocampo en una plaqueta de tierra cocida hallada en Kerkouan.

Sin embargo, lejos de ser el único exponente de esta particular iconografía, en un lugar muy cercano los informes de P. Gauckler[14] sobre las excavaciones realizadas en la propia *Uthina* durante 1895 consignaban el descubrimiento de otro mosaico con la figura de Neptuno sentado sobre la cola pisciforme, esta vez, de un monstruo marino sin determinar en el *atrium* de la Casa de *Industrius*[15]. Al haberse perdido cobran aún mayor valor los datos de su descripción, donde, además de la citada representación de Neptuno en un mar salpicado por numerosos peces, son mencionados en la parte superior del campo del mosaico dos pescadores en la orilla, uno sentado sobre unas rocas y el otro en un bote, y en la parte inferior otro bote con un pescador que empuñaba un tridente y dos pescadores con una red, así como una inscripción con el nombre de *INDVSTRI*, atribuido al mosaísta.

Un nuevo hallazgo a mediados de este siglo incrementó el número de estas representaciones. Se trata de un mosaico parietal descubierto en las cercanías de la antigua *Caesarea*, que fue publicado en 1980 por H. Stern[16], quien lo fechaba a principios del siglo IV d.C. El mosaico decoraba la pared interior de una fontana semicircular que se conserva actualmente en el Museo de Cherchel (lám. II) y presenta en el centro la figura del dios Neptuno, de nuevo sentado sobre la cola pisciforme, en esta ocasión, de dos hipocampos que avanzan vistos de perfil hacia la izquierda, mientras en los extremos dos nereidas[17] flotan afrontadas al grupo central. Sin duda, se ha combinado aquí la posición adoptada por el dios en el citado mosaico de la Casa de los Capiteles Compuestos y la pareja de hipocampos avanzando vistos de perfil que servían de único vehículo al dios, representado de pie sobre sus colas pisciformes, en otros mosaicos como el de Cnossos[18] o tirando de su carro en los pavimentos de Itálica, *Hadrumetum* (Casa de Oued Blibane), Palermo y *Thuburbo Majus*[19]. Es muy probable que esta solución hubiera venido determinada por la altura de la pared de la fontana, donde no existe espacio disponible para representar al dios de pie sobre un carro o directamente sobre las colas pisciformes de los caballos marinos.

---

[14] P. GAUCKLER, *MonPiot* III, 1897, p. 181 ; *InvMosAf* II, 1910, núm. 421, donde al describir la posición de Neptuno, P. Gauckler emplea literalmente el mismo término de "Neptune chevauchant..." que al referirse al hallado en la contigua Casa de los Capiteles Compuestos. Por esta razón es evidente que también en la Casa de *Industrius* el dios figuraba asentado sobre la cola pisciforme del monstruo marino. El mosaico aparece también catalogado en la tesis de S. BEN MANSOUR, *Les mosaïques romaines d'Uthina*, París 1986.

[15] Por su proximidad la Casa de los Capiteles Compuestos y la Casa de Industrius en *Uthina* han sido frecuentemente confundidas, citándose bajo dos nombres como si se tratara de una sola casa. Sobre la tradicional confusión y deshaciendo el equívoco, véase S. BEN MANSOUR, *Uthina*, Túnez 1993.

[16] H. STERN, "Fontaine de Neptune au Musée de Cherchel (Algérie)", *AntAf* 15, 1980, p. 285-302, fig. 1-4.

[17] Sobre la representación de nereidas afrontadas que flotan sin figurar sobre un tritón, animal mitológico o real ni monstruo marino, véase M.L. NEIRA, "Representaciones de nereidas. Pervivencia de algunas series tipológicas en la musivaria romana de la Antigüedad Tardía", in *Actas del I Congreso Internacional sobre la Tradición en la Antigüedad Tardía (Madrid 1993)*, Murcia 1998, 34 p. y 83 lám., esp. nota 27-36, fig. 14-16.

[18] J.M. COOK, "Archaeology in Greece, 1951", *JHS* 72, 1952, p. 108, lám. VII, 3.

[19] M.L. NEIRA, *op.cit.*, tav. VII, 2, X, 1-2, XI, 1.

La procedencia de las tres representaciones citadas podría inducir a una reflexión sobre el eco que esta particular iconografía habría encontrado en el ámbito norteafricano. No obstante, esta consideración no implica su única difusión en dicho entorno geográfico, ya que, lejos de limitarse a la musivaria romana del Norte de Africa, existen noticias, grabados y/o restos que documentan igualmente la representación de Neptuno sentado sobre la cola pisciforme de un hipocampo o de un monstruo marino en pavimentos de la Península Itálica y la *Gallia*.

Por lo que respecta a la *Gallia*, contamos con diversas noticias sobre el hallazgo de un mosaico polícromo en Die, -la antigua *Augusta Dea Vocontiorum-*, que, a juzgar por las descripciones, contenía también una representación de Neptuno sentado sobre un hipocampo. Desgraciadamente casi perdido por completo[20], las primeras referencias al hallazgo de este pavimento fueron transmitidas por Lagier de Vaugelas en 1794 y constan igualmente en el manuscrito Caneau, *Précis sur l'histoire et les antiquités de Die*, del que se conserva un ejemplar en el Museo de Die (n° 67. 1. 568)[21]. En estos documentos se daba cuenta del descubrimiento inicial de una parte del mosaico bajo los cimientos de la casa del ciudadano Caneau, -concretamente un fragmento del campo que aparecía compuesto por hexágonos decorados en su interior, uno con una hoja[22], otro con un pez y un tercero con árbol,- y se consignaba que el resto del pavimento debía continuar por debajo de las casas vecinas atravesando la calle. Sería probablemente en otra parte del mosaico en aquel tiempo todavía oculta, donde figuraría la representación del dios que debió aparecer con posterioridad, ya que años después Artaud en su "Voyage à Die dans le pays des Voconces", publicado en 1818[23], fue el primero en hacerse eco de la representación de Neptuno. Artaud no afirmó haber visto el mosaico, sino literalmente que quien lo había examinado le había asegurado que en dicho pavimento estaba representado Neptuno con un tridente, sentado sobre un caballo marino y rodeado de peces, así como una hoja y un árbol frutal, detalles éstos últimos que coinciden con la descripción de los primeros fragmentos citados por Vaugelas y mencionados en el manuscrito Caneau. Con posterioridad tanto Delacroix[24] como Lafaye y Blanchet[25] reprodujeron la cita de este hallazgo, pero quizás la pérdida del pavimento contribuyó a sumir en el olvido la representación tan peculiar del dios.

---

[20] Deseamos hacer constar aquí todo nuestro agradecimiento a Mons. Henri Desaye, Conservador del Musée municipal de Die, quien tan amablemente nos ha proporcionado toda la información disponible sobre el citado pavimento de Neptuno hallado en Die.

[21] Según la información que el conservador del Museo de Die, Henri Desaye, me transmite por carta y los datos aparecidos en su reciente publicación (H. DESAYE, "Topographie et monuments de *Dea Augusta* (Die)", *Revue dromoise,* décembre 1996, p. 175, nota 25.

[22] Probablemente el único fragmento conservado, del que H. DESAYE, *op. cit.*, p. 175, nota 25, p. 195, infra, incluye una fotografía y menciona que fue redescubierto en 1934 en la plaza de la república, delante de las ventanas de la casa Poussielgues (= antigua casa Caneau), según se documenta en el *BSAD*, 1935, p. 63.

[23] ARTAUD, "Voyage à Die dans le pays des Voconces", *Annales encyclopédiques* I, 1818 : "On aperçoit dans la cave de M. Canot (*sic*), à Die, quelques fragments d'une mosaïque antique, recouverte, il y a environ trente ans, par des constructions. Quelqu'un qui l'a examinée dans son entier nous a assuré qu'elle représentait Neptune armé d'un trident, assis sur un cheval marin et entouré de poissons ; une chouette sur la branche morte d'un arbre fruitier et d'autres sujets, ce tout orné d'un encadrement de fort bas goût".

[24] DELACROIX, *Statistique du département de la Drôme*, Valence-París 1835, p. 480

[25] G. LAFAYE, A. BLANCHET, *InvMosAf I*, París 1909, núm. 132, donde se menciona que fue descubierto antes de 1797.

En la Península Itálica representaciones de este tipo se documentan en dos mosaicos bícromos. Uno de ellos fue hallado en Pesaro y pavimentaba un edificio situado fuera del perímetro de la ciudad romana, en la zona norte[26]. A pesar de que tampoco se ha conservado, un dibujo[27] de la época de su descubrimiento (lám. III) reproduce una parte del mosaico en la que aparece un hipocampo avanzando visto de perfil hacia la izquierda y sobre su cola pisciforme una figura humana muy lagunosa, - tan sólo una pierna, restos de un manto y el extremo superior de un tridente -, que ha sido identificada con Neptuno. Probablemente, el dios habría figurado en origen asentado de tres cuartos en la misma dirección que su montura, hacia la izquierda, y sujetando con su mano izquierda la vara del tridente, mientras un extremo del manto figuraba enrollado a su brazo derecho.

El otro mosaico itálico pavimenta el *frigidarium* de un complejo termal descubierto en la *via Terracina* en Fuorigrotta, cerca de Nápoles[28]. El tema representado (lám. IV) es un *thiasos* marino dispuesto de cara al exterior sobre los lados, que, al no aparecer en función de una escena o figura central, se erige en protagonista único de la composición. En origen el cortejo estaba formado por cuatro nereidas que aparecían unidas a las figuras de cuatro monstruos marinos, una pantera marina, un dragón marino, un hipocampo y un toro marino. Sin embargo, una restauración posterior al siglo II d.C., debida a las labores efectuadas en el canal de desagüe, modificó de modo sustancial algunas de las figuras. En este sentido, la nereida representada sobre el toro marino, de la que aún se conservan sus piernas en dirección inversa al sentido de la marcha del animal, fue rehecha por una mano poco hábil y figurada con las piernas de perfil hacia la derecha en una posición un tanto forzada[29]. No obstante, la restauración afectó en mayor grado a la nereida asentada sobre el dragón marino al incluir rasgos propios de una iconografía distinta. El aspecto varonil que se advierte ya en la nereida asentada sobre el toro marino aparece aquí claramente acentuado por el carácter barbado y el tridente de la figura rehecha, que ha sido identificada como Poseidón/Neptuno[30]. Tradicionalmente, las modificaciones efectuadas en la figura de la nereida representada sobre un dragón marino habían sido interpretadas como el resultado de una mano poco experta y escasamente respetuosa con la iconografía. No obstante, a juzgar por la documentación ya no tan excepcional de representaciones de Poseidón/Neptuno asentado sobre la cola pisciforme de un hipocampo, habría que considerar la obra de

---

[26] Según L. MERCANDO, "I Mosaici Romani", in *Pesaro nell'Antichità*, Venecia 1984 (1995), núm. 41, p. 172-173, fig. 59-60, podría tratarse de un edificio termal, quizás de la segunda mitad del siglo II d.C. en virtud del mosaico y sus paralelos con otro pavimento bícromo (núm. 40) hallado en el mismo área, en vía Tortora.

[27] Conservado con otro dibujo relativo al edificio que pavimentaba en la Biblioteca Oliveriana.

[28] *AA* 56, 1941, p. 587-588 ; E. LAFORGIA, *Edificio termale romano di Fuorigrotta (Napoli)*, Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli. Monumenti IV, Nápoles 1981, p. 23-27, tav. V-VIII, quien en razón de los análisis de la estructura arquitectónica y sus pavimentos lo data en la primera mitad del siglo II d.C.

[29] Desde un punto de vista iconográfico, su identificación con una nereida se mantiene, ya que, a pesar de la escasa pericia del artista, porta una *hedera*, uno de los atributos más frecuentemente representados en las nereidas.

[30] Esta figura conserva de la nereida original la pierna izquierda cubierta por un manto y posiblemente el objeto que sujeta con su mano izquierda sobre la cola pisciforme del dragón marino.

restauración citada como propia de un artista conocedor de aquella nueva tendencia en la musivaria romana, según la cual el dios marino aparecía no ya sólo de pie, sino también asentado directamente sobre la cola pisciforme de un hipocampo[31].

Los hallazgos y documentos citados evidencian que este tipo de representación de Neptuno no debe considerarse excepcional sino como otra serie más a tener en cuenta en la diversa iconografía del dios. No obstante la siguiente cuestión se centra en el origen de este peculiar tipo y, en este sentido, el análisis de las fuentes literarias que aluden tanto a Poseidón como a Neptuno resulta infructuoso, ya que en ninguno de los episodios en los que toman parte se menciona el hecho preciso de figurar asentados sobre la cola pisciforme de un hipocampo en el transcurso de su travesía marina. En el campo de las artes figurativas, la cerámica de figuras negras conserva algunas representaciones de Poseidón cabalgando sobre el caballo alado Pegaso y también sobre un toro[32], mientras la cerámica de figuras rojas muestra al dios cabalgando sobre un hipocampo[33]. Sin embargo, se trata de representaciones en las que Poseidón figura como un auténtico jinete, completamente de perfil, según una disposición que, entre otras, se aprecia todavía en una gema de finales del siglo I a.C.[34], sin relación estrecha con la peculiar serie de Neptuno.

Más cercana, en cambio, se advierte la representación plasmada en el cuadro central de la Tabula "Odysseaca" de principios de época imperial[35], donde Poseidón/Neptuno figura sentado, de tres cuartos hacia la derecha, sobre la cola pisciforme de un monstruo marino que avanza hacia la izquierda y sobre cuyo lomo se apoya con su mano derecha, mientras sostiene en la izquierda el tridente, dispuesto en sentido diagonal, en una posición que recuerda a la de algunas nereidas[36]. Tal analogía no puede resultar en modo alguno extraña, ya que un gran número de las nereidas documentadas en cerámicas, terracotas, relieves, pinturas, mosaicos, etc., aparecen representadas en conexión con un sinfín de animales marinos, mitológicos o híbridos producto de la fantasía[37].

En el mismo sentido, al examinar las citadas representaciones de Neptuno y las de los diversos tipos de nereidas hallamos claras similitudes entre ambas. La figura de Neptuno en el mosaico de la Casa de los Capiteles Compuestos hallado en *Uthina* conserva como detalle

---

[31] En el pavimento termal de Fuorigrotta, en lugar del clásico hipocampo se respetó la figura preexistente del dragón marino, probablemente porque no habría sufrido daños que hubieran obligado a su restauración y por el hecho de que esta figura no impedía la inclusión de una representación del Poseidón/Neptuno.

[32] *LIMC* VII/1-2, *s.v.* "Poseidon", núm. 156, 159 y 160.

[33] *LIMC* VII/1-2, *s.v.* "Poseidon", núm. 158.

[34] *LIMC* VII/1-2, *s.v.* "Poseidon/Neptunus", núm. 63.

[35] *LIMC* VII/1-2, *s.v.* "Poseidon/Neptunus", núm. 139.

[36] Según la clasificación tipológica que hemos establecido en nuestro estudio dedicado a las nereidas en la musivaria romana (M.L. NEIRA, *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, Madrid 1992 (tesis doctoral) ; véase resumen en *BullAIEMA* 15, París 1994-1995, p. 418-425) ésta es una de las series tipológicas más representadas.

[37] *Ibidem*. De hecho, fueron animales marinos, como el delfín, o mitológicos como el hipocampo y el *ketos* los primeros que sirvieron de montura a las nereidas, siendo más tardía, avanzada ya la época helenística, su figuración sobre tritones y otros híbridos.

destacable dos pares de pies, unos cruzados y otros separados y vistos de perfil (lám. I), que podrían aludir a una posible reelaboración a partir de una nereida, y aparece en la misma posición - quizás también la del mosaico de Pesaro a juzgar por los restos conservados -, que una serie bien documentada de nereidas, caracterizadas por figurar asentadas de cara al espectador y vistas de tres cuartos en el mismo sentido que la marcha de su montura, mientras se apoyan con uno de sus antebrazos, su izquierdo si figuran en esta dirección, en el extremo de la cola pisciforme del animal y extienden el otro hacia la parte anterior del monstruo, al tiempo que tornan ligeramente su cabeza hacia atrás[38].

En la misma línea, el Neptuno sobre dragón marino del mosaico bícromo de las termas situadas en la via Terracina - rehecho también a partir de la figura de una nereida - recuerda a otro tipo de nereidas muy similar al anterior, que presentan no obstante como característica distintiva la cabeza en la misma dirección que su montura y alzan el brazo en lugar de apoyarlo sobre la cola pisciforme del animal[39]. Por último, la representación de Neptuno en el mosaico parietal de *Caesarea* muestra una posición relacionada con la adoptada por otro de los tipos de nereidas más difundidos en la musivaria romana, el de las asentadas también de cara al espectador, pero con las piernas en sentido inverso a la marcha del animal, mientras se apoyan con un codo o antebrazo, el derecho si el animal avanza hacia la izquierda, y alzan la otra mano, con la que sujetan un atributo o el extremo del velo ondeante al viento[40].

En este sentido, es posible que el peculiar tipo de representación de Neptuno, asentado sobre la cola pisciforme de un monstruo marino, se iniciara con las reelaboraciones de figuras de nereidas, como se advierte en Fuorigrotta y *Uthina*, pero la consideración de otros hallazgos revelan una consolidación del tipo que, no obstante, habría experimentado siempre la influencia tipológica de las representaciones de nereidas.

---

[38] Esta serie de nereidas se documenta en un ánfora de la colección Jatta en Ruvo de la segunda mitad del siglo IV a.C. (H. SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966), donde guía también las bridas del monstruo marino, y especialmente en varios mosaicos romanos, entre los que cabe reseñar un conocido pavimento de la Casa de *Sorothus* de *Hadrumetum* (*InvMosSousse*, núm. 57. 219) y uno de los mosaicos de las termas de los Siete Sabios de *Ostia* (G. BECATTI, *Scavi di Ostia. IV Mosaici e pavimenti marmorei,* Roma 1961, núm. 271), ambos de parecida cronología al mosaico uthinense, entre finales del siglo II o principios del III d.C. ; así como en varios pavimentos posteriores.

[39] Baste citar otra de las nereidas del mismo pavimento, figurada sobre un hipocampo, una nereida del citado mosaico de la Casa de *Sorothus* (*ibidem*) y la nereida de un pavimento hallado en la zona de Porta Collina (M.L. NEIRA, "Representación de *thiasos* marino en tres fragmentos de mosaico bícromo", in *Homenaje al Prof. D. José M. Blázquez*, vol. III, Ediciones Clásicas, Madrid 1995, p. 223-250, 1-9 fig.), también fechado entre finales del siglo II y principios del III d.C., así como en otros mosaicos más tardíos.

[40] El número de nereidas de esta serie tipológica es realmente considerable. Entre ellas se cuentan nereidas de mosaicos ostienses de las termas de Neptuno (G. BECATTI, *op. cit.*, núm. 69 y 71), fechados antes de mediados del siglo II d.C., y aparecen bien documentadas en la musivaria romana a lo largo de todo el Imperio, con especial incidencia en el Norte de Africa.

DISCUSSION

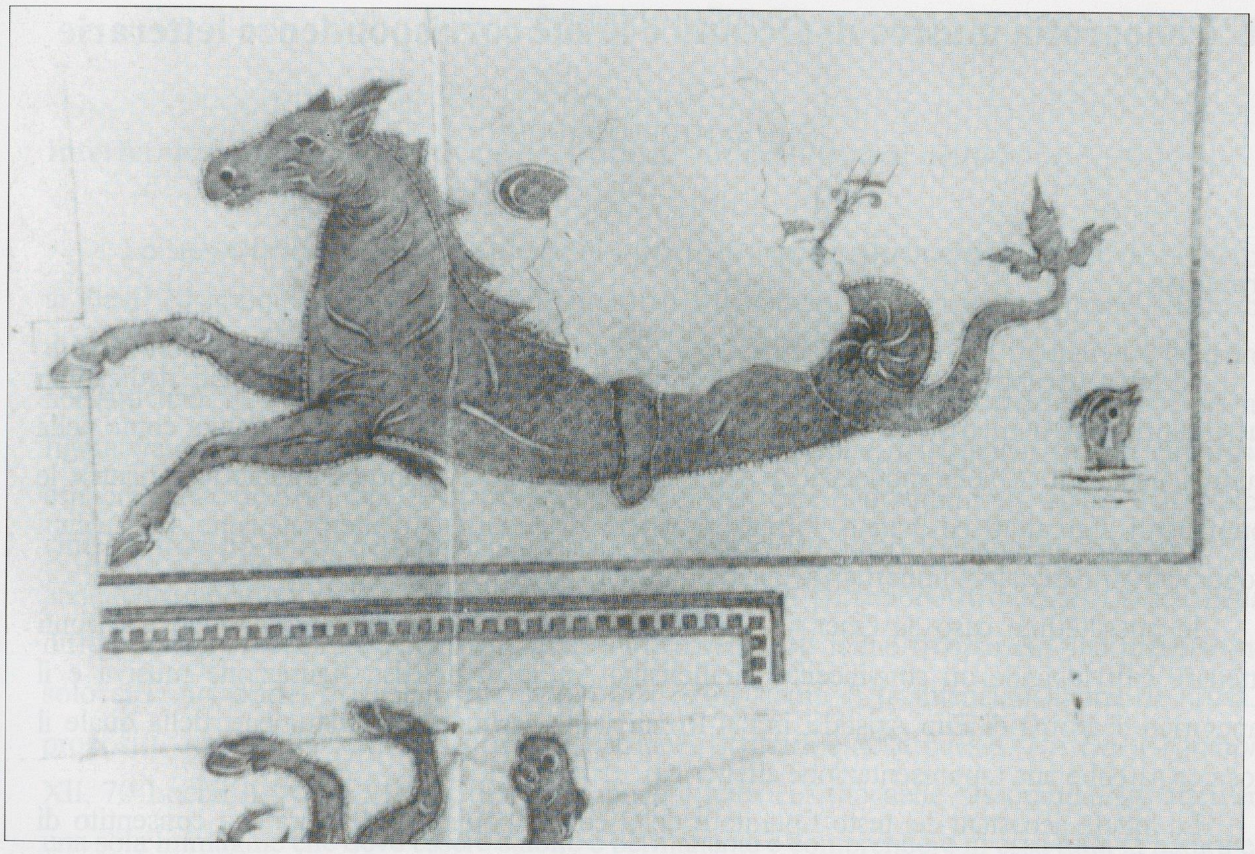
Pauline **Donceel-Voûte** : L'observation que vous avez pu faire sur la présentation systématique de trois quarts de face de Neptune dans les mosaïques, alors que dans les arts mineurs il chevauche de pur profil, me semble fondamentale pour notre discipline d'art monumental et concerne les relations entre l'œuvre et le spectateur. Le choix de représentations où Neptune **dénudé** ou Vénus **nue** apparaît, la multiplication des scènes à **beaux corps** de femmes, d'hommes ou d'enfants (Dionysos, son thiase, Europe, Dircé pendues à leur taureau et mettant en valeur leurs charmes...) correspond à la raison d'être première de ces œuvres : le **plaisir des yeux**, le plaisir des sens. L'artiste, en outre, joue avec ce plaisir en créant des **contrastes formels** entre ces chairs lisses et des formes aiguës, pointues, coupantes, accusées : cornes et sabots, oursins à longs piquants, queues barbues de poissons... Tout cela est le plus souvent de grande taille, **étendu** aux pieds mêmes des spectateurs - on pourrait dire "voyeurs" - que le mosaïste **implique dans l'image**.



Lám. I - Mosaico de la Casa de los Capiteles Compuestos de *Uthina*. Foto : Cortesía Museo del Bardo.



Lám. II - Mosaico parietal de *Caesarea*. Foto : DAI.



Lám. III - Dibujo del mosaico de Pesaro. Foto : Según L. Mercando.



Lám. IV - Mosaico del frigidarium de las termas de Via Terracina, Fuorigrotta. Foto : Soprintendenza alla Antichità. Napoles.

L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie

Sara SANTORO BIANCHI

Premessa

Al tema oceanico nella cultura antica e all'iconografia di Oceano sono stati dedicati in questi ultimi anni numerosi studi che ne hanno raccolto le occorrenze nella letteratura come nella scultura, nella glittica, nella monetazione come nel mosaico[1], ne hanno esaminato le varianti e le componenti figurative ed hanno fornito proposte di lettura e d'interpretazione per alcuni monumenti di particolare importanza, quale il mosaico cosmogonico di Merida[2].

In quest'ultimo caso, la Quet ha fatto ampio ricorso come referente culturale alle fonti letterarie individuando un convincente parallelismo fra la complessa figurazione musiva e il Panegirico di Roma di Elio Aristide, in cui Roma viene assimilata all'Oikumene, della quale il mosaico sarebbe una rappresentazione allegorica.

La lettura accostata del testo figurato e della contemporanea letteratura[3] ha consentito di venire a capo dell'eccezionale complessità culturale che sta alla base di quei mosaici, dalla parte del committente, e cioè quel sincretismo filosofico-religioso proprio delle élites del medio impero, che coniugava (pur con diversi gradi di consapevolezza[4]) una base filosofica stoica con culti misterici orfici, pitagorici e mitraici, e con una lealistica adesione alla celebrazione dell'eternità dell'impero, che caratterizza la temperie culturale del regno degli Antonini e, ancor di più, dei Severi.

Questo felice risultato sprona ad estendere le ricerche ad altri complessi musivi con temi oceanici non senza aver prima preso atto, tuttavia, di due problemi preliminari, uno di carattere metodologico ed uno di ordine storico-artistico

---

[1] Vd. da ultimo *LIMC* VII, *s.v.* "Okeanos" (H.A. CAHN), p. 31-33 e VIII, *s.v.* "Oceanus" (H.A. CAHN), p. 907-915. In particolar modo si ricordino L. FOUCHER, "Sur l'iconographie du dieu Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 48-52 ; P. VOÛTE, "Notes sur l'iconographie d'Océan. A propos d'une fontaine à mosaïque découverte à Nola", *MEFRA* 84, 1972, 1, p. 652-673 ; R. TOLLE-KASTENBEIN, "Okeanos als Inbegriff", in *Mousikos aner*. Festschriften für Max Wegner zum 90 Geburtstag, Bonn 1992, p. 445-454 ; A. PAULIAN, "Le thème litteraire de l'Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 53-58 ; *Id.*, "Paysages océaniques dans la littérature latine", *Caesarodunum* 13, 1, p. 23- 39 ; *Id.*, "Le dieu Océan en Espagne : un thème de l'art hispano-romain", *MVelázquez* XV, 1979, p. 115-133. Ancora sul tema letterario : R. FRENEAUX, "Géographie cicéronienne : la notion d'Oceanus dans les Discours", *Caesarodunum* 9 bis, 1974, Mélanges Dion, p. 131-141.

[2] M.H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida.* Propositions de lecture, Paris 1981. Sui mosaici di Merida ora anche J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier- IVe s.)*, Roma 1997, nn. 106 e 107, p. 311 ss.

[3] Più precisamente, la Quet distingue il periodo in cui si collocano i riferimenti culturali, compresi fra il regno di Adriano e quello di Marco Aurelio, da quello di vera e propria esecuzione del mosaico, sul quale non si pronuncia. La LANCHA, *op. cit.*, p. 229 opta per un'esecuzione entro il III sec. d.C.

[4] Vd. R. HANOUNE, "Le paganisme philosophique de l'aristocratie municipale", in *L'Afrique dans l'Occident Romain*, Ier-IVe s. ap. J.-C., Rome 1990, p. 63-75.

Interferenze fra arte figurativa e letteratura : un problema di metodo

Lo stesso lavoro della Quet, quello di J. M. Croisille, su poesia e arte figurativa da Nerone ai Flavi[5] ed ora quello di J. Lancha sul mosaico e la cultura dell'Occidente romano hanno ben dimostrato che non si può pretendere una precisa corrispondenza fra arti figurative e letteratura nell'antichità. Resta controverso e forse insolubile il problema dell'influenza reciproca fra arte figurativa ed illustrazione dei codici[6] mentre, sul piano generale, fatti salvi i casi di ekphraseis esplicitamente dedicati alla descrizione di opere d'arte, care alla cultura ellenistica dell'artificio, l'interferenza fra le arti nell'antichità classica ha avuto come unico fondamento filosofico l'idea aristotelica della mimesis e della comune tensione ad una perfezione di questa. La sostanziale differenza dei procedimenti per realizzarla, cui le diverse arti fanno ricorso era ben presente non solo ai critici d'arte, ma anche alla cultura dei retori, come ci fa intendere Dione di Prusa, a proposito della distinzione fra i procedimenti della scultura e della poesia (*De Dei Cognitione*, XII, 70 Loebb II, p. 72) : la scultura deve rendere tutto l'effetto della rassomiglianza attraverso una sola immagine che deve essere stabile e permanente e comprendere in essa tutta la natura e la qualità del dio, mentre i poeti possono racchiudere nelle loro poesie molte forme, e attribuire ai loro personaggi movimenti, pose, azioni, parole.

Se ciò vale per quel genere di rappresentazione artistica figurata che chiamiamo narrativa, i rapporti della quale con la letteratura, apparentemente piuttosto evidenti sono stati oggetto di molte recenti indagini[7], ancora più complessa è la situazione dell'arte di tipo rappresentativo, evocativo ed allegorico[8], dove è già per noi difficile raggiungere il livello di lettura nascosto ed il confronto con le metafore della poesia e della retorica diventa una ricerca sterminata.

Esiste inoltre, salvo poche eccezioni, un grande dislivello culturale fra le opere poetiche rimaste e quelle figurative (pitture parietali e mosaici), per esempio fra i versi della Medea di Seneca, o l'epopea di Valerio Flacco e i corrispondenti quadri pompeiani, che non vanno mai oltre il buon artigianato.

Le coincidenze dunque non possono che essere frammentarie e sarebbe vano cercare tanto nella pittura parietale quanto nei mosaici pavimentali una puntuale illustrazione di testi letterari e

---

[5] J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale, Latomus, Bruxelles 1982.

[6] Da ultimo, vd. la documentazione proposta da H.J. MARTIN, J. VEZIN (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris 1990, in part. p. 39 .

[7] Vd. sull'arte narrativa ellenistica J.-J. POLLITT, *Art in Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 185-209 ; H. VON HESBERG, "Bildsyntax und Erzahlweise in der hellenistischen Flachenkunst", *JDAI* 103, 1988, p. 309-365 ; A. STEWART, "La ricerca dell'eroe : arte narrativa e il Fregio di Telefo", in *L'Altare di Pergamo*. Il Fregio di Telefo, Catalogo della Mostra, Roma, Fondazione Memmo, Roma 1996, p. 107-117 ; per l'arte narrativa romana : R. BRILLIANT, *Visual Narratives*. Storytelling in Etruscan and Roman Art, Ithaca 1984 ; S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, Torino 1988, p. 231-241 ; P.J. HOLLIDAY (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993 ; F. COARELLI, "La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina", *Ktèma* 15, 1990, p. 225-252.

[8] G. PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln 1987.

poetici. Se ne possono trarre, tuttavia, indicazioni sul gusto del committente che ha presieduto alla scelta dei soggetti, sulla cultura del suo ambiente nella quale la componente letteraria e retorica giocano sicuramente un ruolo fondamentale, sulla diffusione che alcuni temi hanno avuto nell'ambito dell'impero anche grazie alla circolazione di opere letterarie e sui loro modi di recezione[9], propri di ogni ambito culturale.

Il problema storico artistico : nascita di un'iconografia

Esiste poi un problema storico artistico legato all'iconografia di Oceano, in particolar modo nelle sue utilizzazioni musive, reso più complesso dal fatto che a quel che sembra questa divinità non è stata oggetto di culto se non in pochissime occasioni. Il caso del sacrificio di Alessandro Magno, riferito da Diodoro 17, 104, 1 rientra nel racconto, fortemente ideologizzato, della tensione del sovrano verso la creazione di un impero a dimensione cosmica ed è alla base del legame poi sempre richiamato fra il Macedone e il tema oceanico[10] ; un paio di versi di Virgilio, *Georgiche* 4, 380-381[11] che riferiscono una libagione ad Oceano, sono riconducibili ad una circoscritta situazione poetica ; si aggiunge a queste testimonianze letterarie la dedica di un veterano romano scampato alle burrasche della Manica (*C.I.L.* XIII, 8811), e la probabile pertinenza ad un tempio del mascherone di Oceano a Bath. La vetustà preolimpica di Oceano, divinità primordiale, lo ha tenuto ai margini delle vicende mitologiche e delle relative rappresentazioni di tipo narrativo figurato, e ha dato luogo solo a personificazioni limitando a pochissime occorrenze la sua rappresentazione prima dell'età romana imperiale, in cui peraltro fu concepito anche come entità geografica, limite fondamentale dello spazio dell'uomo, con una commistione di concezioni che occorre di volta in volta districare[12].

Le rappresentazioni musive sono particolarmente numerose dalla metà del II sec. d.C. alla metà del III, mentre quelle scultoree, ricordate dalle fonti risalgono in alcuni casi al I sec. a.C. (la statua di Oceano e Giove — un gruppo ? - di Enioco, sconosciuto scultore, posseduta da Asinio Pollione e ricordata da Pl. *N. H.* 36, 33, quella d'oro — *ex auro captivus Oceanus* - portata nel trionfo di Cesare ricordata da Floro IV, 2) mentre quelle pervenuteci nella glittica e nella piccola bronzistica sono datate soprattutto al I sec. d.C.[13], pur con tutte le difficoltà di datazione di questi oggetti in genere privi di dati di rinvenimento.

---

[9] Vd. in questo stesso convegno C. BALMELLE, A. REBOURG, "L'iconographie de Didon et Enée".

[10] CURT. *Historiae Alexandri Magni*, IX, 3, 13-14 ; RHET.-HER. IV, 22, 51 ; SEN. *Suas.* I, 11 ; SEN. *Epist.* 91, 17.

[11] Vd. G. PANESSA, *s.v.* "Oceano", *Enciclopedia Vigiliana* III, 815 ; L. BRACCESI, *L'ultimo Alessandro*, Padova 1986.

[12] Sul piano letterario, si veda il calcolo delle frequenze con cui la nozione di Oceano compare nelle Orationes ciceroniane (10 volte, fra il 70 e il 44 a.C.) in FRENEAUX, art. cit. alla nota 1, equamente ripartite fra l'accezione mitologica trasmessa dalla tradizione poetica, la realtà geografica e la contrapposizione fra queste due concezioni, interessante caso di variabilità semantica dello stesso termine nello stesso autore.

[13] *LIMC* VIII, *op. cit.*, p. 911-912.

Esiste dunque un problema di comprensione del contesto culturale e figurativo in cui la rappresentazione di Oceano ha trovato spazio e che potrebbe illuminare il complesso di significati simbolici ad esso aggregati.

La recente raccolta del *LIMC* rende conto di una pluralità di iconografie riferibili ad Oceano fin dall'arte greca arcaica. Se già la ceramografia greca nel VI sec. a.C. aveva utilizzato gli attributi che gli saranno tipici in parte mutuandoli dalla rappresentazione di divinità fluviali semiferine come Acheloo[14], quali le corna (trasformate in chele di granchio già nel lacerto di immagine del Vaso François) e i delfini che lo individuano come divinità marina e non fluviale, la stessa tradizione artigianale appare incerta nell'assegnargli ora natura anguipede, che lo rende affine ai mostri e alle altre divinità marine (come nel dinos di Sophilos), ora natura umana, che finirà con l'essere prevalente nella rappresentazione dall'età classica in poi.

Non avrà seguito la posa assisa di un paio di rappresentazioni del giardino delle Esperidi che compare su ceramiche di V sec. a.C. e poco frequente è anche quella vigorosamente eretta ed incedente che conosciamo dal fregio dell'ara di Pergamo, di cui conserva un ricordo l'Oceano del pannello del Sebasteion di Afrodisia, dalla possente figura nuda con il capo in violenta torsione verso la spalla, qui circonfuso dal velum[15].

Avrà invece successo soprattutto nelle rappresentazioni scultoree, glittiche e monetali quella semisdraiata, ancora una volta mutuata dalla rappresentazione delle divinità fluviali dispensatrici di doni al genere umano, utilizzata soprattutto per il Nilo, iconografia elaborata a partire dal III sec. a.C. in poi[16].

In età romana imperiale questa raffigurazione presente sia in scultura che nel mosaico potrebbe essere legata alla celebrazione dell'imperatore da cui proviene ogni bene ai sudditi e che da questi ogni bene riceve, metaforicamente rappresentato dall'Oceano che riceve e resituisce tutte le acque. E' singolare che Vitruvio, nel raccontare l'aneddoto di Deinocrate nella prefazione al libro II del *De arch.* (*Praef.* 1-4) assegni appunto questa forma divina, colossale allegoria celebrativa di Alessandro, al rimodellato Monte Athos nel suo utopico progetto. Questo aneddoto trasmessoci solo da Vitruvio, inserito al di fuori della trattazione specifica, in un luogo denso di intenzioni celebrative e di captatio benevolentiae nei confronti dell'Augusto destinatario del trattato, tradisce la sua formazione ellenistica proprio in questa tipologia di rappresentazione, come ha notato il Mansuelli[17].

---

[14] A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarcophage-Reliefs*, Berlin 1939, p. 139 ss.

[15] Nulla sappiamo dell'iconografia della statua di Oceano posseduta da Asinio Pollione né di quella portata nel trionfo di Cesare, che è lecito tuttavia supporre stante e non recumbente.

[16] La raffigurazione semisdraiata del fiume (il Nilo) è considerata alessandrina e datata al III sec.a.C. : A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Palermo 1961, A II, p. 37 n. 194, tav. 89-92 ; v. anche Alessandrina arte in *EAA* I, 222 ; M. BIEBER, *The Sculpture of Hellenistic Age*, 2a ed., New York 1961, p. 100 ; esaustivo il recente lavoro di S. KLEMENTA, *Gelagerte Flußgötter der Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Köln 1993.

[17] Vd. G. A. MANSUELLI, "Contributo a Deinokrates", in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Studi in onore di A. Adriani, Roma 1983, p. 78-90, in part. p. 80.

Potrebbe trattarsi dell' indizio di una formazione in epoca ellenistica di questo topos celebrativo che lega allegoricamente il sovrano dispensatore di ogni bene e Oceano dispensatore di tutte le acque, nel quadro della imitatio Alexandri che troverà ampio spazio nella politica e nella cultura romana già dall'età di Scipione Africano[18] e soprattutto dal primo triumvirato in poi. Un topos retorico anzitutto, espresso dal *De Officiis* I, 14, 43 : *Sunt autem multi et quidem cupide splendoris et gloriae, qui eripiunt aliis quod aliis largiantur*, ripreso da Seneca, *De benef.* VI, 3,1,3 e amplificato da Pacatus nel *Panegyricon Theodosio*, § 27, 5 : *...ut ille, qui cuncta ambit Oceanus quae suggerit aquas terris recipiunt e terris, ita quicquid in cives manat a principe redundet in principem et rei et famae bene consulit munificus imperator*, esempio tipico di come i panegiristi nutrano il loro pensiero di quello di grandi autori antecedenti e, al tempo stesso, gli diano una forma che suggerisce la memoria di una rappresentazione figurata, ben nota perchè molto diffusa[19].

Oceano, dunque, sembra rientrare in quel repertorio di immagini che nell'età di Augusto servì a costruire e diffondere l'idea del nuovo ruolo imperiale.

L'iconografia di Oceano semisdraiato non sembra comunque avere un significato allegorico univoco: nei monumenti più legati all'ideologia augustea, come la Gemma Augusta, e nelle riprese imperiali su monumenti ufficiali, fino a Costantino, la stessa immagine può far parte della rappresentazione della *concordia deorum* che realizza l'*aurea aetas* e del favore divino, della fecondità e della felicità della navigazione garantita dall'impero[20].

La rappresentazione del valore geografico di O., poi, trova in questa iconografia semidistesa una utilizzazione più adatta soprattutto alla disposizione della figura in basso e ad angolo, a margine di gruppi di figure allegoriche dell'ecumene pacificata da Roma e dal suo imperatore (è il caso della Gemma Augusta e ancora del grande mosaico di Merida) in una rappresentazione geopolitica allegorica, o di vere e proprie carte, quale quella che secondo l'ipotesi di R. Dion accompagnava le *Res Gestae*[21] con una figurazione che possiamo immaginare simile a quella di avvio della spira della Colonna Traiana, con Oceano che assiste alla navigazione delle flotte imperiali da un capo all'altro del mondo, e quella di tutto il mondo conosciuto esposta nei portici di Agrippa, a compimento di un progetto di Cesare, basata su di una misurazione scientifica : straordinaria raffigurazione monumentale dell'intero mondo conosciuto in una prospettiva romanocentrica che trova un diretto parallelo nell'opera geografica di Strabone, e nella sua visione totalizzante del mondo e del posto che i Romani assegnavano a se stessi. In queste rappresentazioni il confine oceanico con le sue connessioni cosmogoniche

---

[18] di cui si diceva fosse figlio di Iuppiter trasformato in serpente. G. PUGLIESE CARRATELLI, "La imitatio Alexandri nel mondo romano", in *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, Atti Congr. Intern. Italo-Egiziano, Il Cairo 1989, Roma 1992, p. 299-304.

[19] M.C. L'HUILLIER, *L'empire des mots*. Orateurs gaulois et empereurs romains, 3e et 4e s., Besançon 1992, p. 66-85.

[20] J. POLLINI, "The Gemma Augustea. Ideology, Rethorical Imagery and the Creation of a Dynastic Narrative", in P.J. HOLLIDAY (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, p. 258-298 (part. p. 266).

[21] R. DION, *Aspects politiques de la géographie antique*, Paris 1977.

assumeva uno straordinario valore simbolico. Come ben dice C. Nicolet : nell'età di Augusto "***a Roma la geografia allegorica utilizzava i miti cosmigonici e le loro raffigurazioni per sottolineare e celebrare il compimento dei tempi***"[22].

Oceanum nostrum : la maschera di Oceano e l'*imitatio Alexandri*

La più diffusa iconografia, sia nel mosaico che nella bronzistica, è però quella che riduce la rappresentazione di Oceano alla sola maschera (figg. 1, 2) (un paio di casi al busto). Si tratta di un'iconografia prettamente romana.

Gli studi della scuola francese di antropolgia del mondo antico, in particolare quelli della Frontisi Ducroix, hanno permesso di comprendere almeno in parte il complesso fenomeno di riduzione di una rappresentazione divina (in quel caso Dioniso) alla sola maschera[23]. I risultati tuttavia non sono estendibili ad Oceano, perché questa riduzione è avvenuta in un contesto culturale completamente diverso[24]. Resta certo solo il generico valore apotropaico della maschera, che in alcuni mosaici africani e lunensi è reso esplicito dall'iscrizione contro l'*invidus lividus*[25].

Nella rappresentazione ridotta e sintetica, avviene una concentrazione degli attributi (pinne, chele, delfini, rivoli d'acqua) che entrano a far parte della capigliatura, della barba e del volto stesso del dio. Quest'ultimo appare parzialmente coperto di alghe, una maschera che secondo alcuni studiosi (Picard, Foucher) verrebbe dalla contaminazione sincretistica con l'iconografia del dio punico Hadad, signore della fertilità e delle acque[26], secondo altri dalle fantasie grafiche del decoro a grottesche[27], coi quali certo la maschera di Oceano non va confusa[28], ma che costituiscono una decorazione plastica ricca, cara al gusto del tardo ellenismo eclettico romano (fig. 3).

Esso fa parte di una tendenza alla vegetalizzazione del decoro che ha radici profonde e lontane nell'arte tardoclassica e del primo ellenismo, e corrisponde ad un sentimento della natura rigogliosa e trionfante sull'uomo ma non ostile, all'interno del quale va ricondotta la pittura di Pausia con le sue ricadute sulle arti applicate, il trionfo delle coronae floreali, delle cornici e degli intrecci vegetali dei mosaici di Pella, i fregi della ceramica tarantina e italiota, i festoni, i tralci e le

---

[22] C. NICOLET, *L'inventario del mondo*. Geografia e politica alle origini dell'impero romano, Laterza, Bari 1989. Un ricordo di questa rappresentazione cartografica resta nella Cosmografia di Giulio Onorio (376 d.C.), e nello Pseudo Etico del VII sec. d.C., ma vd. anche il panegirico di Eumene del 298 d.C. dedicato ai tetrarchi in occasione del restauro delle scuole di Autun, con lunga descrizione della carta sotto il portico restaurato.

[23] F. FRONTISI-DUCROUX, *Le Dieu Masqué*, Paris 1993.

[24] R. TOLLE-KASTENBEIN, "Okeanos als Inbegriff", *op. cit.*

[25] Vd. villa di El Haouria e commento in K.M.D. DUNBABIN, *The mosaics of Roman Africa*. Studies in Iconography and Patronage, Oxford 1978, p. 149-154. Per Luni : I. VAY, "I mosaici della domus tardoantica di Oceano sottostante la Cattedrale di Luni", in *Atti del III Colloquio AISCOM*, Bordighera 1996, Roma 1997, p. 25-37.

[26] L. FOUCHER, "Sur l'iconographie du Dieu Océan", art. cit., p. 52.

[27] C. PICARD, "Mosaïques africaines du IIIème s. ap. J.-C.," *Revue Archéologique*, 1960, p. 32.

[28] P. VOÛTE, art. cit. n. 1, n. 12.

ghirlande delle decorazioni parietali. Nel medio ellenismo questo tema decorativo era andato arricchendosi di componenti intellettualistiche e di valenze simboliche: a Pergamo la rappresentazione della natura dava luogo agli straordinari racemi d'acanto che preludono all'Ara Pacis, (ma suggerisce anche il ruolo determinante che il contesto ha nel destino dell'uomo, nel fregio di Telefo come, sul versante letterario, nelle Argonautiche di Apollonio Rodio); ad Alessandria, nel tardoellenismo, la vegetalizzazione del decoro diventa gioco grafico che mescola elementi vegetali, animali ed umani in una libertà fantastica totalmente anticlassica che scandalizzerà i moralisti come Vitruvio ma piacerà, privatamente, anche ad Augusto.

E' dunque possibile che in questo clima artistico, eclettico, imbevuto di alessandrinismo, il mascherone vegetale e la raffigurazione di Oceano si siano parzialmente sovrapposti , grazie all'affinità delle loro valenze simboliche : il rigoglio della natura, espressione del favore di tutte le divinità alla nuova aetas che si schiude, simbolicamente rappresentato dai racemi dell'Ara Pacis[29] coinvolge anche l'antichissima divinità da cui tutte le acque, tutta la vegetazione, tutte le ricchezze, provengono.

Occorre tuttavia notare che, sia nelle rappresentazioni musive che in quelle della piccola bronzistica, l'espressione di questa maschera oceanica raramente è pacifica e rasserenante (ciò avverrà più tardi, nella sua utilizzazione in chiave escatologica sui sarcofagi), ma piuttosto irosa o, più spesso, patetica.

L'espressione irata potrebbe avere origine iconografica dalla Gigantomachia dell'Ara di Pergamo, con una rispondenza nel virgiliano "*Quos ego...*", pronunciato tuttavia da Nettuno, che è divinità ben distinta da Oceano[30].

L'aspetto patetico è realizzato con mezzi espressivi che pure rinviano a Pergamo (la fronte trapezoidale, le sopracciglia spioventi, l'occhio infossato, la ricchezza chiaroscurale delle chiome e della barba). Per giustificarla, una decina d'anni fa[31] avevo parlato di un Oceano violato, e di una rappresentazione ambigua, facendo riferimento all'entusiasmo per le esplorazioni e le conquiste dell'impero fino ai confini del mondo capaci di violare ogni limite posto all'audacia degli uomini o, come suo contraltare, al nefas argonautico, che trova così potente espressione nella Medea di Seneca e, prima, in Albinoviano Pedone. E proprio Seneca riportando 23 esametri di questo poeta nella sua prima Suasoria (1, 15) dove si discute *an Alexander Oceanum naviget*, afferma che nessuno dei romani seppe declamare *tanto spiritu* sul tema dell'O. e della ribellione dell'ordine cosmico contro la brama di dominio e l'ardire degli uomini.

Il tema della natura grandiosa costituisce una componente importante della maniera stilistica più rappresentativa del I. d.C., sia che intervenga nella storia coi suoi cataclismi improvvisi (Seneca, Tacito) o con la suggestione di paesi esotici (Pompeo Trogo, Curzio Rufo,

---

[29] D. CASTRIOTA, *The Rank of Ara Pacis*, Cambridge 1995.

[30] A. PAULIAN, "Le thème littéraire de l'Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 53-58 nota che in alcun modo Oceano è sinonimo di mare (mediterraneo) nella mentalità romana a causa del suo essere smisurato e violento.

[31] S. SANTORO BIANCHI, "Il tema figurativo di Oceano nell'età dei Severi", *Caesarodunum* 23, 1988, p. 191-201.

Valerio Flacco), sia che ne scaturisca l'orrido della Farsaglia e delle tragedie di Seneca o il timore superstizioso dei marinai appunto di Albinoviano Pedone nel suo poema sulla navigazione dell'oceano settentrionale da parte di Germanico, avvenuta nel 15 d.C.

L'influenza di questo poeta sulla cultura letteraria del I sec. d.C. fu grande : sulla Farsaglia di Lucano, ma anche sugli altri poemi che cantarono gli imperatores, come il Caligola di Filone, l'Alessandro Caligola del IX libro di Curzio Rufo, le iperboli propaganidistiche fatte circolare durante il trionfo di Claudio sulla Britannia e di cui fanno parte i componimenti noti come *Laus Caesaris*[32], e forse già sulla figura di Germanico in Ov. *Fasti* 1, 307, in cui al condottiero si attribuisce il merito di astenersi da folli disegni contro natura come sarebbe la traversata dell'Oceano, passo riecheggiato poi da Tacito, *Germ.* 34, 2 : *nec defuit audentia*[33] *Druso Germanico sed ostitit Oceanus in se ...inquiri. Mox nemo temptavit, sanctius ac reverentius visum....* L'immagine patetica di Oceano sembra potersi ricollegare dunque a questa maniera drammatica di rappresentare la natura, propria della letteratura della tarda età giulio-claudia e alle sue corrispondenze pittoriche nel IV stile pompeiano, con il gusto per la messa in scena grandiosa, avvicinato dalla Bieber, da Schefold e da Croisille[34] appunto alla magniloquente tragedia di Seneca con la quale ha in comune anche molti soggetti, ed in particolare il tema di Medea e degli Argonauti, che gode in quest'epoca di straordinario favore (vd. anche le *Argonautiche* di Valerio Flacco e gli *Astronomica*). Non è dunque un caso che come maschera patetica Oceano compaia nel timpano del peristilio della Casa dei Cervi a Ercolano, nel ninfeo della casa della Fontana Grande e in quello di Octavius Quartio, un augustale, membro di quella classe sociale ampiamente beneficata dall'impero e che fa suoi, lealisticamente ed anzi con entusiasmo, i temi della propaganda imperiale (fig. 2).

Al di là degli aspetti intrinsecamente narrativi ed estetici, dunque, l'imagerie leggendaria fornisce alla cultura romana simboli per sistemi di pensiero diversi e talvolta opposti : primo fra tutti il dibattito sull'audacia come virtù, come scoperta e conoscenza o come deplorevole frutto della fame di ricchezze, che parte da un'impostazione geografico-retorica e attraverso il procedimento dissuasorio del discorso del marinaio di Albinoviano Pedone e quello della già ricordata prima suasoria di Seneca (*Suas.* 1, 5) diventa esplicita e apocalittica condanna morale nel coro della Medea di Seneca, ma anche *quaestio* infinita del repertorio delle scuole di retorica, che nel I sec. si dedicavano a soggetti anacronistici, mitologici, facendo balenare l'attualità attraverso riesumazioni simboliche dell'antico, come il mito di Alessandro Magno e della sua sfida oceanica.

---

[32] V. TANDOI, "Il trionfo di Claudio sulla Britannia e il suo cantore", *St. Ital. Fil. Class.* 34, 1962, p. 137 ss.

[33] Audentia, termine astratto, è l'ardimento senza arroganza. Per l'intera questione vd. L. TANDOI, "Albinoviano Pedone e la retorica giulio-claudia delle conquiste", *Studi italiani di Filologia classica* vol. 36, 1964, p. 129-168.

[34] M. BIEBER, *History of Roman art*, New York 1977, p. 232 ; K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berlin 1977, p. 114 ; J. M. CROISILLE, *op. cit.*, p. 16-18.

Accanto a questo, l'altro dibattito (mi riferisco a Onesandro, *De optimo imperatore*, 59 d.C., a Dione di Prusa *Sulla regalità* - in cui si discutono il ruolo e lo spazio del principe nel nuovo assetto delle istituzioni romane, fino all'*oratio ad Romam* di Elio Aristide, tema che dunque va a confluire nelle stesse esercitazioni retoriche della seconda sofistica indicate dalla Quet come referente letterario del mosaico di Merida), di grande attualità, in quel frangente politico che vedeva messa in discussione la legittima trasmissione del potere imperiale ed il concetto stesso di regalità e che andava mettendo definitivamente a punto attraverso l'*imitatio Alexandri* quel modello di *rex iustus*, capace di superare i limiti del governo della città in una dimensione ecumenica, che né Isocrate né Aristotile avevano saputo delineare e che invece era stato interpretato da Alessandro : un potere monarchico legittimato dall'eccellenza delle virtù e dell'ingegno del sovrano e dalla scelta divina.

L'antica connessione fra mito di Alessandro, celebrazione del sovrano, e tema letterario (e figurativo) di Oceano varca così il secondo secolo e conosce un nuovo, vastissimo favore, soprattutto nelle rappresentazioni musive diffuse in tutto l'impero, anche a grande distanza dal mare, dall'età di Caracalla. L'interpretazione corrente[35] ricollega il tema oceanico alle attività commerciali dei proprietari-committenti, ma questo favore potrebbe essere stato determinato da molti altri fattori, come il gusto medioimperiale per il tema del thiasos marino, e per il contrasto sensuale fra i corpi morbidi delle Nereidi e quelli spinosi e irsuti dei Tritoni, ed anche la possibilità di dare a queste raffigurazioni marine nuove valenze, connesse variamente ai culti misterici e orientali, con uno slittamento semantico verso la sfera privata di quello che era stato fino ad allora un tema del repertorio di immagini dell'ideologia imperiale.

In alcuni ambiti territoriali, come la Tunisia, la frequenza della rappresentazione di Oceano in connessione con bacini d'acqua e fontane, che pure aveva tradizioni lontane, può essere collegata alla realizzazione di imponenti acquedotti pubblici, da parte del potere imperiale, ed essere ricondotta sostanzialmente all'ideologia celebrativa dell'impero, capace di piegare alla *commoditas* dei suoi cittadini l'irriducibile divinità delle acque primordiali, e da parte dei sudditi come espressione di lealismo verso una dinastia imperiale che, a partire da Caracalla, aveva fatto della *imitatio Alexandri* uno stile di vita riproposto fino all'ossessione, ma che aveva anche saputo realizzare nella concretezza della *Constitutio Antoniniana* quella ecumené di tutti i popoli che due secoli prima la *Laus Caesaris* celebrava (423) : "***L'Oceano bagna contrade gemellate, è parte integrante dell'impero, quello che prima ne fu ultimo limite***"[36].

Per concludere, anche nel caso dell'iconografia di Oceano la ricerca delle corrispondenze letterarie ha portato in luce una complessa trama di riferimenti a sistemi di pensiero diversi,

---

[35] DUNBABIN, *loc. cit.*

[36] A. RIESE, *Anthologia Latina*, Lipsiae 1894, t. 1, p. 324-326 ; J. MELMOUX, "L'empereur Claude et la Finium Imperii Propagatio : l'exemple breton", in *Neronia* IV, *Aljandro magno, modelo de los emperadores romanos,* Actes du IV Colloque international de la Sien, édités par J. M. CROISILLE, Coll. Latomus 209, Bruxelles 1990, p. 163-182.

mitologici, geografici, politici, morali, filosofici e retorici, che possono con pari diritto essere sottesi alle varie rappresentazioni e che solo la lettura del contesto storico, architettonico e decorativo, di volta in volta potrà selezionare.

Questi riferimenti, così come le componenti formali e stilistiche delle due più diffuse iconografie, rinviano comunque, in prevalenza, a quel momento della cultura romana, fra la fine della repubblica e l'età giulioclaudia, in cui fu compiuta la straordinaria costruzione di una ideologia, anzi di una teologia dell'impero così efficace da durare nei secoli.



Fig. 1 : Ostia, Terme marittime, stanza C. Mosaico.

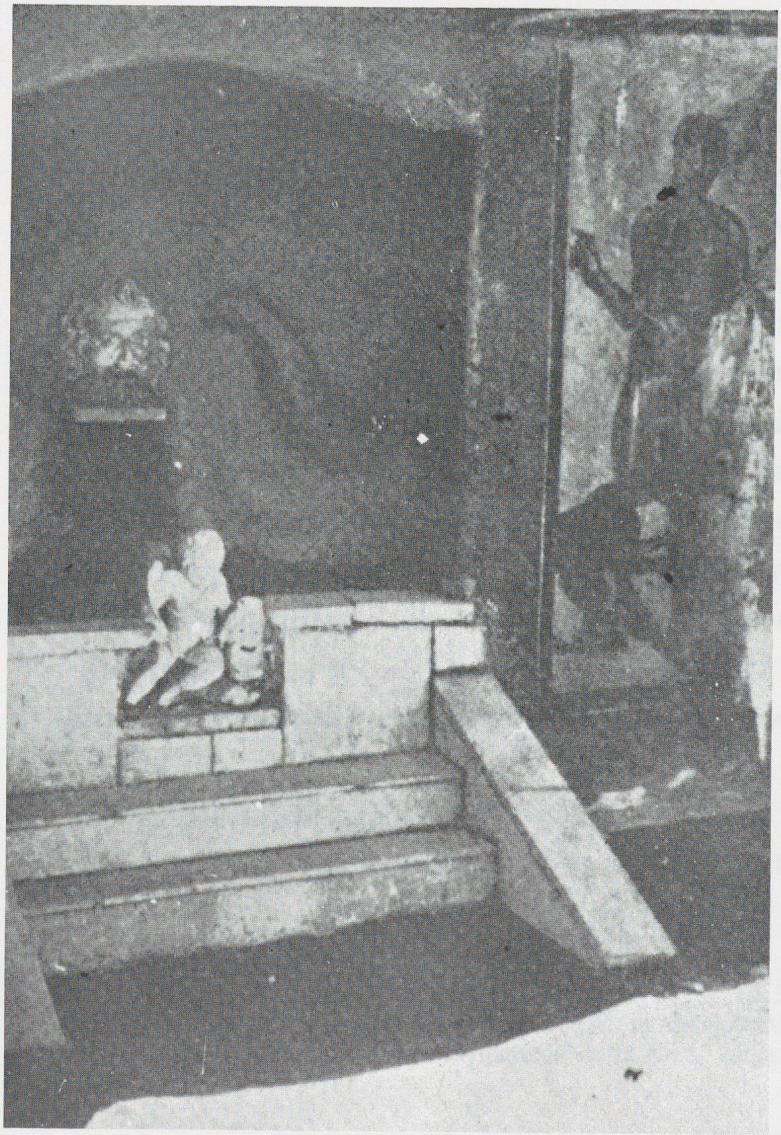


Fig. 2 : Pompei, Casa di Octavius Quartio. Ninfeo.



Fig. 3 : Roma, via Merulana. Pittura parietale.



Fig. 4 : Hippo Regius, Casa di Isguntus. Triclinio.

Two Leopards flanking a Krater, Part I[1]

Stephen R. ZWIRN

My interest in the image of two leopards flanking a krater began after examining a unique gold bracelet in the Byzantine Collection at Dumbarton Oaks (Fig. 1). It is designed as two leopards, joined at their hind legs by a clasp, that leap upwards and seem to support an openwork bezel with a high, vessel-like setting. The bracelet was acquired in Paris in 1938, and said to have come from Egypt. It was published in several Dumbarton Oaks Handbooks and treated at length by Marvin Ross in 1965[2]. Ross dated the bracelet in the early seventh century. Despite its high quality and fine condition, this bracelet has not been included in any subsequent study of early Byzantine art or jewelry.

Ross identified the animals as panthers, but cited no other representations of opposed panthers in Roman, late antique, or early Byzantine art; nor did he mention the strong iconographic association of panthers with Bacchus. When discussing the motif of two opposed animals in jewelry, Ross mentioned only one ring, a gold ring with a *solidus* of the emperor Leo supported by rabbits, in the British Museum[3]. Surprising is the fact that he did not mention another ring with opposed leopards, in the Walters Art Gallery (Baltimore), that he knew quite well, having published it on two previous occasions[4]. The bezel of the ring is made up of two leaping leopards supporting an intaglio with Victoria, and dated to the fourth century.

Because the image of opposed leopards on the Dumbarton Oaks bracelet is not unique, I wondered if, in fact, it had a traceable iconographic history. My research is an attempt to fill in the background of the bracelet and the Walters Art Gallery ring, and thereby situate these luxury objects within their late Roman and possibly early Byzantine cultural context. My work has been a hunt for images of opposed leopards, which, when completed, might be considered antecedents or sources of inspiration for the gold jewelry.

However, I did not find pairs of leopards facing, moving or leaping towards each other without something in between them, like the jewelry. Consistently the pairs of panthers facing each other, whether striding, jumping or sitting, were separated by a krater. The panther was a

---

[1] Because of limitations of space, this essay presents only the mosaic evidence discussed at the *Colloque*. The remaining data will be published as Part II elsewhere. Panther and leopard are used interchangeably in English, and will be so used in this study.

[2] M.C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington, D.C. 1965, no. 47, pl. 38.

[3] O.M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East... of the British Museum*, London 1901, no. 210, pl. IV.

[4] M.C. ROSS, *Early Christian and Byzantine Art*, exh. cat. Walters Art Gallery, Baltimore 1947, no. 506, called Byzantine, 5th-6th century, and *idem*, "Notes on Byzantine Gold and Silversmith's Work", *JWAG* 18, 1955, p. 65. The ring has subsequently been published in *Jewelry, Ancient to Modern*, New York, Baltimore 1979, no. 425, and K. WEITZMANN ed., *Age of Spirituality,* exh. cat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1979, no. 278 (K.R. BROWN).

well established part of the repertory of Bacchus in Roman art. By combining the panthers with a krater, the image as a Bacchic reference was reinforced. The question of whether this motif served only as an allusion to Bacchus, or carried other meaning(s) for its contemporary viewers can only be answered after all the examples of the image are collected—establishing where and how the motif was used.

The largest category in which the motif of leopards flanking a krater appears is in mosaics. The examples are widely distributed over the western half of the Roman Empire, and the following list, presented in chronological order, uses dates given them by the excavators or the scholars who have published them.

1. Silchester (Hampshire), England : the description of a badly damaged mosaic floor in a Roman house includes the following : "Fragments of the long panel on the side . . . show that probably each of the similar spaces was filled by an ornamental composition apparently composed of two panthers supporting a vase or some such object between them."[5] On the chromolithograph in the publication, part of one panther, in a sitting position, and the scrolls of a vine are reproduced clearly. Although described as a panther, no spots appear on the reproduction. We must reserve final judgement, although the sitting position does resemble the panthers in Nîmes (see No. 3, below), and the vine in the field recalls vines seen on the mosaics in Sousse (No. 6, below) and Littlecote Park (No. 10, below). The excavator dated the mosaic to ca. 80-90, based on comparisons with decorative motifs in Pompeii. A date in the late first or during the early second century is plausible.

2. Ptolemais, in ancient Cyrenaica (Fig. 2) : the *emblema* in a *triclinium* (room 14) in the building designated the Villa[6]. The diners inside the room would have faced the *emblema* and seen what we cannot in the black and white reproduction—that there were vine scrolls at the top of the panel and that the krater is filled with wine, indicated by red tesserae. The villa and its mosaics are dated to the late 1st century.

3. Nîmes (Fig. 3) : in a corridor of the peristyle of a house in front of the entrance to an exedral room is a panel showing two black leopards with white spots[7]. The leopards are shown as though seated on their haunches to either side of the krater. Although ungainly, this pose was used elsewhere, and can therefore be considered a variation. The mosaic is dated to the first half of the 2nd century.

4. Sant'Antioco (Sulci), Sardinia (Fig. 4) : the *emblema* with our motif was in a small room, the context of which was not recoverable[8]. Ruins in the immediate area included column

[5] G.E. FOX, "Notes on the remains of an early house found in the courtyard of House No. 2, Insula XIX", in W.H. ST. JOHN HOPE and G.E. FOX, "Excavations on the site of the Roman city of Silchester, Hants, in 1898", *Archaeologia* 56/2, 1899, p. 246. I thank Patricia Witts for this reference and for generously sharing her knowledge of mosaics in England with me.

[6] C.H. KRAELING *et al.*, *Ptolemais : City of the Libyan Pentapolis*, Chicago 1962, p. 128-130, 242-244, pl. LIX, C.

[7] To be published in M. MONTEIL, L. SAUVAGE *et al.*, *Le Quartier antique des Bénédictins à Nîmes*.

[8] S. ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia : Sardinia*, Rome 1981, no. 65, pl. 42. The dimensions of the room are reported to have been "quasi due metri di lato" and of the mosaic : 1,60 x 1,50 m.

bases and some wall foundations one meter thick. From the krater, filled to overflowing with water, indicated by blue tesserae, grows a vine that seems to have both ivy and grapevine leaves growing from it. The doubled reference, as to be expected, is to Bacchus. The mosaic is placed in the second century.

5. Cirencester, Gloucestershire, England (Fig. 5) : the existence of a fragmentary floor mosaic, whose design was divided into different geometrical shapes, is preserved in an antiquarian's painting[9]. In a semi-circular compartment along one side are the "remains of a *cantharus* between two confronted quadrupeds"[10]. In all likelihood, though without certainty, these were leopards. The mosaic is dated to the 2nd century[11].

6. Sousse, Tunisia (Fig. 6) : the mosaic is a threshold panel to the *oecus* in the House of Sorothus, dated to the late 2nd century[12]. The published drawing shows spotted animals, which I accept as panthers, in contrast to the text which mentions a tiger and a tigress. There is also a vine-stock that grows out of the corner and develops toward the krater.

7. Sparta, Greece (Fig. 7) : a mosaic discovered in the vicinity of other mosaics, which seem to form a complex of structures, has been dated into the 3rd century[13].

8. Saint-Paul-Trois-Châteaux, southern France (Fig. 8) : also placed in the 3rd century, the mosaic is now, for the most part, lost[14]. The leopards and krater panel seemingly served as a threshold into a large room with Hercules and Hesione in the center. Opposite the leopards is what could well have been a second threshold (?) with dolphins flanking a krater. The combined use of leopards and dolphins occurs on two related monuments, a sarcophagus in Verona[15], where leopards appear on the front and dolphins appear on both ends of the lid (without a krater between them[16]), and on the mosaic at Littlecote Park (No. 10, below). The Saint-Paul-Trois-Châteaux mosaic, like those in Sardinia and Sparta, lacks an architectural context, so that the function of the room could not be determined.

---

[9] D.J. SMITH, "Roman Mosaics in Britain before the Fourth Century", in *La Mosaïque gréco-romaine* II, Paris 1975, pl. CXI. Again I express by indebtedness to Patricia Witts for pointing out this mosaic.

[10] SMITH, p. 280. Although not illustrated, this mosaic is mentioned in A. MC WHIRR, *Cirencester Excavations III, Houses in Roman Cirencester*, Cirencester 1986, p. 247, Insula X, para. 3, and p. 256, no. 51. I thank Patricia Witts for this reference.

[11] SMITH, p. 273.

[12] L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques*, *Feuille no 57 de l'Atlas archéologique*, *Sousse*, Tunis 1960, p. 56, no. 57.18, pl. 28.

[13] C.A. CHRESTOS, "Anaskaphi kai ereunai eis periochen tes Spartes", *Archaiologikon Deltion* 19, Part B 1, 1964, p. 137f., pl. 137b. I owe this reference to the kindness of Anastasia Panagiotopoulou ; G. DAUX, "Chronique des fouilles 1965", *BCH* 90. 2, 1966, p. 796, fig. 6.

[14] H. LAVAGNE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule* III. 1, *Province de Narbonnaise, Partie centrale* (Xe Supplément à Gallia), Paris 1979, p. 100, no. 118, pl. 42, 43. The part of the mosaic that survives is in the Musée Calvet, Avignon.

[15] Verona, Museo Maffeiano, 114 in F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage* II (ASR 4), Berlin 1968, no. 83, pl. 106, 1, 2, pl. 107, 1, 2, pl. 108, 1 and Beilage 32, 2-4.

[16] LAVAGNE, p. 111, mentions instances where two dolphins are represented with a krater between them.

9. Rudston Villa, Humberside, England (Fig. 9) : dated to the early 4th century is a threshold panel in House 2[17]. This structure was L-shaped with a mosaic in each of its three rooms *en suite*: Room 1, a geometric mosaic ; Room 2, a mosaic with compartments filled with human figures ; the threshold panel with leopards and krater oriented to those entering Room 3, the largest room ; Room 3, a mosaic representing a victorious charioteer in his quadriga, oriented to those on the far side of the room, framed by the Seasons and birds.

10. Littlecote Park, Wiltshire, England (Fig. 10) : a mosaic discovered in the eighteenth century, and re-excavated in 1978, was the pavement of a large rectangular room which ended with a triconch[18]. The leopards and krater panel is situated at the end of the rectangular room near the triconch, and is placed so as to be seen from the trilobed space. At the far end of this room is another panel with two composite animals, having the foreparts of leopards and the bodies of fish flanking a krater, and dolphins swimming toward the far corners of the panel. In the leopard panel, a leafy plant grows out of the krater and what appears to be an ivy vine curls its way behind and above the leopards. The pavement is dated ca. 360 or shortly after.

11. Complutum (modern Alcalá de Henares), province of Madrid, Spain (Fig. 11) : an elaborate mosaic in the *triclinium* of a large villa has two panels with the leopards and krater motif[19]. They flank a rather stilted image of the drunken Bacchus. Along the lower edge of these panels is a scene of grape-pressing, and the four Seasons are placed in a panel that lays between the entryway and the main *triclinium* group. The mosaic has been dated to the late 4th or early 5th century.

In review of the mosaic evidence, the motif of two leopards flanking a krater is attested in eleven instances from the late 1st century to the end of the 4th or early 5th century. The density is greatest from the period covering the late 1st through the late 2nd century: Silchester, Ptolemais, Nîmes, S. Antioco, Cirencester and Sousse (Nos. 1 - 6). Two mosaics are attributed to the 3rd century: Sparta and Saint-Paul-Trois-Châteaux (Nos. 7 and 8). Finally, the period between the early 4th and the early 5th century contains three mosaics : Rudston Villa, Littlecote Park and Complutum (Nos. 9 - 11).

In terms of geographical distribution, England has the most examples with four (No. 1, Silchester, No. 5, Cirencester, No. 9, Rudston Villa and No. 10, Littlecote Park), although the earlier two are separated by approximately two centuries from the later two. Southern France has two examples (No. 3, Nîmes and No. 8, Saint-Paul-Trois-Châteaux) which may be dated as much as one century apart—perhaps slightly more or slightly less. Approximately the same

---

[17] D.J. SMITH, *The Roman Mosaics from Rudston, Brantingham and Horkstow*, Kingston upon Hull 1976, p. 5-11, esp. p. 6, fig. 2, pl. 1.

[18] B. WALTERS, "The 'Orpheus' mosaic in Littlecote Park, England", in *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico* (1984), p. 433-42. The mosaic was restored after its recent excavation using both ancient and modern terra-cotta tesserae based on an eighteenth century engraving by George Vertue. David Johnson and Patricia Witts have my thanks for bringing this mosaic to my attention.

[19] D. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Complutum* II. *Mosaicos*, Madrid 1984, p. 149, 168-171, fig. 10 (p. 153), pl. 82, 83, 86, 87, 88.

difference in time may be assumed for the two mosaics in North Africa (No. 2, Ptolemais and No. 6, Sousse). This overview of the distribution of the motif leaves out of account the isolated instances in Sardinia (No. 4, S. Antioco) and the Peloponnesos (No. 7, Sparta).

There are two deductions that can be drawn from this information : 1) the motif was used at sites spread over a large part of the western Roman Empire, without any definite pattern of distribution (except for the four tantalizing occurrences in England) ; and 2) in terms of chronology, the early period (late 1st - early 2nd century) is the densest. After this the 4th - 5th century with three instances demonstrate that the motif was used, sparely but continuously, during that period. In the third century there are only two examples.

In terms of function, where it can be identified, there is some diversity. Use in a *triclinium*, two : No. 2, Ptolemais and No. 11, Complutum ; use as a threshold panel or to mark the entrance into a room, five : No. 3, Nîmes, No. 6, Sousse, No. 8, Saint-Paul-Trois-Châteaux, No. 9, Rudston Villa, and No. 10, Littlecote Park[20]. Use as the main or subsidiary decoration in a room, though the main purpose of the room cannot be determined, 3 : No. 1, Silchester, No. 4, S. Antioco, No. 7, Sparta. These data show that this emblem of Bacchus was adapted to different locations and functions.

The gold bracelet at Dumbarton Oaks (Fig. 1), the design of which I believe is derived from the two leopards and krater emblem, would be removed by two centuries from the latest probable date of the mosaic evidence. I can say at this time that the evidence of all other examples of the two leopards and krater motif fall within the same overall span of time as the mosaics, approximately from the second half of the first century to the first half of the fifth century. For this reason, I propose to redate the bracelet to the late fourth or early fifth century. The argument for this earlier date is based on a review of all the related evidence, the rest of which—sarcophagi, jewelry and silver tableware—will be presented and discussed, along with a consideration of the meaning of this Bacchic emblem, in Part II of this study.

---

[20] The two leopards and krater panel, although architecturally part of the large rectangular room, would have served as a threshold panel into this room for those leaving the triconch unit. The threshold itself is covered with a zig-zag pattern, but the leopards and krater panel uses approximately the same dimensions, thus associated with it in effect.

DISCUSSION

Noël **Duval** : Je félicite M. Zwirn de sa longue enquête à travers les siècles et les matières. Je suggère que l'objet ajouré de Petroasa puisse être une lampe (peut-être le haut d'un lampadaire), analogue à des fonds de *polycandela* ou à des lampes suspendues (comme celles du trésor de Sion), ou plutôt des supports de lampes en verre. Pour les origines, il faudrait tenir compte de la tradition iranienne (parthe et sassanide) où les panthères et léopards ne sont pas rares et des exemples d'argenterie de l'Antiquité tardive ("amphores" ou œnochoes) avec des anses du même type. La datation de certaines mosaïques invoquées a été largement remise en cause et le regroupement à la fin de l'antiquité est plus net qu'il n'apparaît. La signification dionysiaque spécifique de ce motif peut être mise en doute comme pour tous les motifs avec cratère et animaux affrontés qui sont une koinè du décor de tapis de seuil, en particulier dans les triclinia mais aussi dans les églises (on pense aussi au type du cratère avec lions affrontés à l'entrée de la grande église du groupe épiscopal de Djemila). C'est un vieux débat qu'on a ouvert autrefois quand on voulait voir un motif chrétien dans le cratère représenté sur les mosaïques privées, ou dionysiaque pour le cratère illustré dans les églises, et qui semblait un peu oublié. Faut-il le rouvrir ?

Stephen **Zwirn** : I thank Mr Duval for his comments. His observation concerning the Petroasa objects is very attractive, but there are problems with it. The hanging lamps I know all have suspension rings or brackets for the chains - but the gold Petroasa objects do not. Furthermore, no hanging lamps, to my knowledge, have three-dimensional handles like the leopards ; there are holes in the tops of the leopards heads, but suspension from two points is not stable - so on this account again I do not think these objects would have been suspended. That they might have had a glass liner is, however, quite possible. You are certainly correct in mentioning the fact that symmetrically confronted animals have a long tradition. But that tradition, because it is transcultural, must be seen not as a series of adaptations ; the placement of the images, the types of animals used ; the use of protomes or whole animals must in each case be taken into consideration, to avoid an essentialist interpretation. My aim was to isolate one strand of a complex tradition and seek its meaning within the scope of one culture. Mr Duval is quite right to allude to the wealth and variety of this image type through the centuries, from Roman into Early Christian times. I think my contribution throws some light onto that chapter of Art history, by pointing out that this motif - two leopards and a krater - had a life from the first century A.C. to the early fifth century - after which, as far as I know, it does not continue. I think it may have been just because of the Bacchic source of the motif that it was no longer acceptable in a Christian context, where a wide variety of animals, including the peacock which had been used in

pagan contexts, could be adopted. I do not know of any confronted animal images with a krater in a Christian context before the early fifth Century.

Elena **Kouvshinova** : Even now in the Russian orthodox church after the confirmation the confirmed person drinks water with wine from such a cup. This tradition comes from Byzantine Empire.

Asher **Ovadiah** : In order to have a solid basis to prove the symbolic, allegorical and apotropaic aspects of leaping leopards in Roman and early Christian art, it is necessary to have literary sources, which recall this type of scene. If not, it is difficult to develop the above mentioned aspects concerning the scene under discussion.

Stephen **Zwirn** : It was one of my aims to point out that an image, like the one I was discussing - artificially constructed as a visual emblem - alerted the viewer to a meaning beyond its most obvious Bacchic reference. In this case, I do consider the inscription on the gold ring in Trier a text. On the ring the wish is personalized, but I would like to think that this was the message being conveyed through the other examples I have shown.

Jean-Pierre **Darmon** : Merci de cette excellente étude, où vous démontrez le caractère bénéfique de ce motif des léopards rampants affrontés de part et d'autre d'un cratère sur tous les supports et à toutes les époques de culture romaine. Ne pensez-vous pas qu'il faudrait rattacher cette valeur bénéfique au caractère dionysiaque des deux composantes de ce motif, qui, à elles seules, évoquent fortement la présence du dieu dont elles sont les symboles, comme vous l'avez très bien montré dans votre communication au colloque de Tunis ? En ce qui concerne les mosaïques, ne pensez-vous pas qu'il faudrait aussi les mettre parfois en liaison avec la fonction de convivialité (banquets) assurée par les salles qu'elles ornent ou dont elles ornent les seuils ?

Stephen **Zwirn** : Thank you for these observations, and the extremely apt reminder. I do, fundamentally, agree with you, but my emphasis - perhaps made too strongly - was on the meaning of the motif as a sign separable from its source within the Bacchic repertory. I would think that there was always a Bacchic reference (allusion, or sense) embedded in the motif, but that its generalized cultural meaning might at times supercede that reference. This can only be a surmise, and I would not admit this **visual** emblem - not based on any narrative text - could ever be fully understood without knowing its Bacchic origin. As for the place of its use, there are only two instances among the mosaics (Ptolemaïs and Complutum) that are triclinia, and four where the motif served as an entry or threshold image (Nîmes, Sousse, Saint-Paul-Trois-Châteaux and Rudston). I do not find the leopards and krater motif enough of an indication to

make the deduction of what happened in the room - except insofar as to presume that the host wished well for himself and his guests.



Fig. 1. Gold bracelet (Dumbarton Oaks, Washington, D.C.)

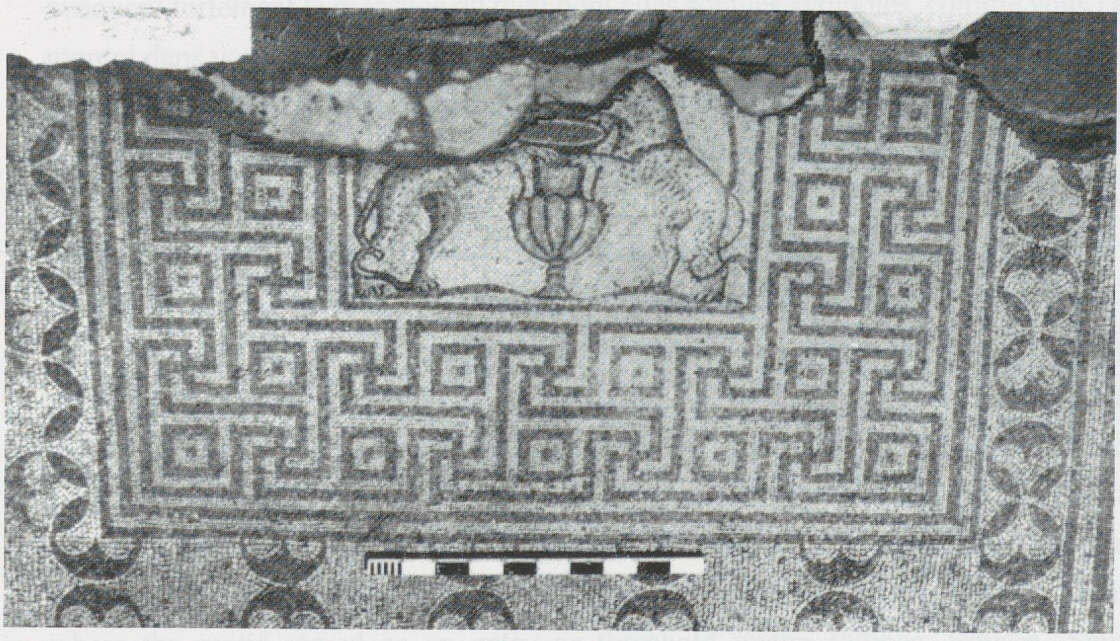


Fig. 2. Ptolemais, *Triclinium* mosaic (Room 14, the Villa) (after KRAELING, *Ptolemais*)

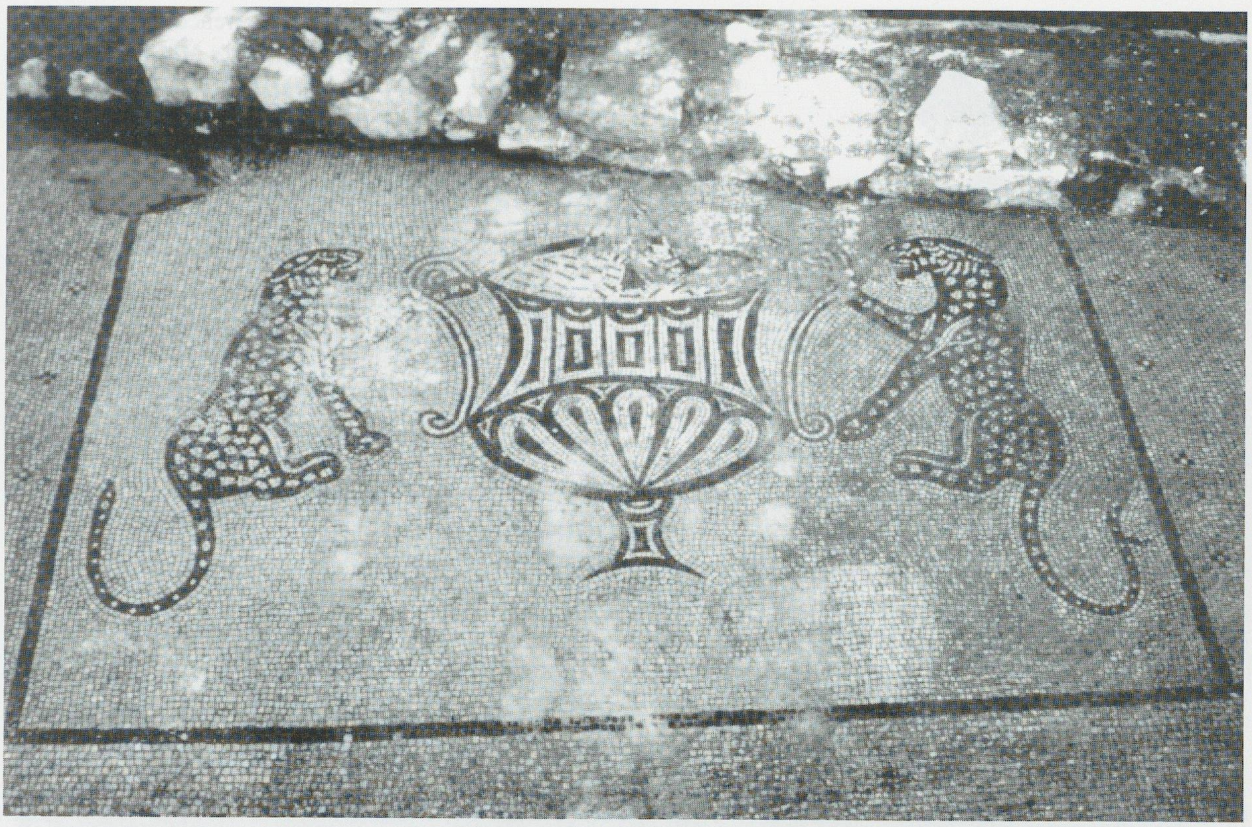


Fig. 3. Nîmes, Quartier des Bénédictins, *Domus* A, north gallery (Archeological Service of Nîmes ; courtesy of J.-P. Darmon)



Fig. 4. S. Antioco (Sulci), Sardinia (after ANGIOLILLO, *Mosaici. . . Sardinia*)



Fig. 5. Cirencester (after SMITH in *La Mosaïque gréco-romaine II*)

Fig. 6. Sousse (after FOUCHER, *Inventaire. . . Sousse*)

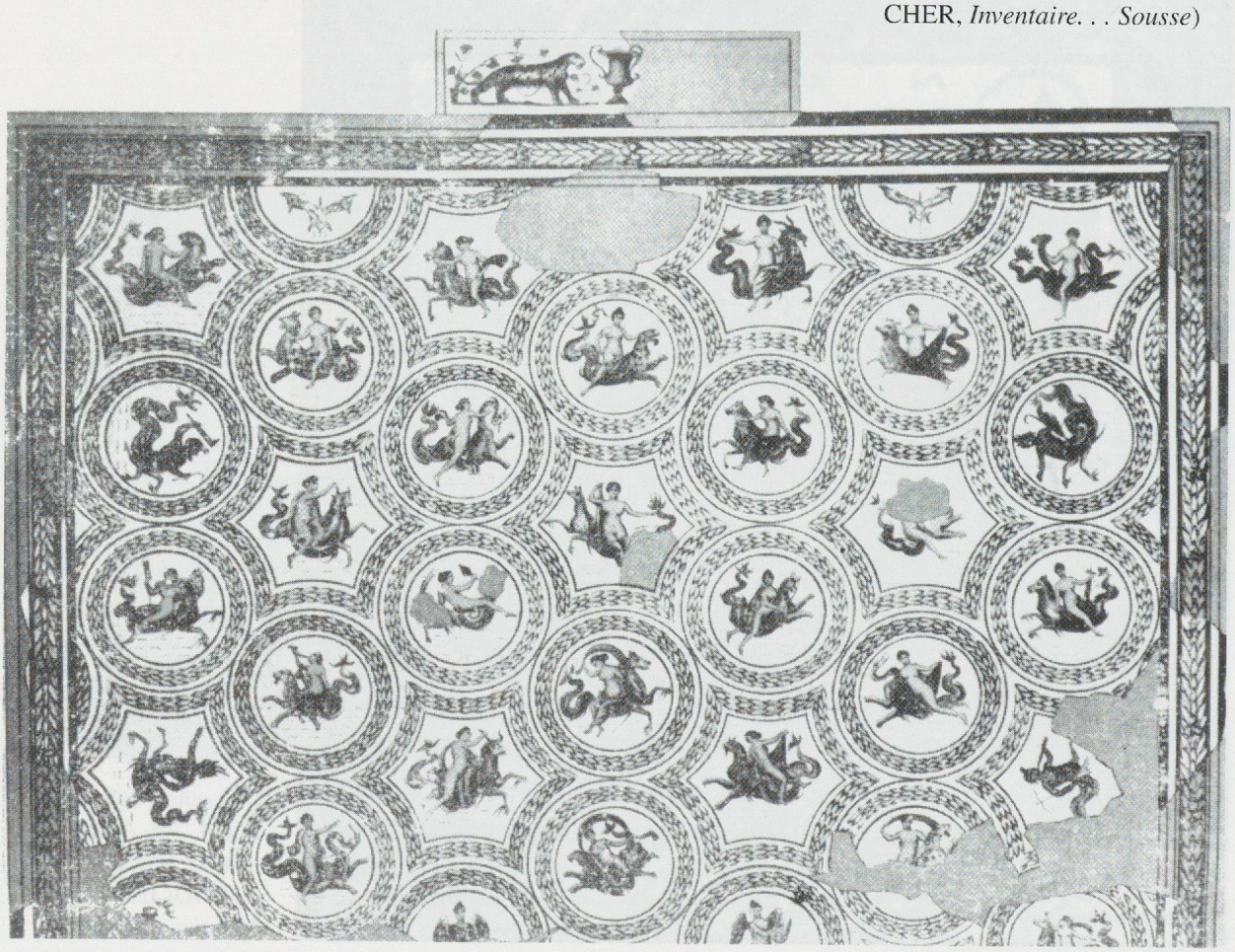




Fig. 7. Sparta (after DAUX, *BCH* 90. 2)

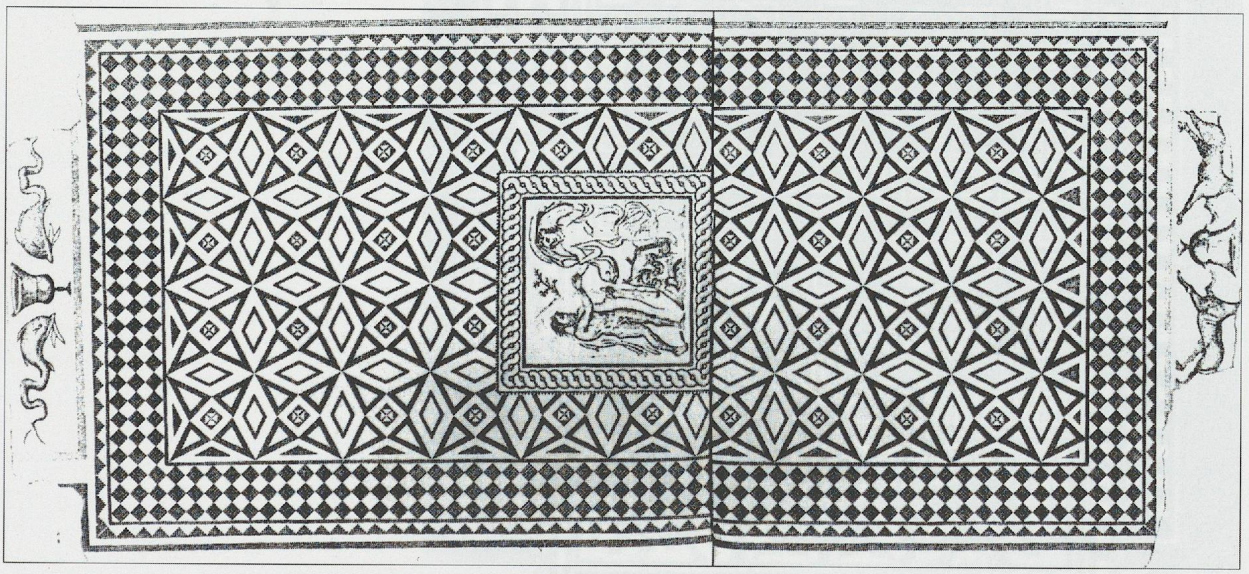


Fig. 8. Saint-Paul-Trois-Châteaux (after LAVAGNE, *Recueil général*, III, 1)

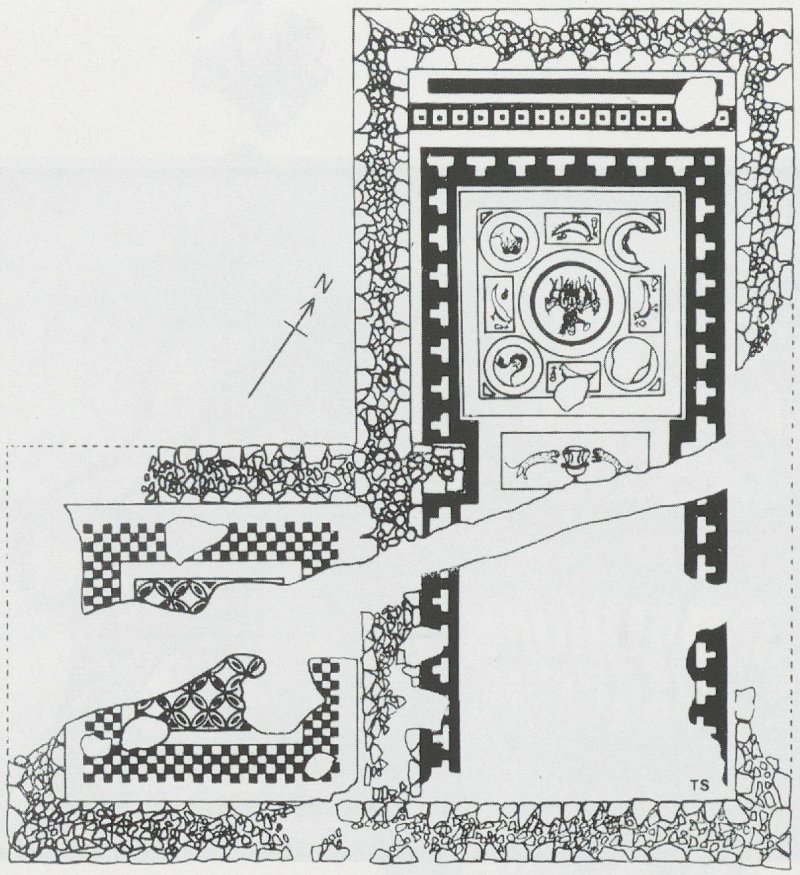


Fig. 9. Rudston Villa (after SMITH, *The Roman Mosaics from Rudston. . .*)



Fig. 10. Littlecote Park (after WALTERS in *III Colloquio Internaz. sul Mosaico antico*)



Fig. 11. Complutum, Casa de Baco (after FERNÁNDEZ-GALIANO, *Complutum* II)

El poder imperial a traves de la iconografía mítica en el mosaico hispano de los siglos I al III d. C.

Mercedes DURÁN PENEDO

El estudio que abordamos pretende plantear un seguimiento por el mundo del mosaico, en torno a su evolución iconográfica, asociada al poder que experimentarán algunos motivos míticos desde los inicios del Imperio hasta el siglo III d. C.

Esta representación iconográfica la vincularemos al poder del emperador y a la carga propagandística intrínseca que portaba.

Ante todo, aclararemos que es nuestra intención iniciar una aproximación a una temática que, si bien ha sido objeto de análisis en algunas ocasiones, no siempre se ha hecho desde la perspectiva de la musivaria, sino más bien se ha analizado partiendo de visiones globalizadoras del arte. Este es el caso de P. ZANKER[1], quien presenta la transformación de las imágenes durante el reinado de Augusto en pro de la glorificación del emperador, a partir de ensalzar la *Pietas* o Fortuna Augusta, el bienestar de la vida cotidiana y la *Virtus*. Estos elementos llevarán al *Saeculum Aureum*. Sin embargo, este autor deja a un lado el mundo de la musivaria y se centra en la arquitectura, en la escultura y en algunas artes menores, sin detenerse en el mosaico. Por ello, el campo de ese análisis queda incompleto bajo nuestra perspectiva.

Hispania, al igual que el resto de las provincias del Imperio, recibió la moda iconográfica establecida en tiempo de Augusto y personalmente considero que el mosaico presenta una muestra interesante de imágenes vinculadas al poder del emperador a lo largo de todo el Imperio. Ahora bien, nos queda por vislumbrar a través de esta comunicación si estas imágenes continuaron teniendo el mismo mensaje que en sus orígenes, o si por el contrario se trató de una pervivencia en los repertorios musivarios, que paulatinamente se fue perdiendo con el transcurrir del tiempo.

Análisis de las imágenes empleadas

Del conjunto de mosaicos figurados alto-imperiales hispanos que hasta hoy conocemos, he seleccionado un grupo de 26, con las características antes mencionadas. Estos, como primera apreciación, ya nos parecen escasos, pues en un total aproximado de 122 pavimentos, representarían un porcentaje del 21 %. La metodología ideal para afrontar una investigación de estas características sería la de poder contar con un buen conocimiento de los ámbitos arquitectónicos donde se localizaron, pero como ya sabemos, desgraciadamente, en la mayoría de los casos esto no es posible conseguirlo.

Una de las representaciones con una muestra significativa de mosaicos es la de **Neptuno, tritones y figuras marinas fantásticas**. Su orígen és helenístico y en Italia contó con una gran

[1] P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid 1992.

predilección durante el Alto Imperio, pasando de allí a las provincias. En su momento, Octavio Augusto lo utilizó como símbolo de su triunfo en la batalla de Accio contra Marco Antonio e incluso se representó como tal en una estatua honorífica. Posteriormente, durante el Alto Imperio, el motivo siguió usándose, especialmente en ambientes termales y combinándose en algunas ocasiones con imagenes nilóticas. Los mosaicos con esta temática en nuestra Península son los conocidos como : *triunfo de Neptuno en la Casa del Laberinto o de Neptuno en Italica* fig. 1, *el mosaico de Neptuno en Arrahona (Sabadell)* fig. 2 *y el de Mérida*[2].

En cuanto a las imágenes **marinas fantásticas**, ya A. BALIL[3] remonta sus orígenes a los vasos áticos de figuras negras entre otros, formando parte del cortejo de Neptuno y Venus. Mosaicos con esta iconografía los encontramos en el *Cortijo del Alcalde en Córdoba* fig. 3, *en el Chorreadero, Cádiz* fig. 4, *en Barcelona* fig. 5, *en Pamplona* fig. 6, *en Itálica* fig. 7, *en Conimbriga* fig. 8, *en Sasamón* fig. 9, *Mérida* fig. 10, *Clunia y Uxama*[4].

En *Hispania,* la figura de Neptuno no abunda. Tan sólo podemos citar tres ejemplares, mientras que las figuras fantásticas marinas como protagonistas son las más abundantes, con un total de nueve. Su foco de irradiación fue Ostia y Roma y, como en otras provincias del Imperio, esta temática llegó aquí distribuyéndose básicamente por la *Baetica.*

Asociadas a estas imágenes encontramos **las anclas, los mástiles y los remos,** de los que señalaremos dos mosaicos : *el de Marbella* fig. 11 *y el de los Ruices, Cartagena*[5] fig. 12, y sí nos llaman la atención es precisamente por tratarse de símbolos alusivos a la victória de Accio, anteriormente mencionada.

Lo mismo sucede con las imágenes de **Victoria** con corona de laurel en una mano y palma en la otra, como se muestra en el mosaico *de Seleucus et Anthus*[6] fig. 13 y 14 y el de la calle Pizarro en Mérida[7]. Sabemos que Mérida estuvo fuertemente vinculada a Roma y suponemos que por ello existe un mayor número de mosaicos cuya iconografía se relaciona con el poder imperial.

La corona de laurel y la palma que portan las Victorias estaban claramente relacionadas con Apolo, quien las había otorgado a su protegido Augusto y se utilizaban como homenaje al emperador. Tal vez el *mosaico de los Planetas de Italica,* con un motivo ornamental a base de corona vegetal y zarcillos, símbolo de felicidad y bendición, podría remontar su prolongación durante el Alto Imperio.

---

[2] M. DURAN, *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona 1993, p. 225-263.

[3] A. BALIL, "El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel", *Cuaderno de Arqueología e Historia de la Ciudad*. T. I, 1960, p. 21-74.

[4] M. DURAN, *op. cit.*, 1993, p. 249-264.

[5] S. F. RAMALLO, *Mosaicos romanos de Cartagonova*, Múrcia 1985, p. 64-65, nº 55.

[6] M. DURAN, *op. cit.*, 1993, nº 94, fig. 50.

[7] A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de Mosaicos romanos de España.* T. I, Instituto Español de Arqueologia "Rodrigo Caro" del C.S.I.C., Madrid 1978, p. 30, lám. 10.

Respecto a las imágenes de **Venus** en los mosaicos *de Quintilla* fig. 15, *Italica* fig. 16, *y Cartama*[8] fig. 17, ya fue utilizada por Augusto, junto con la de Eneas, para simbolizar el origen divino de la *Gens Iulia*. No obstante, hay que aclarar que en los casos de los mosaicos de *Qintilla y Cartama* la utilización de Venus navegando sobre la concha es posterior al progama augusteo, pero tal vez pudiera presentarse como una prolongación debilitada de aquel simbolismo. La diosa se convertirá en la protectora del emperador. Representa la fecundidad y la abundancia y aparece como el arquetipo clásico de Afrodita.

En los tres mosaicos, **Venus** se presenta en actitud triunfante, acompañada por fauna marina, y a pesar de la antiquísima tradición de la deidad femenina patrona del mar, que los textos llaman NOETILUCA, tal y como nos cita A. BLANCO[9], creemos que precisamente su escasez en los mosaicos se debiera como ya hemos dicho, a un debilitamiento en la perduración simbólica del poder imperial. A esto se añade su utilización en ambientes relacionados con la vida social de la vivienda (*oecus y triclinium*), altamente romanizados y donde quedaría patente, junto a sus altas cualidades estéticas, el símbolo primitivo de protectora imperial.

Otra iconografía interesante a resaltar sería la de **Rómulo y Remo**, descendientes de Rea Silvia, quien fue seducida por Marte. Ella provenía de la estirpe troyana de Eneas, y Augusto procuró buscar sus antecesores en ese linaje. De ahí que presionara a VIRGILIO para que escribiera la *Eneida*. Tal y como nos menciona P. ZANKER[10], los contemporáneos de VIRGILIO estuvieron dispuestos a identificarse con este mito nacional y Rómulo fue glorificado como el primer triunfador de la historia. El panel en terracota del Ara Pacis con el pastor Fastulo encontrando a la loba y los gemelos es una clara muestra de todo ello. Incluso Augusto había rehabilitado el lugar mítico, el Lupercal al pie del Palatino, y anualmente se celebraba el recuerdo del mito. Esta iconografía, una vez desaparecido Augusto, siguió prolongando su expansión tanto en la escultura, en la pintura o en los objetos de uso cotidiano. En el caso del mosaico hispano, tan sólo contamos con dos ejemplares : *el de Alcolea en Córdoba* fig. 18 *y el de Villacarrillo en Jaén*[11]. En el primero se incluye, además de la loba y los gemelos, toda una iconografía de escenas pastoriles alusivas a la quietud y a la paz, con faunos y ménades, mientras que medusa, aliada de Marte, se encontraría en perfecta sincronía con el programa augusteo. En cuanto al mosaico de Villacarrillo, presenta tan sólo un gemelo, junto a motivos como los vientos, el león, la pantera y el tigre, los cuales creemos que se alejarían de la propaganda imperial originaria.

Siguiendo con los motivos relacionados con los orígenes míticos de Augusto, y en este caso con Marte su protector, encontramos a los **grifos y a la Gorgona,** que empleará el dios de

---

[8] M. DURAN, *op. cit.*, 1993, p. 227-230.

[9] A. BLANCO, "Sobre la Venus de Itálica", *A.E.A.* 83-84, Madrid 1951, p. 222-223.

[10] P. ZANKER, *op. cit. Augusto...*, Madrid 1992, p. 231.

[11] J. M. BLAZQUEZ, *Mosaicos Romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. Corpus de Mosaicos de España*, T. III, Instituto Español de Arqueologia "Rodrigo Caro" del C.S.I.C., Madrid 1982, p. 72, lám. 60.

la guerra como su principal arma. El mosaico de la *calle Tudela en Tarazona*[12] presenta unos grifos en la orla en posición opuesta. Respecto a los mosaicos con **Medusa,** tenemos un amplio repertorio en nuestra Península, 13 ejemplares[13] pero salvo en el *mosaico de Alcolea*, donde se ofrece una perfecta integración de todo el repertório iconográfico con el programa augusteo, en los demás casos esa alusión imperial queda relegada y pese a que mantiene su sentido apotropaico, tiene un gran valor estético.

Aunque no relacionado con el mundo mítico, pero sí con el poder imperial, señalaremos la iconografía alusiva a la **vida bucólica con escenas pastoriles** que transportan al espectador a un mundo apacible y relajado en contacto con la naturaleza, y como claro reflejo del *Saeculum Aureum*. A ellas pertenece el mosaico de *los meses y las estaciones de Hellin*[14] fig. 19, con tres escenas de temática campestre, donde los pastores guardan cabras y carneros. Estas escenas se insertan en los inter-espacios resultantes de la representación del tiempo (meses y estaciones). De similares características será el caso del mosaico de *Aquiles y Pentesilea en Complutum*[15] fig. 20, donde si bien no encontramos pastores acompañando a los animales, sí que éstos están en pie o en reposo, utilizados como relleno del tapiz (bóvidos, gacelas, cabra, ternero, macho cabrío) e inspirados en las escenas bucólicas del pasado.

He dejado para el último lugar el *mosaico cosmogónico de Mérida* fig. 21, por tratarse de un ejemplar único en nuestra Península y que, dada su temática, podríamos buscarle algunas connotaciones con el aspecto aquí tratado.

Aunque no todos los estudiosos de este pavimento están de acuerdo en asociarlo a la ideología imperial, creemos que el estudio de M. H. QUET[16] debería ser objeto de reconsideración en este sentido.

La autora plantea que, en el momento de realizarse este mosaico, los textos político-filosóficos o retóricos establecían relaciones muy fuertes entre la formación del Imperio romano y la creación del cosmos. Autores como AELIUS ARISTIDE, PLUTARCO o DION DE PRUSE lo confirman a través de sus obras. Por esa razón M. H. QUET establece connotaciones de las imágenes del Eufrates, del Nilo y del Danubio con alegorías de las tierras a las que alcanza el Imperio Romano ; de *Oceanus*, padre de todas las aguas, como tercer elemento constitutivo del Universo ; de *Mons* como los confines del mundo septentrional ; de *Portus* como alegoría de Roma, centro benefactor, acompañado de *Copiae, Navigia, Tranquillitas y Pharus*, tal vez alusivo al de Alejandría, etc.

En cuanto a la figura de *Oriens,* asociada al carro solar, J. LANCHA[17] coincide con otros estudiosos en su utilización en época de Adriano. Hay monedas con la cuádriga en una cara y el

---

[12] D. FERNANDEZ GALIANO, *Mosaicos Romanos del conventus Caesaraugustanus.* Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza 1987, nº 55, p. 38.

[13] M. DURAN, *op. cit.*, 1993, p. 313-325.

[14] M. DURAN, *op. cit.*, 1993, p. 194-203.

[15] *Ibid.*, 1993, p. 322-324.

[16] M. H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida*, Col. de la Maison des Pays Ibériques, Bocard, Paris 1981.

busto del emperador en la otra, y representando el viaje de Adriano a la parte oriental del Imperio. Algo similar sucedería con el mosaico *con cuádriga de Conimbriga*, donde la casaca de color blanco sería la *factio* que defendería los colores del emperador y la palmera y la corona del cochero representarían el poder imperial.

No se trata en nuestro caso de dar un análisis exhaustivo de cada imagen, hecho ya tratado en diversas ocasiones. Sin embargo, sí que nos detendremos en la versión de M. H. QUET[18], donde nos aclara que el mosaísta de Mérida no está realizando un encargo oficial y, por tanto, la marca ideológica del Imperio no se expresa directamente. Ahora bien, ello no impide que el espectador pueda llegar a unir a simple vista el Cosmos y el Imperio, ya que las leyendas de *Aeternitas, Tranquillitas, Saeculum y Providentia* eran defendidas por la propaganda imperial en el siglo II d. C. y en consecuencia estaban recordando el funcionamiento de las superestructuras del poder.

Utilización de imágenes míticas asociadas al poder imperial en la vida cotidiana hispana

Todas las imágenes que hemos analizado en los mosaicos indudablemente también formaban parte de los repertorios de pintores, escultores, ceramistas, etc. y, aunque no de forma exhaustiva, daremos aquí algunos de los paralelos que podríamos establecer dentro de nuestra Península y que nos ayudarán a entender la pervivencia de estos motivos.

Será la cerámica, concretamente la *terra sigillata*, uno de los elementos de mayor difusión y uso, y el que concentrará en su decoración estos motivos iconográficos, ofreciéndonos, como veremos, un rico repertorio. Los alfareros hispanos de Bezares, Tricio y Arenzana de Arriba en la Rioja, tal y como nos muestra T. GARABITO[19], emplean la imagen de **Mercurio** en 15 ejemplares de Bezares[20] y en dos de Tricio[21]. La imagen de **Apolo** se utiliza en tres ocasiones y pertenece al taller de Bezares[22]. El motivo de la **Victória** también gozará de una amplia difusión en estas sigillatas. Así lo encontraremos en 7 ocasiones en productos de Bezares[23] y en 4 cerámicas de Tricio[24]. Con menor frecuencia de uso seguirán los temas de **Venus, Rómulo y Remo** y el de los **grifos** con dos ejemplares en Bezares y uno en Tricio.

Esta concentración de talleres en una misma zona a mediados del siglo I d. C. se debería a las ventajas de utilización en común de los alfareros de las técnicas, los hornos, la extracción, la decantación y el transporte. Las ciudades como Itálica, Córdoba o Mérida, con un alto poder

---

[17] J. LANCHA, "L'iconographie du dieu sol dans la Péninsule Ibérique", *Museos* 2, Madrid 1983, p. 28-29.

[18] M. H. QUET, *op. cit. La mosaïque...*, 1981, p. 193 y ss.

[19] T. GARABITO, *Los alfares romanos riojanos. Producción y comercialización*, Bibliotheca Prehistoria Hispana vol. XVI, Madrid 1978.

[20] *Ibid.* 1978, Tabla 1. nº 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, Tabla 2, nº 6, 11, 13, 14, y Tabla 3, nº 1, 2.

[21] *Ibid.* 1978, Tabla 4, nº 13, Tabla 5, nº 15.

[22] *Ibid.* 1978, Tabla 2, nº 1, 3, y 16.

[23] *Ibid.* 1978, Tabla 1, nº 2, 10, Tabla 2, nº 7, 8, 9, 15, Tabla 3, nº 3.

[24] *Ibid.* 1978, Tabla 3, nº 12, Tabla 4, nº 18, 21, 22.

adquisitivo, se vieron abastecidas de estos productos. Estos talleres tendrán una pervivencia hasta el siglo IV d. C., como es el caso de Tricio. De ahí su amplia influencia en la utilización de motivos decorativos en los objetos de la vida cotidiana.

Siguiendo con la cerámica, también las lucernas serán un elemento de uso común que favorecerá la difusión de estos motivos, tal y como vemos en una muestra de Murcia[25].

Mención especial merecen los objetos de bronce[26] que se utilizaban en el ajuar doméstico, y que van desde estatuillas de los lararios, hasta apliques, vajillas y objetos de diversa índole. Es en estas piezas de bronce, donde también encontramos una amplia proliferación de los motivos iconográficos que nos ocupan. Así tenemos : dos ejemplares de **Apolo,** el de Tiermes (Sória) y el de Pinedo (Valencia) ; dos de **Neptuno**, el de Denia (Alicante) y el de Castro Urdiales (Cantabria) ; dos **Victórias**, la de Itálica y la de Mérida, junto con las cinco **Venus** de Libia, Herramélluri (La Rioja), Pollentia, La Alcudia (Mallorca), Mérida, Museo Arqueológico de Sevilla y la de Casa de Reina (Badajoz). La imagen de **Mercurio** está también ampliamente representada en ocho ejemplares, Larario de Vilauba, Camos (Gerona), dos estatuillas de Pollentia, el de Xiliches (Castellón), el de Zulema en Alcorcón del Jucar (Albacete), el del Perelejo (Jaén), el balsamario de Denia y el de Sagunto. Otros motivos son menos abundantes como **Marte, aguila o la máscara de Oceanos** pero todos ellos se mueven en su mayoría, en un marco cronológico contemporáneo a nuestros mosaicos .

Respecto a otros paralelos iconográficos en objetos y en elementos escultóricos o pictóricos, aunque no contamos con una muestra tan representativa como la cerámica o el bronce, no dejan de tener su importancia y ayudan a demostrar el prolongado empleo de estas imágenes desde la etapa republicana hasta el alto Imperio.

Así, encontramos a **la loba y los gemelos** en un molde de barro para uso de panadero[27] en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid con nº inv. 37895 o el pasarriendas de Zaragoza en el Museo del Louvre (MND-794)[28]. La imágen de **Victória** en el estudio de A. GARCIA Y BELLIDO[29] localiza dos ejemplares, uno en el Museo de Bellas Artes de Málaga, del siglo I-II

---

[25] con representación de águilas, lám. I nº 3, 4, 5 y 6 en el Museo arqueológico Provincial de Murcia y Cartagena, delfines, lám. I nº 20-21 en el Museo de Cartagena y cornucopias alusivas a Mercurio, lám. II, nº 30, 31 y 32 en el Museo de Murcia y de Cartagena. M. AMANTE, "Representaciones iconográficas en lucernas romanas de la región de Murcia" in memoriam Rafael Mendez Ortiz, 1988. *Antiguedad y Cristianismo.* Monografias Históricas sobre la Antiguedad Tardía v. Murcia 1990, p. 213-254.

[26] VV AA, *Los bronces romanos en España.* Ministerio de Cultura, Madrid Mayo-Junio 1990. Apolo, nº 78 (p. 205), nº 173 (p. 254) ; Neptuno, nº 149 (p. 242), nº 150 (p. 243) ; Victórias nº 154-155 (p. 245) ; Venus nº 157 (p. 246), nº 158-159 (p. 247), nº 160 (p. 248), nº 183 (p. 261) ; Mercurio nº 127 (p. 231), nº 129 (p. 232), nº 130 (p. 233), nº 136-137 (p. 236) y nº 138 (p. 237). J. A. GISBERT, "Balsamario con representación de Mercurio en una domus de Dianium", *Bronces i Religión Romana.* Congreso Internacional de Bronces Antiguos. Madrid. Mayo-junio 1990. C.S.I.C., Madrid 1993, p. 213-227. A. SALSKOV, "A Bronze Statuette of Mercury found at Sagunto now in the danish national museum", *op. cit. Bronces...*1993, p. 396-404.

[27] J. M. BLAZQUEZ, "Moldes de barro con el tema de la Loba y los Gemelos", *Zephyrus* XI, 1960, p. 258 y ss.

[28] A. FERNANDEZ AVILES, "Pasarriendas y otros bronces de carro romanos hallados en España", *AEA* XXXI, 1958, p. 3 y ss.

[29] A. GARCIA Y BELLIDO, *Escultura romana en España y Portugal.* C.S.I.C., Madrid 1949, nº 179, lám. 136, p. 166 ; nº 180, lám. 136, p. 166.

d. C. y otro en el Museo Arqueológico de Sevilla, con nº inv. 39, procedente de Itálica. También la pintura nos ofrece una muestra de su empleo. Se trata de la existente en la Casa del Mitreo en Mérida, datada entre los siglos I-II d. C.[30]

Respecto a la iconografía de **Neptuno,** observamos una variada difusión que va, desde los elementos escultóricos hasta los numismáticos, reuniendo una muestra de seís ejemplares : el grupo escultórico de Neptuno y nereida del s. I d. C., en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid[31], el Neptuno en bronce de Castro Urdiales[32], el Neptuno en un aplique plano de 6,5 cm del siglo II d. C. en el Museo Arqueológico de Palencia[33], el torso de Jerez de la Frontera en el Museo Municipal[34], el Puteal con la disputa de Atenea y Poseidón por el dominio del Atica, en el Museo de Córdoba[35] y en algunas monedas como nos señala A. BELTRAN[36].

Relacionado con el mundo marino, encontramos una representación de **tritón** en relieve procedente de Cástulo, en los fondos del Museo Arqueológico Nacional con nº inv. 3579[37] y dos representaciones de **mascarones** : la mensula del Museo diocesano de Vic (Barcelona), adquirida como procedente de Andalucía[38] y el fragmento de moldura en yeso o estuco con restos de color en la hacienda Fasiura, en la Alcudia (Elche)[39].

Conclusión

Tras este sondeo inicial, vemos que las imágenes míticas asociadas al poder imperial durante los siglos I al III d. C. presentan una pervivencia de su utilización en los pavimentos figurados de este periodo, aunque en menor grado que otras manifestaciones artísticas de la vida cotidiana.

Durante la etapa tardo-republicana la propia Roma pasó a ser un foco de cultura, que fue creando su propio lenguaje iconográfico en torno al mito del emperador. Posteriormente, este se irá difundiendo en la vida ciudadana, más por interés de los propios propietarios de las viviendas que del propio emperador. Se competía en decorar las mansiones con estos motivos, para así gozar de la estima imperial.

A este proceso contribuyó también que *Hispania* fue una de las provincias que más rapidamente entró en la órbita de la dirección político-administrativa del Imperio, coincidiendo

---

[30] L. ABAD, *Pintura romana en España*, Universidad de Alicante y Sevilla 1982, p. 337

[31] A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit. Escultura*, 1949, nº 490, lám. 342

[32] J. GONZALEZ ECHEGARAY, "El Neptuno cántabro de Castro Urdiales", *AEA* XXX, 1957, nº 96, p. 253

[33] J. C. ECORZA, "Bronces romanos en el Museo Arqueológico de Palencia", *AEA*, 1975, nº 131-132, p. 116, fig. 9.

[34] G. MORENO-PIJOAN, *Materiales de arqueología española*, Madrid 1912, fig. 10, lám. X.

[35] A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit. Escultura*, 1949, nº 409, lám. 291.

[36] A. BELTRAN, "Los monumentos en las monedas hispanorromanas", *AEA* XXVI, 1953, nº 87, p. 39 y ss.

[37] L. BAENA DEL ALCAZAR, "Relieves romanos de Cástulo en el Museo Arqueológico Nacional", *BSAA* XLIX, 1983, p. 50-51.

[38] A. BALIL, "Esculturas romanas de la Península Ibérica" VI, *BSAA* XLIX, 1983, p. 257.

[39] L. ABAD, *op. cit. Pintura romana*, 1982, p. 109.

con este período que estamos trabajando. Como nos muestra R. BIANCHI BANDINELLI[40] hombres como Trajano, Adriano y Marco Aurelio respondieron plenamente a la exigencia del pensamiento filosófico del momento y por el cual el ejercicio del poder supremo era un sevicio, una carga impuesta por Dios y por el Estado.

El hecho de que las imágenes que hemos analizado fueran aceptadas con más o menos éxito por la propia población no ha de extrañarnos, ya que una vez entraban en los circuitos de los talleres artesanales circulaban libremente a través de las distintas manifestaciones artísticas, y era muy usual su empleo en el ambito doméstico, tal y como hemos visto. Por esta razón pervivirán durante el siglo I y II d. C., si bien a finales de este siglo ya empezarán a pasar a segundo plano.

Los motivos iconográficos asociados al poder imperial más representativos en cuanto a número de ejemplares son : **Neptuno y tritones, Venus marina, gorgoneios,** seguidos de una escasa muestra de mosaicos con **la loba y los gemelos, victória, anclas, mástiles, remos, escenas pastoriles, grifos y corona vegetal y zarcillos.**

La razón de que unos motivos míticos tengan mayor utilización respecto a otros se nos hace difícil precisarlo : cansancio temático, alto grado decorativo, facilidad de ejecución o necesidad de mostrar un alto grado de culturización del propietario. Respecto a otros mosaicos que formarán parte de un repertorio iconográfico, dado que en la mayoría de los casos no ha sido excavada por completo *la domus* a la que pertenecen, o se encuentran en Museos con pocas referencias a las estructuras arquitectónicas en las que se ubicaban, tampoco podemos establecer sólidas hipótesis.

No obstante, y a pesar de todo, tomando como referencia el resto de motivos iconográficos localizados en *Hispania* y los lugares donde aparecieron, consideramos que se encontrarían en su mayoría pavimentando las habitaciones de acomodados propietarios urbanos e incluso rústicos, en los que incidiría fuertemente la moda decorativa del momento.

Por otro lado, la escasa representación de los motivos mitologicos analizados podría poner en evidencia la pérdida del sentido propagandístico que tuvieron en época de Augusto y por los que cada vez menos clientes mostraban interés en emplearlos. Por esta razón, consideramos que su utilización se debía más a su valor decorativo que a la finalidad inicial de la época imperial, si bien no descartamos totalmente que aún perviviera la primitiva función de difusión del poder, ya que en muchos casos los mosaicos que nos ocupan, se han localizado en ambientes termales muy relacionados con la convivencia social, especialmente cuando se trataba de mansiones privadas urbanas.

Itálica será la ciudad hispana que más ejemplares de estas características nos ha dado : cuatro. No en vano, entre el año 15 a. C. y 14 a. C. se convirtió en *municipium civium Romanorum* con Augusto y en época de Adriano en *colonia civium Romanorum,* donde los colonos eran ciudadanos romanos.

---

[40] R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma, centro del poder*, Madrid 1970, p. 226.

El resto de mosaicos se distribuyen básicamente por la *Baetica*, la provincia más protegida y romanizada, y a la que pronto le sería reconocido el carácter de provincia senatorial.

En definitiva y en general, los motivos iconográficos analizados muestran la relación de la mitologia con el poder, a la vez que, un alto grado de romanización de los propietarios que lo utilizaban y una persistencia del respeto de estos mismos hacia ese poder imperial establecido, que paulatinamente se irá diluyendo y transformando en un puro valor estético, pero que no por ello dejan de tener una especial relevancia.

DISCUSSION

Guy **Métraux** : Je suggère à Mme Durán Penedo de s'intéresser de près à un aspect particulier de la propagande impériale dans les représentations mythologiques : le thème qui, d'apparence "exotique", est en vérité une référence politique. Le triomphe de Neptune dans la Maison du Triomphe de Neptune à Italica est cerné d'une bordure qui montre des pygmées combattant avec des oiseaux aquatiques et des crocodiles. Dans l'iconographie augustéenne, l'Egypte, province impériale, est associée à Neptune et à Actium.

Jean-Pierre **Darmon** : Je doute que le décor privé, sauf exception, soit justiciable d'une lecture politique *stricto sensu*. Il reflète l'ensemble d'une culture. Bien sûr, la victoire des Olympiens et la notion d'ordre du monde implique à l'époque romaine une référence seconde au pouvoir impérial. Mais il paraît réducteur de privilégier une lecture strictement politique de tant d'images diverses.

Mercedes **Durán Penedo** : No se trata unicamente de una propaganda imperial, sino de ver como los mosaicos mostrados emplean unos motivos míticos que en sus origenes si que tuvieron esa carga de promoción imperial y que a lo largo del tiempo y dada la escasez de los localizados seguramente fue perdiendose y transformandose en unos motivos decorativos. Como dije al principio se trata de iniciar una aproximación a la cuestión planteada e intentar buscar respuestas a la utilización de unos y otros motivos, en este caso con unos claros inicios de difusion.



Fig. 1. Triunfo de Neptuno, Itálica.



Fig. 2. Neptuno en Arrahona, Sabadell (Barcelona).



Fig. 3. Figuras fantásticas, Cortijo del alcade, Córdoba.



Fig. 4. Tritón, Chorreadero (Cádiz).



Fig. 5. Tritones, Barcelona.



Fig. 6. Hipocampo, Pompaelo (Navarra).



Fig. 7. Tritón de Itálica.



Fig. 8. Tritón de Conimbriga.

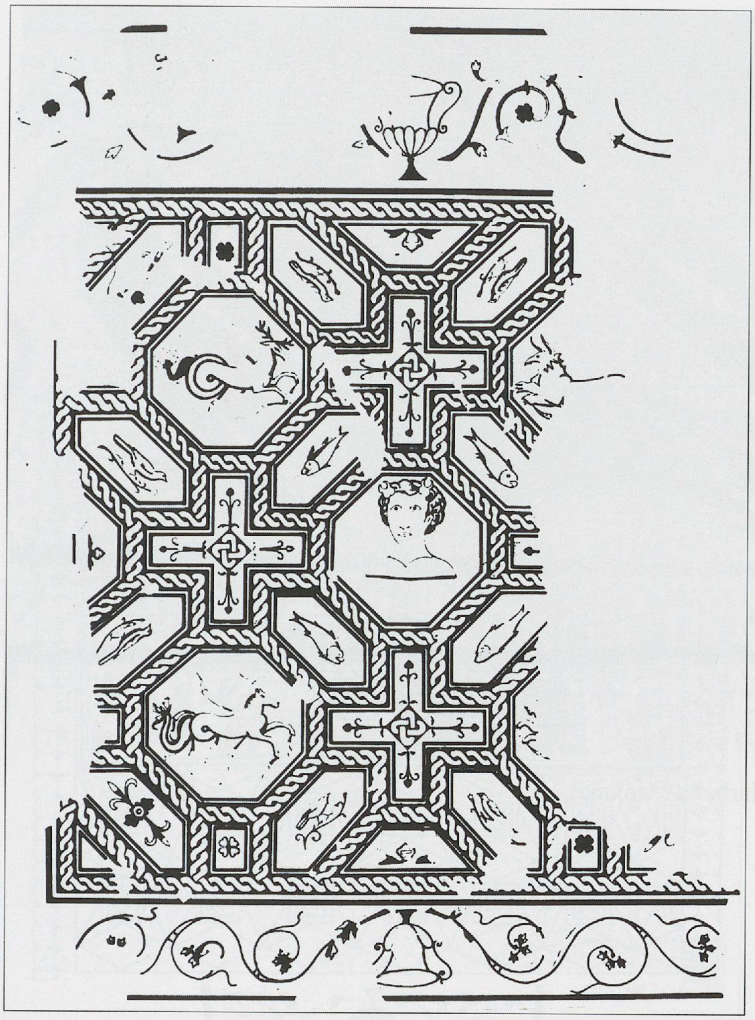


Fig. 9. Tritón e hipocampos, Sasamón (Burgos). Según J. A. ABASOLO, 1985.



Fig. 10. Tritón del mosaico de Neptuno en Mérida.



Fig. 11. Anclas y remos en el mosaico de Marbella (Málaga).

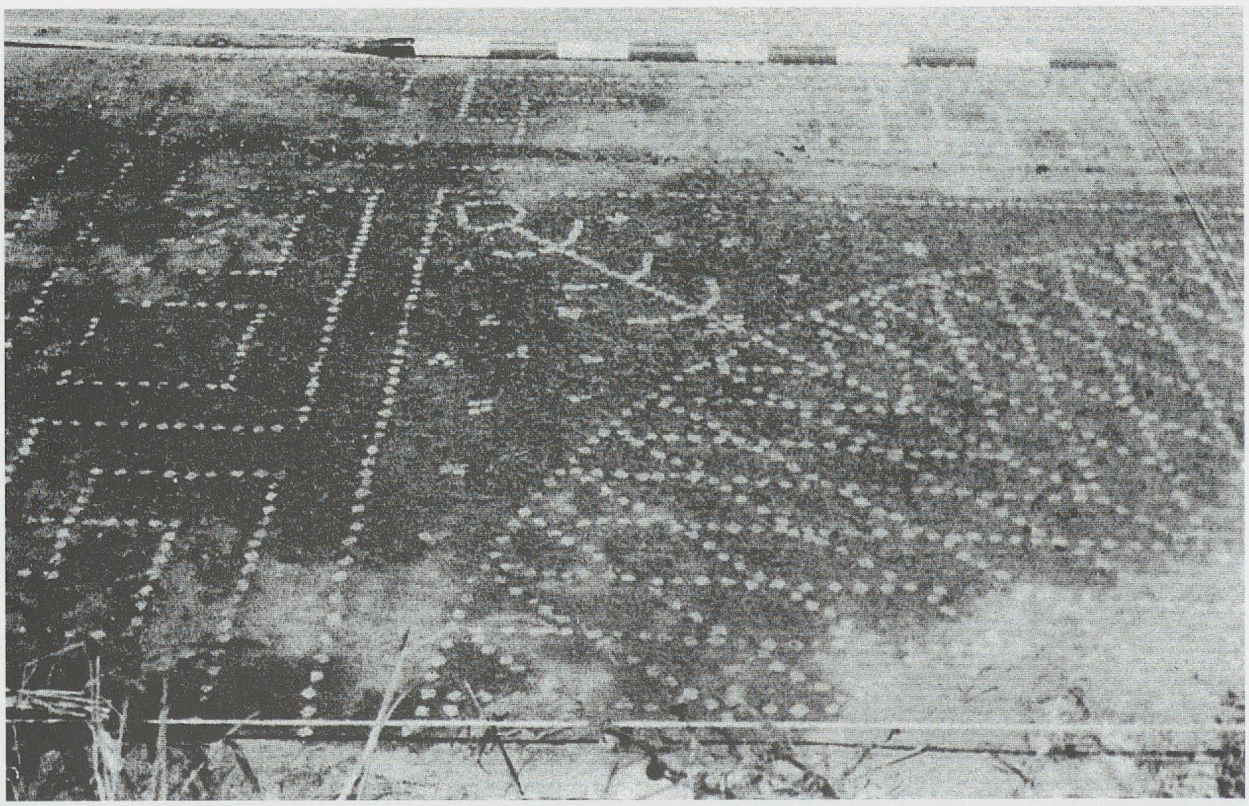


Fig. 12. Anclas en los Ruices (el Algar), Cartagena

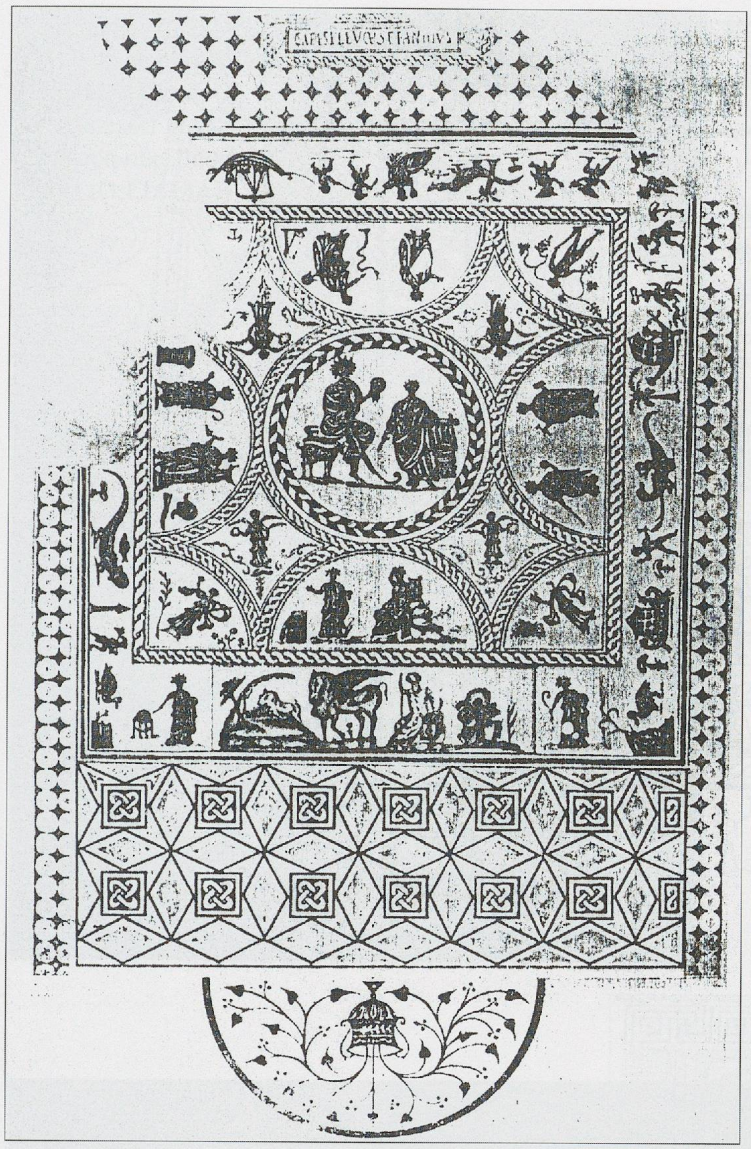


Fig. 13. Victórias en el mosaico de Seleucus et Anthus de Mérida. Según M. DE ALBO, *Publ. Corpus* I, 1978



Fig. 14. Victórias en el mosaico de Seleucus et Anthus de Mérida. Según M. DE ALBO, *Publ. Corpus* I, 1978

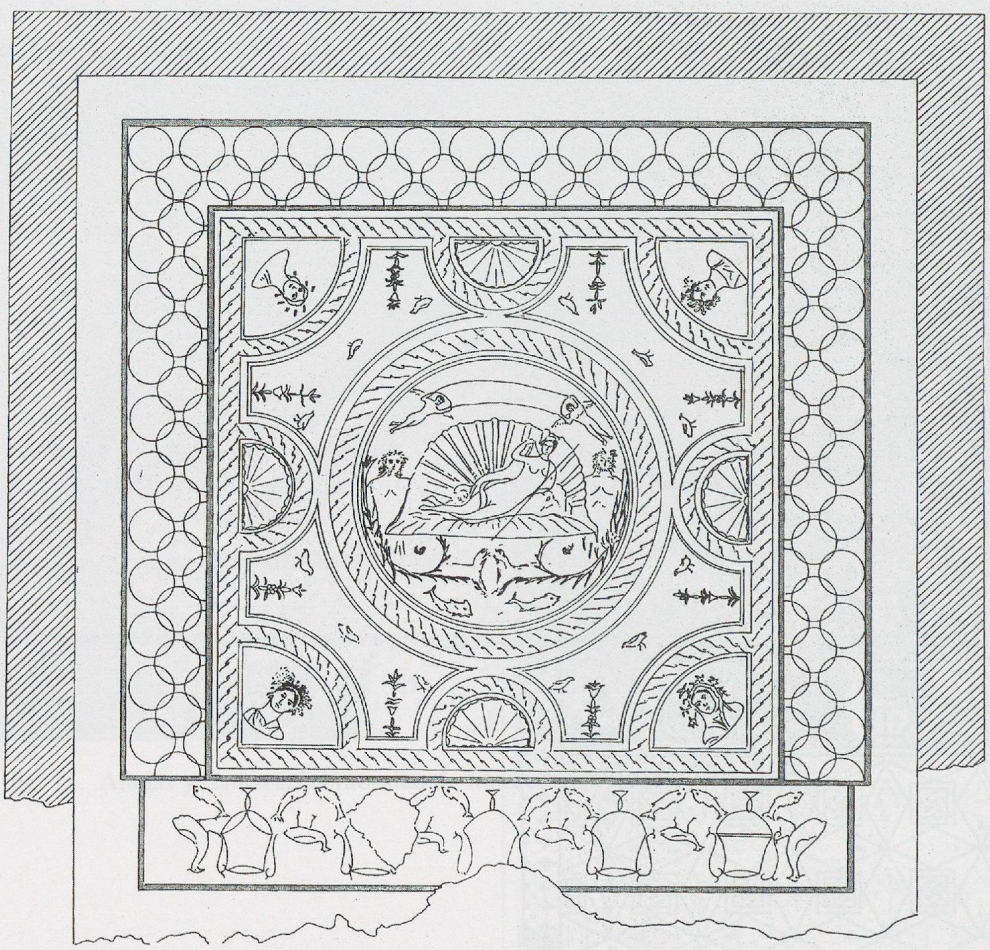


Fig. 15. Venus marina de la Quintilla, Múrcia. Según Lozano y publicado por S. F. RAMALLO, 1985.

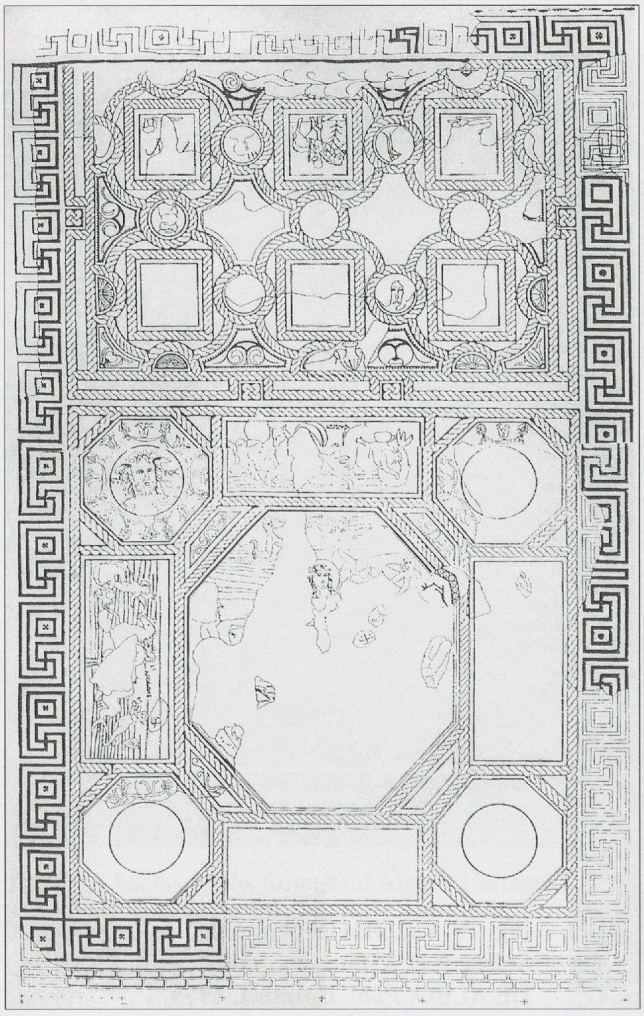


Fig. 16. Nacimiento de Venus, Itálica. Según A. M. CANTO, 1976.



Fig. 17. Venus marina, Cartama (Málaga).



Fig. 18. Loba y gemelos, Alcolea (Córdoba).



Fig. 19. Escena pastoril. Mosaico de los meses y las estaciones de Hellin (Albacete).

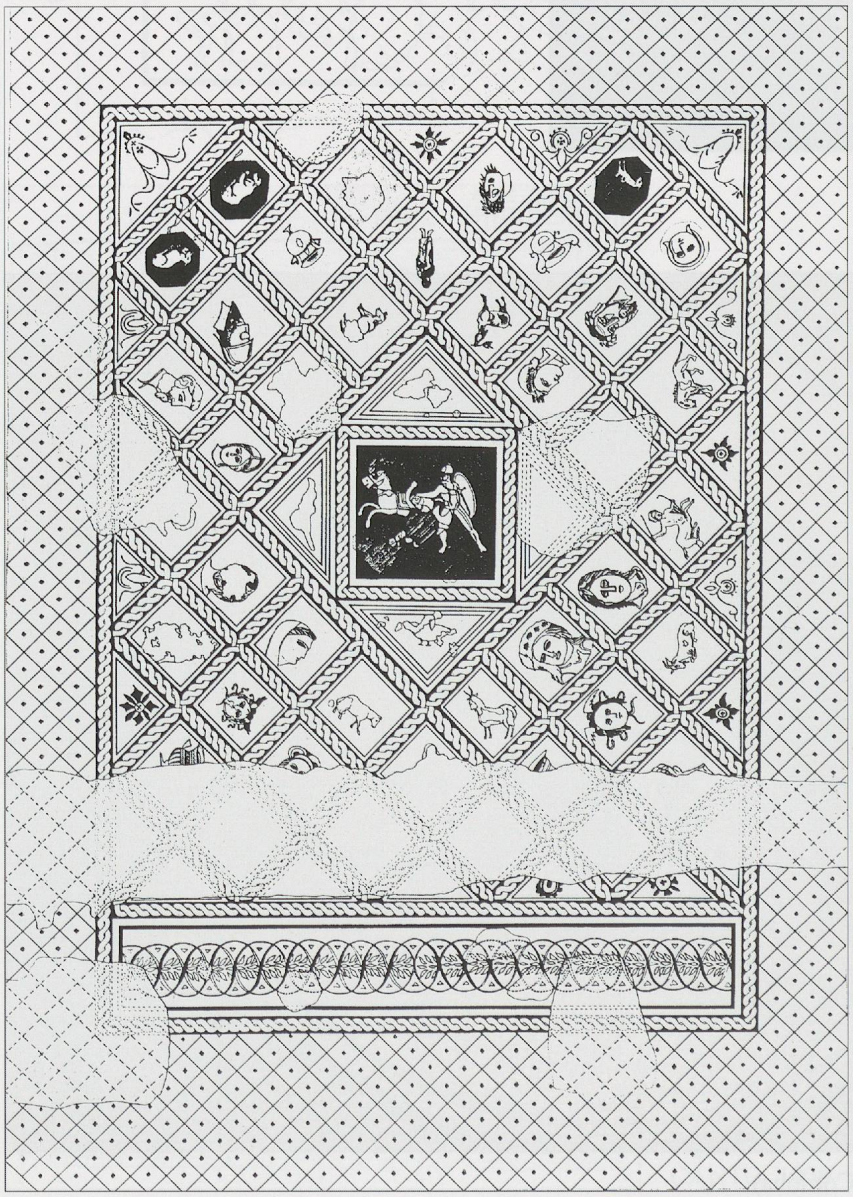


Fig. 20. Aquiles y Pentesilea en Complutum. Según D. FERNANDEZ GALIANO, 1984.

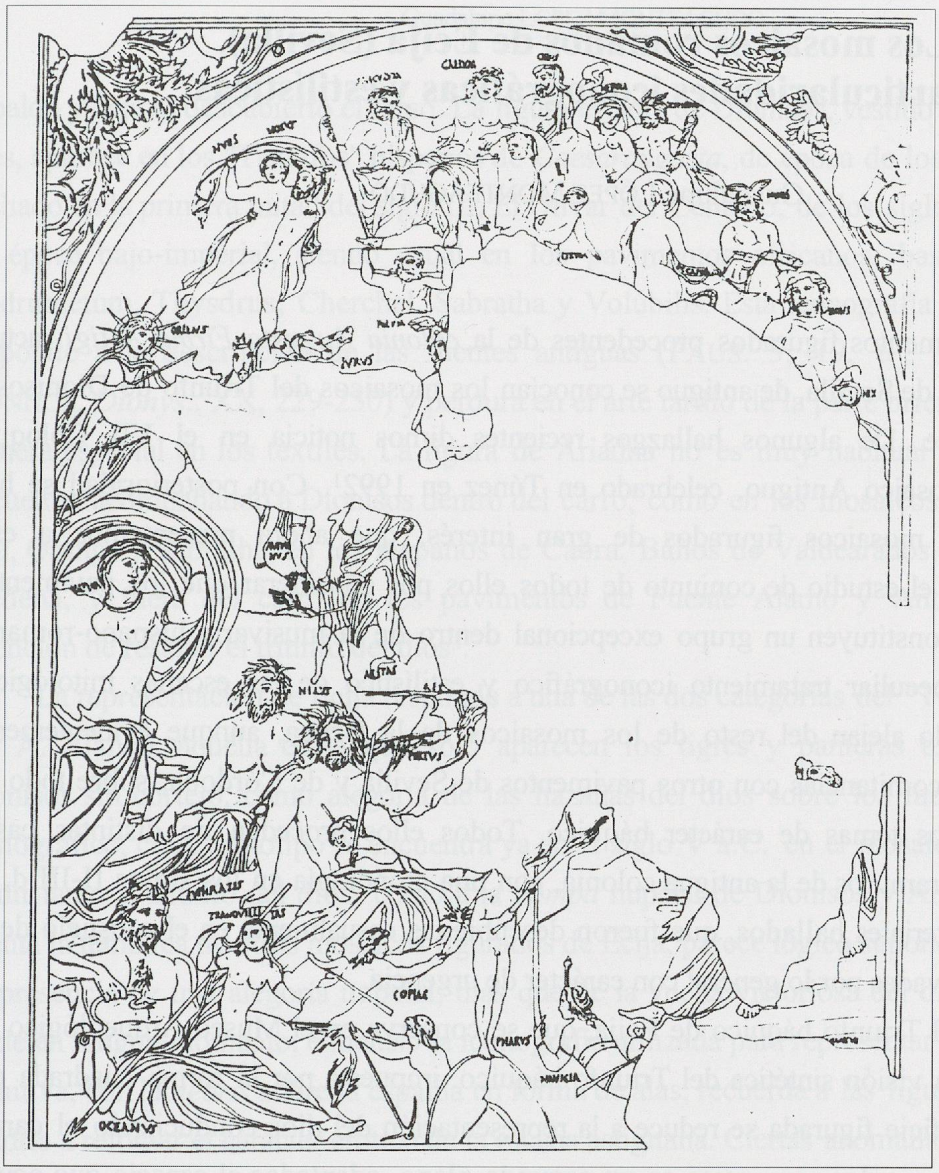


Fig. 21. Mosaico Cósmogónico de Mérida. Según A. BLANCO, 1978.

Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas

Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO

Entre los pavimentos figurados procedentes de la *colonia Augusta Firma Astigi*, actual Ecija en la provincia de Sevilla, de antiguo se conocían los mosaicos del Triunfo de Dionisos y el Castigo de Dirce. De algunos hallazgos recientes dimos noticia en el VII Coloquio Internacional del Mosaico Antiguo, celebrado en Túnez en 1992[1]. Con posterioridad se han descubierto nuevos mosaicos figurados de gran interés, que ahora presentamos a este Coloquio, así como el estudio de conjunto de todos ellos por considerar que los pavimentos figurados de Ecija constituyen un grupo excepcional dentro de la musivaria hispano-romana, sobre todo por el peculiar tratamiento iconográfico y estilístico de las escenas mitológicas representadas, que lo alejan del resto de los mosaicos de la Bética, aunque evidentemente muestre algunas concomitancias con otros pavimentos de Sevilla y de Córdoba, sobre todo en el predominio de los temas de carácter báquico. Todos ellos proceden de distintas casas romanas situadas intramuros de la antigua colonia, con una cronología en los siglos II-III d.C. a juzgar por los materiales hallados, que fueron descubiertas casualmente en el subsuelo de la ciudad actual y excavadas por lo general con carácter de urgencia.

El mosaico del Triunfo báquico de Ecija, que se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla, muestra una visión sintética del Triunfo báquico, impuesta por la forma cuadrada del emblema[2]. La superficie figurada se reduce a la representación del dios conduciendo el carro, tirado por dos tigres, y a dos personajes en un segundo plano, adaptados al espacio que ocupa el vehículo, de forma que el jóven sátiro con *pedum*, que debería abrir la comitiva tirando de los animales, se encuentra situado detrás de los tigres azuzándolos con el gesto de su mano derecha levantada (lám. I). Dionisos se halla de pie en el carro, que es de caja cuadrada, con una moldura en la parte superior y dos ruedas de seis radios ; va vestido con túnica y manto de color azul que, prendido en el hombro derecho, cae sobre el brazo izquierdo ; en la mano derecha lleva el tirso, que termina en punta de lanza, mientras que con la izquierda sujeta las riendas y adorna la cabeza con corona de hojas de hiedra. Detrás del dios se halla Ariadna, coronada también de hojas de hiedra y con diadema de perlas, apoyando su mano izquierda en el hombro de Dionisos y asiendo con la derecha el extremo del manto, que cae por detrás de la

[1] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLAS, "Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania", VII *CIMA* (Túnez 1994), en prensa.

[2] F. COLLANTES DE TERAN, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* III, Sevilla 1951, p. 73-75, fig. 88 ; A. BLANCO, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid 1952 ; K.M.D. DUNBABIN, "The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa", *PBSR* XXXIX, 1971, p. 52-53 ; J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* IV, 1982, p. 13-19, lám. 1-2, 38-39 ; D. FERNANDEZ GALIANO, "El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanorromanos", *AEspA*. 57, 1984, p. 103-105, fig. 2.

espalda y deja al descubierto el torso. La figura estante de Dionisos, vestido con túnica hasta los pies, aparece en los "Triunfos" hispanos de *Caesaraugusta*, de época de los Antoninos, Cabra, fechado en la primera mitad del siglo III, El Olivar del Centeno, de los siglos III-IV, y Tarraco de época bajo-imperial, siendo usual en los pavimentos africanos, baste recordar los de Hadrumetum, Thysdrus, Cherchel, Sabratha y Volúbilis. Esta iconografía afeminada del dios responde a la descripción de las fuentes antiguas (PAUS. 5, 19, 6 ; ATHEN., V, 200 ; NONNOS, *Dionys.*, XX, 229-230) y perdura en el arte tardío de la parte oriental del imperio, de manera especial en los textiles. La figura de Ariadna no es muy habitual en el cortejo, se la encuentra acompañando a Dionisos dentro del carro, como en los mosaicos africanos de Saint-Leu, Orange y Sabratha, en los hispanos de Cabra, Baños de Valdearados y quizás Andelos y Liédena, y fuera del carro en los pavimentos de Fuente Alamo y Antioquía, quizás con intención de resaltar el triunfo del dios[3].

La representación de Ecija responde a una de las dos categorías del "Triunfo" establecidas por A. Blanco, aquélla en la que solo aparecen los tigres y panteras tirando del carro de Dionisos sin cortejo, como alegoría de las hazañas del dios sobre los indios. Pero este tipo iconográfico, cuyo prototipo se encuentra ya en el siglo V a.C. en el mosaico de Olinto, puede aludir tanto al triunfo del dios, como a la *pompa* nupcial de Dionisos y Ariadna. Teniendo en cuenta la temática de otros mosaicos figurados de Ecija, parece lógico suponer que aquí estamos en presencia de una alegoría nupcial, más que de la vuelta victoriosa del dios, a la que no se alude en ningún momento, e incluso la iconografía utilizada para representar al sátiro que abre la comitiva, con la *nebris* sobre la espalda en forma de alas, recuerda a las figuras de Eros, lo que vendría a reforzar el carácter erótico de la escena astigitana. Ciertas anomalías iconográficas, así como el claro-oscuro de violentos contrastes que realza el fuerte modelado de los cuerpos, los ojos de mirada melancólica y sostenida al mismo tiempo, que buscan los del espectador, y el cromatismo denso e impreciso reflejan el arte provincial de época de los Severos.

El otro mosaico ya conocido desde antiguo, que actualmente pavimenta la Sala Capitular del Ayuntamiento de Ecija, es el del Suplicio de Dirce[4]. Enmarcada por una orla decorada con parejas de ibis afrontados, una en el centro de los lados menores y dos en los mayores, la escena muestra el momento en el que los hijos de Antiope acaban de atar a la reina Dirce al toro, que galopa a la derecha con la cabeza vuelta hacia el espectador (lám. II). El grupo se encuentra

---

[3] D. FERNANDEZ GALIANO, *op. cit.* (nota 2), p. 97-120, fig. 1, 4, 6-8 ; M.C. GARCIA-HOZ *et alii*, "La villa romana del "Olivar del Centeno" (Millanes de la Mata, Cáceres)", *Extremadura Arqueológica* II, 1991, p. 387-402, fig. 3-4 ; L. FOUCHER, "Le char de Dionysos", *CMGR* II, 1975, p. 55-61, pl. XXI, 1-2, XXII, 2, XXIII, 1 y XXIV, 1 y 4 ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 2), p. 52-53, nota 5 ; M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)", in *L'Africa Romana* X (Oristano 1992), Sassari 1994, p. 1289-1304, Tav. VI-IX, XI-XIII ; *id.*, "Iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia", in *Congreso Internacional sobre "La tradición en la Antigüedad Tardía"* (Madrid 1993), Antigüedad y Cristianismo XIV, Murcia 1997, p. 403-418.

[4] F. COLLANTES DE TERAN, *op. cit.* (nota 2), p. 72-73, fig. 84-85 ; J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* IV, 1981, p. 25-27, lám. 7-9 ; J.M. BLÁZQUEZ *et alii*, "La mitología en los mosaicos hispano-romanos", *AEspA.* 59, 1986, p. 119.

flanqueado por Anfión y Zethos, que aparecen desnudos y en distintas actitudes. Uno se halla colocado de frente, tirando del toro con la mano derecha, mientras sostiene el bastón o *pedum* en la izquierda ; el otro, visto de perfil y con manto enrollado en el brazo izquierdo, corre detrás del toro azuzándole con el cayado de pastor que blande en la mano derecha. Dirce aparece de frente atada sobre el costado del toro, va desnuda, con el manto abrochado en el hombro derecho y echado por detrás de la espalda ; su actitud, con los brazos extendidos y el rostro vuelto hacia uno de los hermanos, seguramente Anfión, el más piadoso de ellos, es de súplica. Detrás del toro se ha representado un árbol que sugiere, de forma convencional, el paisaje boscoso del monte Citerón, donde algunas versiones del mito sitúan el episodio de la venganza de los dos hermanos. A pesar de que el tamaño de las teselas es de casi 1 cm., es de resaltar en el mosaico de Ecija la buena calidad técnica de la ejecución, patente en el movimiento y excelente sombreado de los cuerpos y en la perfección del desnudo humano. Se fecha en la primera mitad del siglo III.

La representación del castigo de Dirce en el pavimento astigitano difiere de las escenas figuradas en los otros mosaicos romanos, Sagunto, Aquincum, Adana y Pola, cuyo modelo se encuentra en el famoso grupo del toro Farnesio y perdura en pintura pompeyana, gemas, monedas y lucernas, en los que se representa a Dirce en el suelo, en actitud suplicante, a punto de ser atada al toro por los hijos de Antiope. El mosaico de Ecija muestra el momento inmediatamente posterior, seguramente condicionado por el espacio rectangular del pavimento, que permite un desarrollo más lineal de la escena, aproximándose algo a una pintura de Pompeya en la que Dirce ya es arrastrada por el toro que cabalga al galope[5] (lám. III). Iconográficamente, la postura recostada de Dirce en la escena de Ecija se encuentra más cerca de la utilizada en las representaciones del Rapto de Europa, igual que el toro o que las figuras de Anfión y Zethos, que en el mosaico astigitano ocupan el mismo lugar que los erotes en los Raptos de Europa de Djemila, Lullingstone y Sarrîn, pudiéndose asimilar en estos dos últimos el erote que tira del toro con el personaje del mosaico astigitano identificado con Zethos[6]. Estas particularidades inducen a pensar que en el Castigo de Dirce de Ecija existe una contaminación con las representaciones del Rapto de Europa, documentadas dos veces en la misma ciudad (*vid. infra*), aunque la presencia del árbol parece que se ha puesto intencionadamente para indicar que el suceso tiene lugar en tierra firme y no en el mar como el Rapto de Europa.

El primero de los dos mosaicos hallados en Ecija con la representación del Rapto de

---

[5] M.A. PLA, "Mosaicos romanos de Sagunto", *APL* 8-9, 1959, p. 154-162, fig. 5, lám. II-III ; A. BALIL, "Mosaico de "El suplicio de Dirce" hallado en Sagunto", *Zephyrus* 28-29, 1978, p. 265-274, fig. 1-2 ; D. MANO-ZISSI, "La question des différentes écoles de mosaïques gréco-romaines de Yougoslavie et essai d'une esquisse de leur évolution", *CMGR* I, 1965, p. 287-294, fig. 14 ; A. KISS, "Mosaïques de Pannonie", *CMGR* I, 1965, p. 297-303, Fig. 9 ; L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, 1972, II, p. 25-27, Abb. 31 ; *LIMC* III, *s.v.* "Dirke", n° 7, 14, 19-23, 27, 29, 30, 34-38.

[6] O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-VIe siècle. Evolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain)*, Paris 1995, pl. XXIII y XXX ; J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990, pl. XX-XXI.

Europa pavimentaba una habitación de 2,5 m2[7]. En el emblema se ha representado el comienzo de la travesía marina, con la princesa semidesnuda y recostada sobre el toro que galopa dentro del agua briosamente hacia la derecha (lám. IV). Europa aparece representada de forma canónica, agarrando con la mano derecha el cuerno del animal, mientras que con la izquierda sujeta sobre la cabeza el velo de color azul, que se arquea por detrás de su espalda, insuflado por el viento marino, y cubre las piernas dejando al descubierto el resto del cuerpo (lám. V). La postura recostada de la princesa no se documenta en mosaicos, encontrándose los paralelos más próximos en una terracota de finales del siglo II d.C. y en un relieve sobre disco de bronce del siglo III-IV d.C.[8] La forma de representar al toro dentro del agua, típica de las pinturas helenísticas que muestran solo la parte del cuerpo del animal que emerge del agua, se vuelve a encontrar entre otros en los mosaicos del Rapto de Europa de Anfípolis y Rodas, contemporáneos del pavimento de Ecija[9]. En éste llama además la atención los cuernos del bóvido en forma de creciente lunar, detalle que también se aprecia en el mosaico de Fernán Núñez y en pavimentos del Oriente con el mismo tema, Biblos, de finales de época severiana, Dafne, de comienzos del IV d.C., y Sarrîn, ya del VI d.C., seguramente aludiendo al origen oriental del mito y a la posible hipóstasis de Europa con Astarté[10]. A la izquierda del grupo aparece Eros alado fustigando desde tierra al animal, iconografía que recuerda a la representada en el citado mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez. La escena transcurre en un ambiente marino, en el que se distinguen varios tipos de peces y moluscos, destacando en la parte inferior izquierda una cabeza que emerge del agua, con abundante cabellera de color negro, orejas leoninas y quizás una serpiente al cuello, que constituye un *unicum* en las escenas del Rapto de Europa, aunque seguramente forma parte de los seres monstruosos de carácter funerario, como los *daimones* que, junto a los delfines, las sirenas, hipocampos o las nereidas, pueblan el mar como intermediarios entre la vida y la muerte[11].

El mosaico de Ecija constituye un cuadro "abreviado" del Rapto de Europa, en el que a través de unos cuantos elementos iconográficos se intenta contar, si no todo, sí parte del relato mítico : el trozo de tierra con el árbol hace referencia a los prolegómenos del rapto en tierra firme ; la actitud de violento movimiento del eros alado, fustigando desde tierra al animal,

---

[7] I. RODRIGUEZ TERMIÑO, E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, "Arqueología urbana de urgencia en Ecija (Sevilla), 1985", *Anuario Arqueológico de Andalucía III. Actividades de Urgencia,* 1985 (1987), p. 321-325, lám. X ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo", *Espacio, Tiempo y Forma* II/8, 1995, p. 420-423, fig. 36.

[8] *LIMC* IV, *s.v.* "Europe I", n° 191 y 199.

[9] G.-Ch. PICARD, "Les thermes du thiase marin d'Acholla", *Ant.Afr.* 2, 1968, p. 142-143. ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 173-174, 182-183, pl. XX c y XXII b.

[10] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 32, lám. 39 c ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 201-207, pl. XXV a-b, XXVI b. ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO-M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Astarté-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de *interpretatio* romana", *Complutum Extra* 6 (I), 1996, p. 451-470.

[11] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, "El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos", *Latomus* 57/1, 1998, p. 38-51.

sugiere el momento mismo del rapto cuando el toro salta hacia el mar, pero la postura relajada de Europa recostada sobre el dorso del toro y su desnudez solo en parte cubierta por el *himation* transparente que cae sobre sus piernas y deja al descubierto el resto del cuerpo, impregnan a la escena de un cierto erotismo sugiriendo que la princesa ya ha experimentado el sentimiento de atracción amorosa por el animal, proceso que tiene lugar en plena travesía marina, como indica la profundidad y el movimiento del agua, dentro de la que galopa briosamente el toro, y los seres marinos en ella representados.

De la misma casa procede un pavimento en el que se ha figurado otro Triunfo báquico, realizado con la misma técnica y material constructivo que el del Rapto de Europa, aunque con una temática distinta a la de la escena figurada en el mosaico del Triunfo báquico del Museo Arqueológico de Sevilla[12]. Prácticamente perdido en el momento de su hallazgo, solamente se ha conservado parte de la escena figurada, enmarcada por varias orlas con decoración geométrica, en la que se aprecian los cuartos traseros de un tigre tirando del carro de caja curva y rueda de seis radios, así como un *rython* y el brazo derecho del dios vertiendo la crátera. Esta iconografía de Dionisos, ilustración de la famosa *pompé* de Ptolomeo II Filadelfo, recogida en Atheneo (*Deipn.*, V, 200 ss.), donde se menciona uno de los triunfos en el que Dionisos ofrece una libación como símbolo de poder divino[13], se halla documentada entre otros en los triunfos hispanos de Andelos y de Itálica, de los siglos II-III, y en los pavimentos ya tardíos de Torre de Palma y Baños de Valdearados. Fuera de Hispania, el mismo tipo iconográfico se atestigua en Ostia, Corinto, Tréveris, Thysdrus en el Museo del Bardo, Acholla, Sepphoris y Sheikh Zouède. Al contrario de lo apuntado por K.M.D. Dunbabin para los mosaicos del N. de Africa, donde la presencia de la crátera parece ser un elemento intrusivo, en la musivaria hispana constituye un atributo frecuente del dios a partir del siglo II d.C., como se comprueba en los ejemplos citados. Su mayor incidencia en Andalucía podría hacer pensar, incluso, en una adaptación propia de los artesanos o talleres béticos[14].

De otra casa romana, pavimentada con ocho mosaicos de una calidad técnica notable, proceden tres escenas figuradas de gran interés iconográfico y estilístico[15]. El mosaico báquico,

---

[12] I. RODRIGUEZ TERMIÑO, E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, *op. cit.* (nota 7), p. 321-325, lám. VII ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLÁS, *op. cit.* (nota 1).

[13] G. PICARD, "Dionysos victorieux sur une mosaïque d'Acholla", in *Mélanges Ch. Picard* II, 1948, p. 810-821 ; L. FOUCHER, *op. cit.* (nota 3), p. 57.

[14] D. FERNANDEZ GALIANO, *op. cit.* (nota 2), p. 97-120, fig. 3, 5 y 6 ; M.A. MEZQUIRIZ, "Mosaico báquico hallado en Andelos", *RArq.* 77, 1987, p. 59-61 ; G. BECATTI, *Scavi di Ostia.* IV, 1961, p. 197, n° 367, lám. LIII ; K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin 1959, p. 40-41, Taf. 40-41 ; L. FOUCHER, *op. cit.* (nota 3), p. 55-61, pl. XX, 1, XXI, 2, XXIII, 2 ; Z. WEISS, R. TALGAM, "The Dionysiac mosaic floor of Sepphoris", VI *CIMA*, Guadalajara 1994, p. 231-237, fig. 4 ; A. OVADIAH *et alii*, "The Mosaic Pavements of Sheikh Zouède in Northern Sinai", in *Festschrift J. Engemann*, 1991, p. 181-191, Taf. 25 a ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 2), p. 52-65 ; M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Iconografía de Dióniso y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia", *op. cit.* (nota 3).

[15] E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, "Intervenciones arqueológicas en Ecija, 1991", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991* (1993), *I. Sumario,* p. 51, *III. Actividades de Urgencia,* p. 488-493 ; *id.*, "Informe preliminar de la I. A. U. en la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate de Ecija, Sevilla, 1991", *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1993 (1997), *III. Actividades de Urgencia*, p. 683-695 ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLAS, *op. cit.* (nota 1).

que actualmente se conserva en el Museo Histórico de Ecija, ofrece un emblema de forma rectangular (4,80 x 2,10 m), enmarcado por tres cenefas de tema geométrico. El cuadro figurado lo integran varias escenas dionisiacas dispuestas alrededor de la figura de Baco niño, que ocupa el centro de la composición, cabalgando la pantera hacia la derecha (lám. VI). A la izquierda se ha representado una escena pastoril en la que interviene un personaje masculino de edad avanzada, barbado y canoso, en posición de tres cuartos y la cara de perfil hacia la derecha, sentado en una roca y rodeado de pámpanos de vid ; viste túnica corta que deja al descubierto el hombro derecho, manto de color azul sobre el izquierdo y calza botas a media pierna ; en la mano izquierda sostiene el cayado sobre el hombro y en la derecha un racimo de uvas que da de comer a una cabra, levantada sobre sus patas traseras. Constituye un grupo iconográfico del tipo de las escenas campestres representadas en el mosaico hispano del Calendario de Hellín, que se fecha en la primera mitad del siglo III d.C.[16]. Al fondo dos varones estantes de edad madura, barbados y con una especie de capacete el de la derecha, aparecen dialogando, con paralelos en el mosaico de las Tres Gracias y Dionisos de Vinon, de fines del siglo IV[17] ; van vestidos con túnica corta ceñida a la cintura, de largas y amplias mangas, adornada con *clavi*, y manto de color rojo sobre el hombre izquierdo, y calzan botas a media pierna ; el personaje de la derecha sostiene en la mano derecha una crátera que parece ofrecer a su compañero ; ambos llevan un bastón en la mano izquierda ; a los pies se ha figurado un *rython* que separa ambos grupos de la escena central. A continuación aparecen una ménade y un sátiro danzando hacia la derecha. La joven está vista casi de espaldas, con la cabeza girada a la izquierda que deja ver la cara de perfil, viste *chiton* ondulante que refleja el movimiento del cuerpo, realizado en parte con teselas de pasta vítrea en color turquesa, y adorna la cabeza con corona de pámpanos ; en la mano derecha sostiene a la altura del hombro una bandeja llena de uvas y el tirso en la izquierda. Pan levanta la pierna izquierda, lleva el *pedum* en la mano derecha y sostiene con la otra un cesto de uvas sobre el hombro izquierdo (lám. VII). Las figuras de la ménade y del Pan recuerdan muy de cerca a las ménades y sátiros representados en el mosaico del *thiasos* báquico de Córdoba, que se fecha a fines del siglo II d.C., encontrándose los paralelos para estos grupos en un sarcófago de Ostia de finales de época severiana y en dos medallones del mosaico dionisiaco de El Djem[18]. En la parte derecha del panel, que es la más deteriorada, y separado del resto de la composición mediante la crátera tumbada y el *tympanon*, se ha representado un lagar en el que tres vendimiadores - solo queda uno de ellos de aspecto fornido, visto casi de espaldas con la cara barbada de perfil hacia la derecha, piel anudada a la cintura y pámpanos sobre la cabeza - cogidos de la mano y sujetos a

---

[16] J.M. BLÁZQUEZ *et alii*, *CMRE* VIII, 1989, n° 39, lám. 19 y 35.

[17] H. LAVAGNE, "Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise", V *ICAM*, 1994, p. 238-248, fig. 1.

[18] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 12, lám. 13-15 ; F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968, I, n° 71 A, Beilage 27, Taf. 68 ; L. FOUCHER, "Une mosaïque de *Thysdrus*", in *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. Mélanges M. Le Glay*, Col. Latomus 226, Bruxelles 1994, p. 70-80, fig. 15-16.

una cuerda que hay por encima de sus cabezas para no perder el equilibrio, pisan la uva cuyo mosto sale, con un realismo sorprendente, por tres orificios y vierte en tres recipientes esféricos (*dolia*). Representaciones similares, con pisadores de uvas en el lagar del que sale el mosto por tres orificios, se documentan en otros mosaico hispanos : Itálica, de hacia el 200 d.C., Venus y Cupido de la Casa del Anfiteatro de Mérida, del siglo III d.C., y pavimento báquico de Alcalá de Henares, ya de época tardía. El tipo de recipientes esféricos es idéntico a los que se ven en el citado mosaico de Mérida y en pavimentos del siglo IV d.C. procedentes de Cherchel y de Santa Constanza[19].

El grupo central se halla delimitado del resto de la composición por una serie de elementos báquicos dispuestos en el suelo a uno y otro lado : un *rython* a la izquierda, y a la derecha una crátera tumbada y un *tympanon,* con estrechos paralelos este último en el mosaico de Dionisos Pais de la Casa de la Procesión dionisiaca de El Djem, de la segunda mitad del siglo II d.C.[20] (lám. VIII). El niño Baco se ha figurado cabalgando una pantera que se dirige con las fauces abiertas y la cabeza para adelante y no vuelta, como es usual en este tipo de escenas, hacia la crátera tumbada a su izquierda ; va desnudo, con clámide de color azul turquesa por detrás de la espalda y lleva el tirso en la mano derecha levantada por encima del hombro. En Hispania se conocen dos mosaicos con la representación de Baco niño sobre pantera o tigre, el perdido de Sagunto y el procedente de Itálica, ambos de época severiana, y quizás un tercero en la villa de Quinta de Los Carabancheles (Madrid), que se data ya en el siglo V, en el que el animal lleva la cabeza hacia adelante como en el mosaico astigitano[21]. El tema, cuyo prototipo se encuentra en los ejemplares helenísticos de Pella y Delos, aparece con frecuencia en sarcófagos de comienzos de los Antoninos y en la musivaria del N. de Africa con una cronología del siglo II al IV, baste recordar los pavimentos de Djemila y El Djem, con la pantera en la misma posición, Saint-Leu y Hadrumetum, constiuyendo seguramente este último - mosaico del Triunfo dionisiaco procedente del triclinio de la Casa de Virgilio, de comienzos del siglo III d.C. - el paralelo más próximo, ya que en él se ha figurado a Dionisos niño cabalgando un león y detrás de él una pantera bebiendo en un *kantharos*[22].

Es de destacar en este mosaico la calidad técnica tan conseguida, que más parece una obra pictórica que musivaria. A ello contribuye la utilización de teselas de pequeño tamaño en las figuras, la rica y variada utilización del color con teselas de pasta vítrea, que proporcionan los

---

[19] A. BLANCO, *CMRE* I, 1978, n° 39, lám. 73 ; *id.*, *CMRE* II, 1978, n° 5, lám. 15-16 ; D. FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum. II. Mosaicos*, Madrid 1984, p. 171-179, con todos los paralelos.

[20] K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 260, pl. 175.

[21] J.M. BLÁZQUEZ, "Mosaicos báquicos de la Península Ibérica", *AEspA*. 57, 1984, p. 69-71, fig. 1, 2 y 14 ; *id.*, *CMRE* V, 1982, p. 53-54 ; M. GUARDIA, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania,* Barcelona 1992, p. 360.

[22] Ph. PETSAS, "Mosaics from Pella", *CMGR* I, 1965, p. 46, fig. 2 ; P. BRUNEAU, *Exploration archéologique de Délos, XXIX. Les Mosaïques*, Paris 1972, p. 242 ss., fig. 177, 182-183 ; R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966, p. 408 ss. ; F. MATZ, *op. cit.* (nota 19), I, p. 157 ss. ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 21), p. 174-178, pl. 176, 178 y 182, con discusión sobre su posible significado religioso.

matices adecuados para conseguir la apariencia de la edad y la expresividad en la mirada, la fuerza de la musculatura, la magnífica ejecución de las manos y del cabello, el dinamismo de las figuras en movimiento. Está claro que en el mosaico astigitano se han utilizado varios cartones de distinta procedencia y se han conjuntado para dar la impresión de un cuadro único. El resultado ha sido la obtención de un *unicum,* formado por cuatro grupos que no tienen conexión entre sí más que desde el punto de vista alegórico - en el mosaico de Ecija se conjuntan varios episodios del ciclo báquico de forma sintética, con ausencia del Triunfo, todos girando en torno a la figura de Dionisos Pais - que, en realidad, es lo que se busca por encima de los episodios del mito que, en este caso, juegan un papel secundario en función del contenido, que es resaltar el carácter de Dionisos como dios del vino y de la vendimia. Un detenido análisis de las escenas representadas lleva a una lectura metafórica en torno al vino como don ofrecido por Baco a la humanidad, a través de toda una secuencia cronológica que comienza con Ikarios, representado como pastor sentado en una roca ; sigue con la visita de Dionisos en la que le enseña el cultivo de la vid ; la ménade y el sátiro cargados de frutos, como figuras alegóricas de iniciación ; y termina con la transformación del vino en el lagar. Todo presidido por la figura de Baco niño como dios del vino y alusión a los misterios dionisiacos.

El pavimento decorado con el Rapto de Europa, que en la actualidad se encuentra cubierto in *situ*, se hallaba muy deteriorado en el momento de su descubrimiento, a causa no solo de las concreciones y de las huellas del fuego que derrumbó la techumbre de la *domus*, sino también porque la habitación que cubría sufrió la tercera compartimentación espacial de la *domus* con la construcción de un muro por encima del mosaico, afectando a parte de la alfombra y de la orla[23]. La escena figurada se desarrolla en un espacio cuadrado de 2,70 m de lado, ofreciendo una composición de esquema a compás realizada mediante sogueado de dos cabos polícromo (lám. IX). El Rapto de Europa ocupa el medallón central, de 1,50 m de diámetro, estando decorados los tres medios círculos que se conservan con figuras báquicas recostadas en un paisaje de arbustos. La composición del mosaico astigitano y la decoración de los medios círculos con figuras reclinadas de carácter dionisiaco, lo aproximan de forma sorprendente al pavimento de la Loba y los Gemelos de Alcolea (Córdoba), que se fecha en el siglo II[24]. Como en el otro mosaico astigitano con el Rapto de Europa, descrito anteriomente, aquí también se ha representado la tercera fase del mito, insistiendo en el carácter erótico del viaje marino, pero con un contenido menos narrativo y una iconografía algo distinta. Europa aparece flotando de espaldas sobre el toro, que galopa briosamente dentro del agua hacia la derecha ; la princesa sidonia va totalmente desnuda, sujetando con la mano derecha sobre su cabeza el manto transparente, en el que se han utilizado teselas de pasta vítrea en la gama de azules, verdes y turquesas, que, flotando por detrás de la espalda, cae sobre las piernas, mientras que con la

[23] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *op. cit.* (nota 7), p. 424-426, fig. 38.
[24] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 23, lám. 32-34, 89.

mano izquierda se agarra al cuerno del animal. En la parte alta, muy deteriorada, se aprecia un Eros alado que vuela tras el grupo fustigando al animal, cuyo cuerpo se deja ver a través de las líneas de color azul-verdoso del agua, de forma similar al otro mosaico astigitano del Rapto de Europa. La utilización de diversos matices cromáticos en el cuerpo del toro aumenta la sensación de profundo relieve. Asimismo, está muy conseguido el movimiento del agua producido por las patas delanteras del animal en su brioso cabalgar, mediante el empleo de líneas curvas que contrastan con la linealidad del resto de la superficie marina. Tipológicamente esta representación hispana del Rapto de Europa se encuentra muy próxima a un pavimento de Cos, de la primera mitad del siglo III d.C., donde la princesa aparece totalmente desnuda flotando de espaldas sobre el costado del toro ; con su mano derecha rodea el cuello del animal que vuelve la cabeza hacia ella, mientras que con la izquierda se agarra al cuerno ; detrás del grupo se ha representado un eros con antorcha, que acentúa el contenido erótico de la escena[25]. Idéntico tipo iconográfico se repite en pinturas de Herculano y de Pompeya, aunque los paralelos más próximos para el grupo de Ecija se documentan en moldes de vasos en metal, de los siglos IV y III a.C., y en un ágata del Cabinet des Médailles de Paris que se fecha en los siglos I-II d.C. En todos ellos, la princesa aparece flotando al lado o sobre el dorso del toro, haciendo el gesto de levantar el velo por detrás de la espalda, en los primeros, o sosteniendo una corona de flores en el ágata[26].

Hay que destacar que este grupo que decora el medallón central se ha realizado con mejor técnica que la utilizada en los semicírculos, en uno de los cuales se muestra a una ménade reclinada vista de frente y la cabeza de tres cuartos, cubre las piernas y el brazo derecho con el *himation* que le contornea el torso, y sostiene un tirso en la mano derecha y un *tympanon* en la izquierda. Una ménade tumbada muy parecida se encuentra en el mosaico de Dionisos adolescente sobre tigre de Dougga, que se conserva en el Museo de El Bardo, datado a mediados del siglo III[27]. Es de suponer que el semicírculo contrapuesto a éste estaba ocupado por otra ménade, en la actualidad perdida, como ocurre con los sátiros que decoran las otras dos lunetas. En ellas se han representado dos personajes masculinos de espaldas y la cabeza de perfil que deja ver la barba, llevan *nebris* que les cubre las piernas, *pedum* en la mano derecha y levantan la izquierda sosteniendo una *siringa* ; unos arbustos indican el paisaje. Paralelos muy próximos para la ménade y los sátiros se documentan en el mosaico tunecino de la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem, con figuras dionisiacas y *xenia*, que se data a mediados del siglo II[28]. Los espacios de los ángulos, en forma de triángulos cóncavos, están ocupados por las figuras de las estaciones en forma de *hermae* que surgen de un tallo de acanto, sarmientos y

[25] O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 174-176, pl. XXXI a.

[26] *LIMC* IV, *s.v.* "Europe I", n° 128-141, 99, 103, 188 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 62-64, pl. IV c y V b.

[27] Cl. POINSSOT, "Quelques remarques sur les mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie)", *CMGR* I, 1965, p. 219-231, fig. 23.

[28] L. FOUCHER, *La Maison de la Procession dionysiaque à El Djem*, Paris 1963, p. 31-63 ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 20), p. 260.

racimos y se adornan con los atributos estacionales. Se ha conservado bien el Otoño como un jóven que toca la cabeza con un *kalathos* entre pámpanos y racimos de uvas y sostiene en la mano derecha un racimo. En peor estado se encuentra la representación del Invierno, fácilmente reconocible por el manto y las ramas propias de la estación. Estas figuras recuerdan a las colocadas en los ángulos de los mosaicos norteafricanos de la Casa de Baco, en Djemila (Argelia), y de la Casa de la Procesión Dionisiaca, en El Djem (Túnez), con la representación del Año, aunque los paralelos más próximos se encuentran en el citado mosaico de El Djem, procedente del triclinio de la misma casa, con decoración de figuras dionisiacas y de *xenia* y una orla de roleos de acanto con animales y erotes, cuyas esquinas van decoradas con jóvenes desnudas, surgiendo igual que en Ecija de tallos de acanto, que portan atributos estacionales. Todos se fechan en época antoniniana[29].

El tercer mosaico figurado de esta casa, que ahora damos a conocer por vez primera, no tiene la calidad de los dos anteriores, debido a que las teselas son de mayor tamaño, aunque el colorido es similar con predominio del azul turquesa en teselas de pasta vítrea[30]. El pavimento está compuesto por tres paneles, dos laterales con decoración geométrica y el cuadro central, muy deteriorado, con una escena figurada en la que intervienen tres personajes (lám. X). A la derecha una figura velada en pie, que cubre la cabeza y el cuerpo con amplia túnica drapeada de color azul ; en el centro un personaje sentado, vestido también con ropajes a pliegues, que sostiene un cetro de color dorado en la mano izquierda ; detrás de él, en la parte izquierda del panel, una figura masculina de la que solo se conserva parte del casco adornado con alas. La comparación con un mosaico de Antioquía de la misma fecha que el de Ecija, en el que los personajes aparecen identificados por sus nombres en griego, no deja lugar a dudas en cuanto a la interpretación de la escena de Ecija como uno de los episodios de la *Iliada* (I, 320-347), aquel en el que el mensajero de Agamenón, Taltybios, hace entrega de Briseida a Aquiles. El tema lo vemos igualmente representado en otro mosaico de Antioquía, hoy en el Museo Getty de Malibú, en pintura pompeyana, en placa de terracota del N. de Africa y, con algunas variantes en los mosaicos hispanos de Carranque y de los Sabios de Mérida, que muestran estrechos paralelos para la figura de Briseida[31].

***

Los mosaicos de Ecija parece que pertenecen a dos etapas o a dos corrientes artísticas distintas. En la primera, de mejor calidad técnica y artística, pueden encuadrarse la escena báquica presidida por la figura de Baco niño sobre pantera, el mosaico de esquema a compás con la representación del rapto de Europa en el círculo central y el panel con la escena de la

---

[29] K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 20), p. 256 y 260, pl. 160, 178-9 ; D. PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984, p. 147-149, 153-156, pl. 36 y 41.

[30] Agradecemos a Dña. E. Núñez las noticias y fotografías de este mosaico.

[31] *LIMC* III, *s.v.* "Briseis", n° 3, 5, 6 y 46 ; D. FERNANDEZ GALIANO, "The villa of Maternus at Carranque", V *ICAM,* 1994, p. 205-206, fig. 13-15 ; J.M. ALVAREZ MARTINEZ, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida 1990, p. 69-79, lám. 35.

Iliada. A la segunda, caracterizada por el mayor tamaño de las teselas, pertenecerían los dos Triunfos báquicos, el Castigo de Dirce y el mosaico del Rapto de Europa con cabeza monstruosa emergiendo del mar, todos de la misma cronología y con unas características iconográficas y estilísticas tan determinadas - la mirada, la línea de la boca, los volúmenes - que hacen pensar en la existencia de un taller en la misma colonia astigitana, cuya característica más destacable quizás sea la forma de representar la boca, con el empleo de una línea recta de color oscuro para marcar el labio superior, particularidad que se documenta igualmente en el mosaico del rapto de Europa de Cos, contemporáneo a los pavimentos astigitanos[32]. Por otra parte, en las escenas figuradas de Ecija es de destacar la elección de los temas representados y la forma sintética de representar los mitos : se cuenta solamente el episodio que interesa por su contenido alegórico o bien se intenta dar toda o gran parte de la historia mítica en una sola escena. Y, aunque existen evidentes paralelos para los mosaicos de Ecija en otros mosaicos hispanos, en especial de la zona de la Bética, Cabra, Córdoba e Itálica, sin embargo hay dos escenas que constituyen un *unicum* no solo en la musivaria hispana, sino en la romana en general : el mosaico de Baco niño cabalgando sobre pantera y el pavimento del Rapto de Europa con la cabeza monstruosa emergiendo del mar.

Lo más interesante en los mosaicos astigitanos, además de sus particularidades estilísticas e iconográficas, es el mensaje que se quiere transmitir a través de las escenas elegidas. Evidentemente hay un predominio de las temas báquicos y un marcado interés por resaltar el sentido alegórico en relación con lo dionisiaco en casi todas las escenas representadas. Los dos pavimentos con el Rapto de Europa formaban parte del programa iconográfico de carácter báquico de dos casas romanas del siglo III d.C., como ocurre con otras representaciones del rapto de Europa, baste recordar el pavimento tardío de Sarrîn, dentro del simbolismo del mito y del ritual dionisiaco, y es que al fin y al cabo en la literatura mistérica Europa es considerada frecuentemente como una bacante, como una *mystis* de los ritos dionisiacos[33]. También el episodio mítico del castigo de Dirce tiene unas connotaciones dionisiacas, carácter que ya había sido defendido por Ch. G. Heyne para el Toro Farnesio y que se documenta asimismo en el mosaico de Sagunto, en donde el emblema central con el Castigo de Dirce aparece flanqueado por cuatro figuras dionisiacas - tres sátiros y una ménade - identificadas por A. Balil con las estaciones[34]. Por otra parte, en los Triunfos báquicos no existe ninguna intención de resaltar la vuelta victoriosa del dios de la India : no hay cortejo báquico, ni victoria que corone al dios, ni toda la parafernalia propia del momento, incluyendo sátiros, ménades, Sileno, Pan, prisioneros

---

[32] O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 174-176, pl. XXI a.

[33] J. BALTY, *op. cit.* (nota 6), p. 87-102 ; D. LEVI, "Mors voluntaria. Mystery Cults on Mosaics from Antioch", *Berytus* VII, 1942, p. 44.

[34] M.A. PLA, *op. cit.* (nota 5), p. 154-162, lám. V ; A. BALIL, *op. cit.* (nota 5), p. 265-274, fig. 4-7. La conexión entre la infancia de Dionisos y la fuente Dirke aparece mencionada en las Bacantes de Eurípides (*Bacch.*, 519-535) y también en la Dionisiacas de Nonnos (*Dion.*, 46, 139-142) ; asímismo, parece que las relaciones de Dirce con Dionisos era, casi con toda seguridad, el argumento central de la *Anthiope* de Eurípides, cf. *LIMC* III, *s.v.* "Dirke", p. 635-644.

indios, animales salvajes etc., sino que Dionisos aparece solo en el carro, acompañado de Ariadna y de un sátiro, o bien ebrio sosteniendo la crátera en su mano, como si se quisiera borrar toda alusión al triunfo y resaltar únicamente el carácter erótico de la pareja divina, en conexión en casi todos los casos con escenas pertenecientes al ciclo de los amores de Zeus, o también la conexión del dios con el vino y los placeres de la vida. En el mosaico de Baco-niño tampoco hay alusiones al triunfo báquico, sino que las escenas representadas en torno a la figura del Dionisos Pais aluden a Baco como dios del vino y de los misterios dionisiacos, como propiciador de riqueza y de fecundidad, en suma de bienestar. Asimismo, la presencia de Ariadna en el carro y las escenas de Dirce y Europa parecen insistir en las uniones de los dioses con las mortales como alegorías de la fertilidad e inmortalidad que proveen las parejas divinas, todo ello dentro de un contexto de carácter báquico que incrementa ese mismo sentido alegórico.

DISCUSSION

Wiktor **Daszewski** : On the mosaic with a Dionysiac scene you have suggested that the two figures in the left upper corner represent Ikarios receiving wine from Dionysos. I think that these two figures represent two shepherds who, armed with shepherds sticks (*pedum*), have received a vessel with wine and begin to drink. Dionysos is represented on the scene only as Dionysos Pais riding upon a panther. One can not expect Dionysos to be represented on the same floor once as Pais and once as a grown up person ! Besides, there is a parallel to the drinking shepherds namely in Pafos in the House of Dionysos. However in Pafos they are already drunk ! While in Spain they just begin to taste wine.

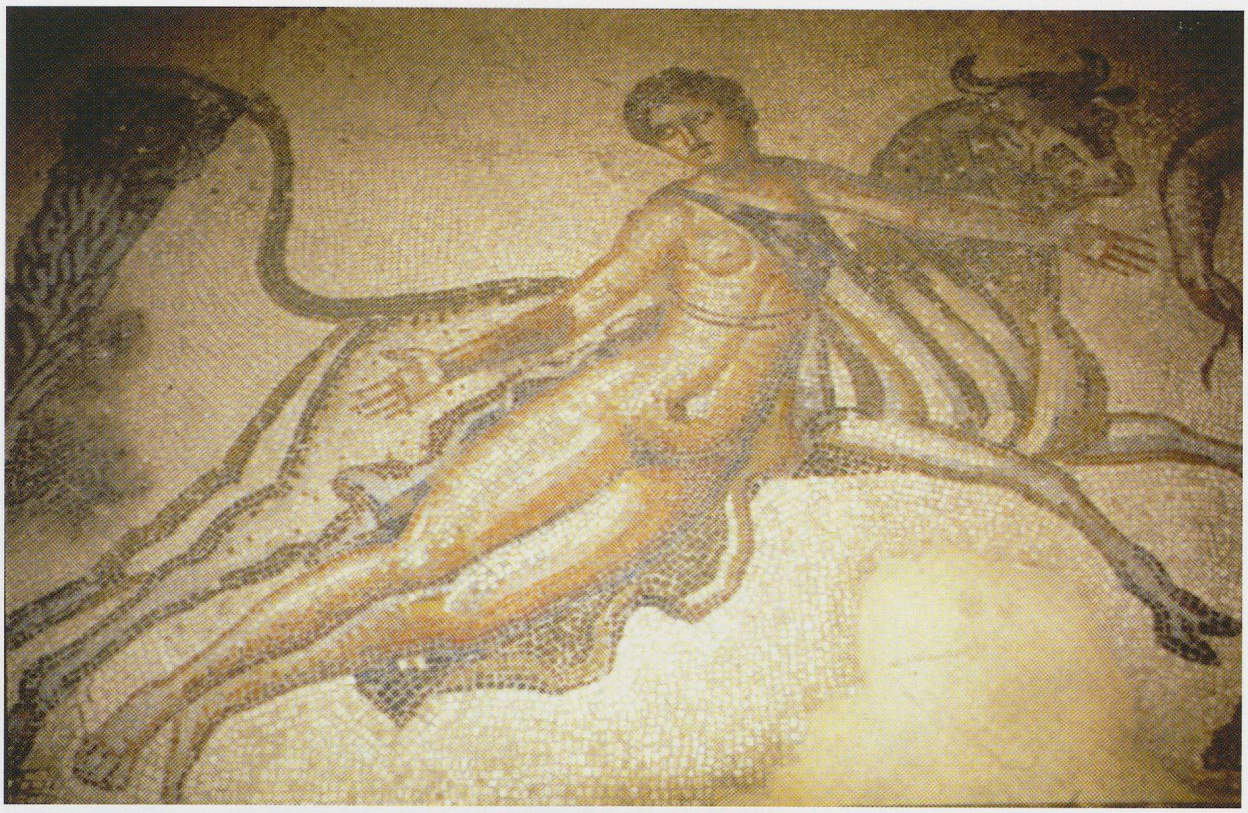
Guadalupe **López Monteagudo** : Es probable que las dos personjes en pie sean los primeros hombres que prueban el vino, pero no creo que sean pastores por las ricas vestiduras que llevan. El *pedum* es un símbolo dionisiaco, igual que la crátera.
Por otra parte, Dionisos puede aparecer dos o más veces en el mismo mosaico, puesto que se trata de escenas diferentes que responden a distintos momentos del mito, agrupadas para componer un cuadro en el que prima el contenido alegórico, a través de una secuencia de escenas presididas por la figura de Dionisos Pais.



LAM. I. Triunfo báquico. Museo Arqueológico de Sevilla (Foto G. López Monteagudo).



LAM. II. Castigo de Dirce. Ayuntamiento de Ecija.



LAM. III. Castigo de Dirce. Ayuntamiento de Ecija (Foto G. López Monteagudo).



LAM. IV. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).



LAM. V. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).



LAM. VI. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).



LAM. VII. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).

LAM. VIII. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).





LAM. IX. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).



LAM. X. Escena de la *Iliada*. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).

Mosaico con escena mitológica hallado en Lugo (España)

María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ

En el Museo Provincial de Lugo se conserva un mosaico mitológico de gran interés iconográfico[1], que constituye un *unicum* dentro de la variada temática de la musivaria hispana[2]. Fue hallado en septiembre de 1986 en el solar no 10 de c/ Armaña de la capital gallega, la antigua *Locus Augusti*, decorando una sala de unos 38 m^2, probablemente el *triclinium*, de un gran edificio que fue parcialmente excavado[3].

La superficie del pavimento forma prácticamente un rectángulo de 5,85 x 6,65 m, cuyo umbral, situado en el lateral derecho, tiene un espacio de 0,49 m, cuyas cenefas no coinciden con las de la decoración general (lám. 1). Una banda de doble fila de teselas enmarcaría todo el cuadro musivo, que aparece bordeado por una franja de octógonos irregulares en color blanco seguida de otra franja de cuadrados sobre la punta tangentes en oposición de colores negro y blanco[4], excepto los de la esquina superior - derecha que son blancos. En el ámbito de la puerta, entre estas dos cenefas, aparece dos franjas de rombos, una de color blanco y la otra negra, salvo también en la esquina superior que son blancos.

A continuación, el mosaico ostenta una composición ortogonal de losanges horizontales y verticales y cuadrados adyacentes. Estos losanges llevan en su interior otro más pequeño, formado por una orla de meandro fraccionado con porciones abiseladas, tangentes, en oposición de colores. Los cuadrados de 57 cm de lado van decorados con varios motivos diferentes : ajedrezados dispuestos en forma de damero, en alineaciones tangentes bícromas o polícromas, enmarcadas unas veces por cenefas de trenzado polícromos y otras por una greca de meandro fraccionado con porciones abiseladas, tangentes, en oposición de colores[5] ; cuatro peltas con un círculo en el medio.

Este tipo de composición tiene una larga tradición, lo encontramos en Italia desde el siglo I[6] y en Germania durante el II[7], pero su gran apogeo lo tuvo en el Bajo Imperio en el

---

[1] Ingresó en el Museo el 15 de septiembre de 1995 como depósito de la Consellería de Cultura e Comunicación Social, y fue restaurado por Tomos Conservación Restauración, S. L. Deseo expresar mi agradecimiento a la directora Doña Lucila Yáñez Anlló y a la conservadora Doña Mª Ofelia Carnero Vázquez por la desinteresada ayuda prestada para el estudio del mosaico, así como por las fotos que publicamos.

[2] J. M. BLAZQUEZ *et alii*, "La mitología en los mosaicos hispano-romanos", *AEspA* 59, 1986, p. 101-162.

[3] A. RODRIGUEZ COLMENERO, *Arte Prehistórico y Romano*. Galicia IX, La Coruña 1993, p. 359-371 ; VV.AA, *Catalogo : Lucus Augusti, urbs romana. As orixes da cidade de Lugo*, Lugo 1995, p. 61-62 ; J. M. VAZQUEZ, VARELA, *100 Obras mestras da Arte Galega. Arte Prehistórica e Antiga*, Vigo 1996, p. 54.

[4] C. BALMELLE *et alii*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985, p. 44, lám. 15, a.

[5] *Ibid.*, lám. 32, g.

[6] M. E. BLAKE, "The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire", *MAAR* VIII, 1930, p. 113, lám. 29, 2.

[7] K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin 1959, p. 72-73, lám. 63.

Norte de Africa[8] y Aquitania[9], perviviendo en el siglo V y VI en Efeso[10] y Ravenna, concretamente en el Palacio de Teodorico[11]. En Hispania se conoce en pavimentos del siglo IV hallados en Córdoba[12], Jumilla (Murcia)[13], Comunión (Álava)[14], Cuevas de Soria[15], Liédena (Navarra)[16], El Hinojal (Mérida, Badajoz)[17] y Milreu (Estoi, Portugal)[18].

El *emblema* polícromo, muy deteriorado, se encuentra descentrado hacia la parte del umbral de forma que en tres de sus lados la composición esta formada por una línea de cuadrados adyacentes, mientras que la zona contrapuerta a la entrada la composición ofrece dos líneas de cuadrados adyacentes. Su forma es un cuadrado de 1,85 m de lado, bordeado por dos orlas bicolores, una a base de cálices bífidos en alternancia de colores y la otra de espinas[19] (lám. 2). Comenzando por la izquierda aparece una robusta figura de hombre maduro y barbado, de perfil, sentada en un taburete o banqueta rudimentaria de gruesas patas cuadradas. Viste túnica corta, ceñida a la cintura por medio de un cinturón y de mangas cortas ; calza sandalias (*caligae*) atadas con cordones. En la mano derecha lleva un hacha y con la otra, sujeta, ayudado con ambas piernas, como un madero o piel en forma de bóvido (lám. 3). A su derecha se aprecia un recipiente de asas semicirculares, en cuyo interior se encuentran otros instrumentos artesanales, identificándose una gubia con mango de madera, la parte metálica de una azuela y una maza troncocónica de madera (lám. 4).

Delante de esta figura, en un plano más inferior, se representa un bóvido, galopando hacia la izquierda, con los cuernos en forma de creciente y las orejas erectas (lám. 5).

A continuación y junto al animal, existe restos de una figura femenina vista de frente, de la que sólo se conserva parte de su larga túnica con pliegues simétricos, de color ocre y amarillo y parte del manto que cae por el brazo derecho, volviéndose desde el tronco, posiblemente, hasta el otro brazo (lám. 6).

---

[8] M. BLANCHARD-LEMEE, *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul)*, Aix-en-Provence 1970, p. 125-127, lám. XXXIII ; p. 171-173, lám. XLIII.

[9] C. BALMELLE, *Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, Xe Supplément à "Gallia". IV, 1, Province d'Aquitaine. Partie méridionale (Piémont pyrénéen)*, Paris 1980, p. 117-129, no 121, lám. LXVI-LXVII.

[10] W. JOBST, *Forschungen in Ephesos, VIII, 2. Römische Mosaiken aus Ephesos. Die Hanghäuser des Embolos*, Osterreichische Akademie der Wissenschanften, Wien 1977, p. 84-86, fig. 98 y 101.

[11] F. BERTI, *Mosaici antichi in Italia Regione Ottava*, Ravenna 1976, p. 50, no 26, lám. X ; p. 77-78, fig. 19, lám. XLVII, 2.

[12] J. M. BLAZQUEZ, "Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga", in *CMRE* III, Madrid 1981, p. 28, 50, fig. 9 y 18.

[13] *Id.*, "Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia", in *CMRE* IV, Madrid 1982, p. 73-74, no 79, lám. 31-32.

[14] *Id.*, "Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca", in *CMRE* V, Madrid 1982, p. 13-14, n° 2, fig. 3.

[15] J. M. BLAZQUEZ, T. ORTEGO, "Mosaicos romanos de Soria", in *CMRE* VI, Madrid 1983, p. 75-76, lám. XVIII, fig. 17 (Apéndice I por M. C. Fernández Castro).

[16] J. M. BLAZQUEZ, M. A. MEZQUIRIZ, "Mosaicos romanos de Navarra", in *CMRE* VII, Madrid 1995, p. 32-33, lám. 20.

[17] J. M. ALVAREZ MARTINEZ, "La villa romana de El Hinojal en la dehesa de Las Tiendas (Mérida)", *NAH, Arqueología* 4, 1976, p. 452-457, fig. 5.

[18] M. L. ESTACIO DA VEIGA, *Arqueología romana do Algarve*, Braga 1972, p. 207, fig. 281.

[19] C. BALMELLE *et alii, op. cit.*, p. 41, lám. 12, c-d.

A la izquierda de esta figura se alza restos de una torre rectangular de tres pisos separados por cornisas, con puerta de entrada arqueada y dos ventanas cuadradas en el segundo piso, las cuales están encuadradas por teselas blancas (lám. 7).

No cabe duda que en este pavimento de la colonia *Lucus Augusti* se ha figurado un episodio de Dédalo y Pasífae, concretamente el de la maquina de madera en forma de vaca que fue construida por Dédalo para Pasífae. El tema fue tratado literariamente en la obra perdida de Eurípides, *Los cretenses*, que fue representada hacia el año 430 a. C., así como por otros autores antiguos. Según la tradición mítica Dédalo fue miembro de la estirpe real ateniense, del cual existe diversas genealogías, para algunos autores le consideran hijo de Alcipe y de Metión, uno de los hijos de Erecteo (APOL. III 15, 8 ; SCHOL. PLAT. *Ion* 121 a ; TZETZ. *Chil.* I 490), para otros de Eupálamo o tal vez de Palamaon (PAUS. IX 3, 2). Fue el prototipo del artista universal, ingenioso, arquitecto, ingeniero y escultor, atribuyéndosele diversas obras arcaicas así como las estatuas animadas a las que se refiere Platón en el *Menón* (97, 2) o las *agalmata*, estatuas representando a los dioses como señalan Apolodoro (III 15, 18) o Higino (*fab.* 274) ; sin embargo inducido por la envidia profesional mata a su sobrino y es desterrado de Atenas, encaminándose a Creta donde es acogido por el rey Minos, llegando a ser su arquitecto y escultor. En la isla, Pasífae, hija de Helios y esposa de Minos, se enamora de un toro, como castigo de Poseidón a Minos por haber incumplido un voto solemne (APOL. III 1, 4 ; DIOD. IV 77, 1-2) o de Venus por haber descuidado sus sacrificios (HYG. *fab.* 40) o por el rencor que tenia la diosa a la descendencia de Helios desde que éste delató a Hefesto su adulterio con Ares (SCHOL. HIPPOL. 47 ; SERV. *bucol.* VI 47, y *Aen.* VI 14, 24 y 26). La reina cretense para conseguir sus deseos amorosos recibe la ayuda de Dédalo, quién le construye una vaca de madera, recubierta de una piel de vaca auténtica, en cuyo interior se introduce para consumar la bestial unión amorosa de la que nacería el famoso Minotauro (APOL. III 1, 4 y III 15, 8 ; HIG. *fab.* 40 ; DIOD. SICUL. IV 77, 1- 5 ; ZENOB. IV 6)[20].

El episodio de Dédalo, Pasífae y la vaca que no aparece en el arte figurativo griego fue tratado por los artistas etruscos desde el siglo IV a. C. y por los romanos hasta el siglo IV en relieves de mármol, estuco y terracota, en pinturas y en sarcófagos[21]. En la musivaria romana el tema no es desconocido encontrándose en el pavimento argelino de Macomades (Mrikeb - Thala) que fue localizado en un edificio construido bajo el emperador Julio por *Ulpius Mariscianus*, gobernador de Numidia, fechado a finales del siglo III - IV, que se conserva actualmente en el Museo de Argel[22]. En él, a diferencia con el mosaico hispano, aparece la

---

[20] G. BECATTI, "La leggenda di Dedalo", *Rom. Mitt.* LX-LXI, 1953-1954, p. 22-36 ; F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975 ; S. P. MORRIS, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, New Haven-London 1992.

[21] *Cf. LIMC* VII, *s.v.* "Pasiphae".

[22] P. WUILLEUMIER, *Musée d'Algérie et de Tunisie*, Musée d'Alger, suppl. Paris 1928, p. 79 ; J. LASSUS, *Réflexions sur la technique de la mosaïque*, Argel 1957, p. 35, fig. 23 ; K. M. D. DUNBABIN, *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 25 nota 48, p. 44 y 265.

escena concreta de Dédalo ofreciendo la vaca a Pasífae (lám. 8), como en la mayoría de las obras romanas anteriormente citadas.

El mosaico hispano constituye un ejemplo de "representación abreviada", en el que a través unos cuantos elementos iconográficos se intenta escenificar diversos episodios que contienen el mito. El tipo de representar a Dédalo de perfil, como hombre maduro y barbado, sentado en su taller artesanal es el habitual en el repertorio del artista[23] ; sin embargo, lo más destacable de esta figura es su actitud de estar ensamblando la vaca de madera o confeccionando la piel, que constituye el primer momento de la escena del pavimento, tal como la describe Philostrato refiriéndose a los cuadros que decoraban una villa de Nápoles (*Imag.* I, c. 16) y que está atestiguada en un espejo etrusco de bronce que se conserva en el Cabinet des Médailles de París, del siglo IV - III a. C. donde Dédalo, con aspecto juvenil y acompañado de dos encargados, sostiene en su mano izquierda la vaca y en la derecha un cuchillo[24] (lám. 9). El mismo tipo iconográfico de Dédalo sentado en su taller pero sosteniendo un pequeño modelo de vaca que presenta a Pasífae se documentaba en una pintura pompeyana (V 2, 9-12 n), hoy desaparecida[25] (lám. 10). Los utensilios que se identifican son propios de su oficio, el hacha que porta en su mano derecha se aprecia también en el citado pavimento argelino, la gubia, la azuela y la maza se representan junto con Ícaro y otros instrumentos en un espejo etrusco de bronce, fechado a finales del siglo IV - principios del III a. C.[26] (lám. 11), mientras que el recipiente o cesto también con instrumentos de carpintería parece que se ha figurado en el mosaico del *frigidarium* de Las Grandes Termas de Henchir - Thina, de la segunda mitad del siglo III, junto al pie derecho de la figura que se ha identificado con Dédalo que sujeta una sierra[27] (lám. 12).

El tipo iconográfico de Pasífae de pie junto al bóvido, además de encontrarse en el citado mosaico argelino, aparece en la pintura de la villa romana de Tor Marancio, del siglo III, que se conserva en la Biblioteca Vaticana[28]. Pasífae vestida con *chiton* y de perfil apoya su brazo derecho en el dorso del animal. La inscripción latina con el nombre de la reina cretense (PASIFAE) rechaza cualquier duda de identificación, al contrario de lo que ocurre al animal que al no estar representada la plataforma con las ruedas (referida sólo por APOL. III, 1, 4) ni la trampilla como en el pavimento de Macomades u otras obras ya citadas del tema, se ha supuesto que sería el toro, hipótesis reforzada a su vez por algunos detalles, como el gesto

---

[23] Particularmente en las distintas versiones iconográficas de Dédalo e Ícaro confeccionando las alas, *cf. LIMC* III, "Daidalos et Ikaros", no 3-1 1; 23 a-b.

[24] D. REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque d'après la collection du Cabinet des Médailles*, Ecole Française de Rome 1973, p. 250-252, no 50 ; p. 417-418, lám. 50.

[25] S. REINACH, *RPGR,* Paris 1922, p. 183, no 4.

[26] G. M. A. HANFMANN, "Daidalos in Etruria", *AJA* 39, 1935, p. 192 nota 6 ; *LIMC* III, *s.v.* "Daidalos et Ikaros", no 12, d.

[27] P. GAUKLER, *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique proconsulaire (Tunisie)*, II, Suppl. A. Merlin, Paris 1910-1915, p. 9-13, no 18, C, 4 a ; R. MASSIGLI, *Museé de Sfax*, Paris 1912, p. 4, lám. III, 2 ; K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 273.

[28] S. REINACH, *op. cit.*, p. 183, no 2 ; *EAA* V, "Pasife", p. 983, fig. 1199 ; *LIMC* VII, *s.v.* "Pasiphae", no 1.

amoroso de la doncella y la apariencia complaciente del animal (lám. 13). En el mosaico hispano, aunque muy deteriorado, los rasgos naturalistas del animal y su actitud briosamente galopante, no deja lugar a duda que sea un toro en vez de la vaca, tipo iconográfico que se repite en el mito de Europa, en las pinturas pompeyanas y particularmente en los emblemas musivos como los de Mérida, Tívoli, Fossombrone, Arlès, fechados en los siglos II y III[29], y que al igual que en este desembocará en la *hierogamia* de la pareja.

La representación del toro, no tan frecuente como el de la vaca, es exclusivo del arte romano, encontrándose también en dos pinturas, una de Herculano (Casa del Bicentenario) y la otra de Pompeya (VI 14, 43 c), donde Pasífae le encarga a Dédalo la maquina de madera[30]. Sin embargo, el ejemplo más parecido al mosaico hispano en cuanto al contenido alegórico se encuentra en el relieve de una urna funeraria procedente de Tívoli que se conserva en el Museo Nacional Romano, fechado en el siglo II[31], en donde figuran dos escenas juntas del relato mítico : a la izquierda Dédalo sentado ofrece la vaca a Pasífae como en el pavimento argelino, y detrás del grupo, en el lateral derecho aparece el toro, mientras que la presencia de un eros entre el animal y la reina cretense, que podría haber estado también figurado en el mosaico lucense, constituye un testimonio del proceso amoroso que conduce al *hiéro gamos*, proporcionando a la escena el contenido erótico que tiene el mito[32] (lám. 14).

El edificio situado a la izquierda de Pasífae es una representación del famoso Laberinto, construido por Dédalo para encerrar al bestial Minotauro, ya sea como una nueva iniciativa del artista para ayudar a la reina cretense (HYG. *fab.* 40) o por mandato del propio Minos (APOL. III 1, 4 ; OV. *Met.* 157-161). La presencia del Laberinto constituye un *unicum* en este tipo de representaciones, pero con él se ha querido representar como en las urnas etruscas la última fase del mito que culmina con el nacimiento del mítico Minotauro, el cual figura en estos últimos ejemplares como un niño, producto indirecto de la ingeniosidad técnica de Dédalo (DIOD. IV, 77)[33]. Aunque la estructura arquitectónica del edificio es bastante imprecisa en las obras de los autores antiguos (PLIN. *Hist. Nat.* XXXVI 19, 85 ; DIOD. I, 97 ; VERG. *En.* V, 588 ss. ; APOL. III 1, 4), su concepción como una construcción realista aparece formando fondo en varios ejemplares musivos con la escena de la lucha de Teseo y el Minotauro estudiados por W. A. Daszewski, cuyo prototipo estaría en pinturas helenísticas[34].

---

[29] O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I-VI siècles)*, Paris 1995, p. 119, 127-128, 141-143, 149-150, 163-165, lám. XII b, XIV c, XV a, XVI a, XIX a ; G. LOPEZ MONTEAGUDO, M. P. SAN NICOLAS PEDRAZ, "El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográficos e interpretativo", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, t. 8, 1995, p. 411-414.

[30] A. MAIURI, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, I, Roma 1958, p. 231, fig. 181 ; S. REINACH, *op. cit.*, p. 183, no 4 ; K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Bern - Francke Verlag 1962, p. 72.

[31] F. SINN, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz Am Rhein 1987, p. 200, no 456, lám. 70, f.

[32] Eros estaba también representado con el mimo contenido alegórico en la pintura pompeyana (V 2, 9-12 n) anteriormente citada.

[33] F. H. PAIRAULT, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Roma 1972, p. 69 y 73, lám. 31 ; A. BRUM, G. KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche II,* Roma 1890, p. 80-83, lám. 28, 3 ; 29, 4-5 ; 30, 6.

[34] W. A. DASZEWSKI, *La mosaïque de Thésée (Nea Paphos II)*, Varsovia 1977, p. 64, lám. 26 y 27, 33 a-b, 34 a-b, 36.

Figurando un edificio rectangular con ventanas cuadradas como en el pavimento lucense se representa en el mosaico de Torre de Palma (Portugal), del 225-275 (lám. 15)[35], mientras que la puerta arqueada aparece en el mosaico de Conimbriga, en el italiano de Castellone i Mola di Gaete, fechado hacia el 100-90 a. C. y en el de Gurgi (Libia), de finales del siglo II o principios del III, así como en dos ejemplares pompeyanos, en donde se muestra igualmente una ventana.

Finalmente, la cronología de este mosaico hispano se encuadraría por su temática y técnica empleada en el siglo III, perviviendo hasta mediados del IV como atestiguan los hallazgos monetarios de época constantiniana y posterior que aparecieron sobre él[36], datación que coincide con el pavimento argelino de Macomades y con la musivaria gallega, donde hasta ahora las escenas mitológicas se limitaban a las representaciones de Oceanos[37].

DISCUSSION

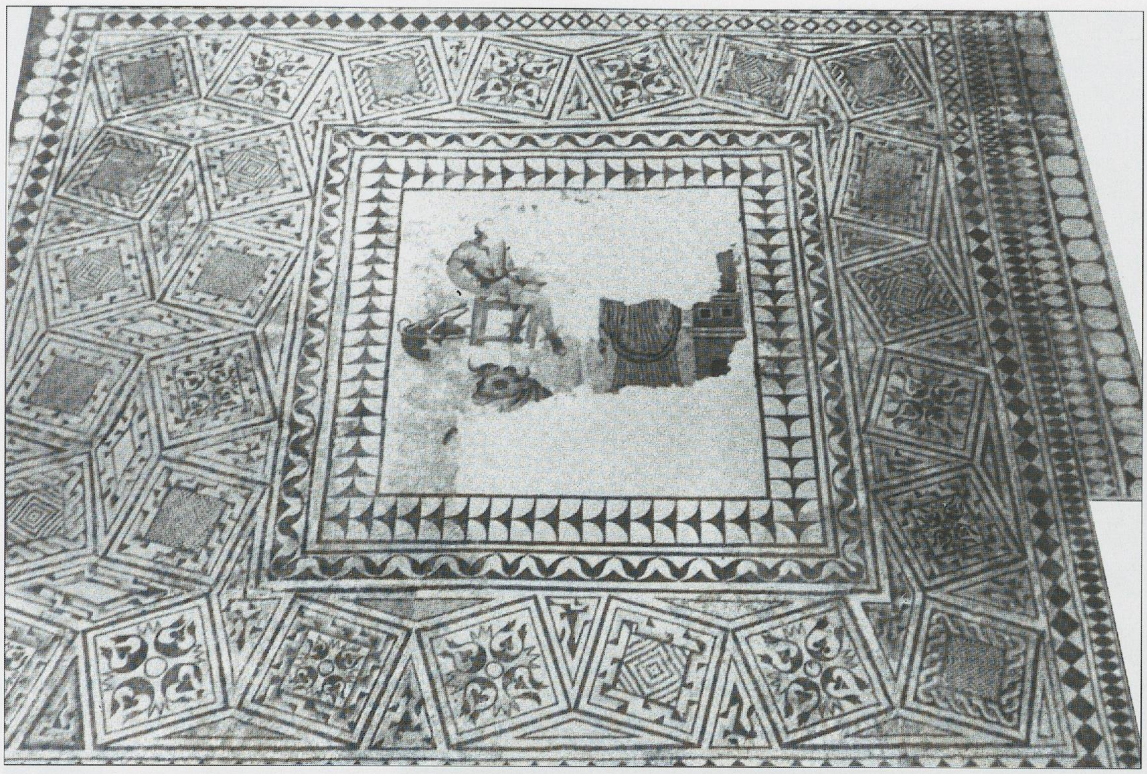
M. **Pessôa** : J'aimerais relever que la porte du labyrinthe, représentée à Conimbriga et exposée au Musée, est aussi en arc voûté et que la tour qui la domine comprend des fenêtres.

Maria Pilar **San Nicolàs Pedraz** : Si, efectivamente.

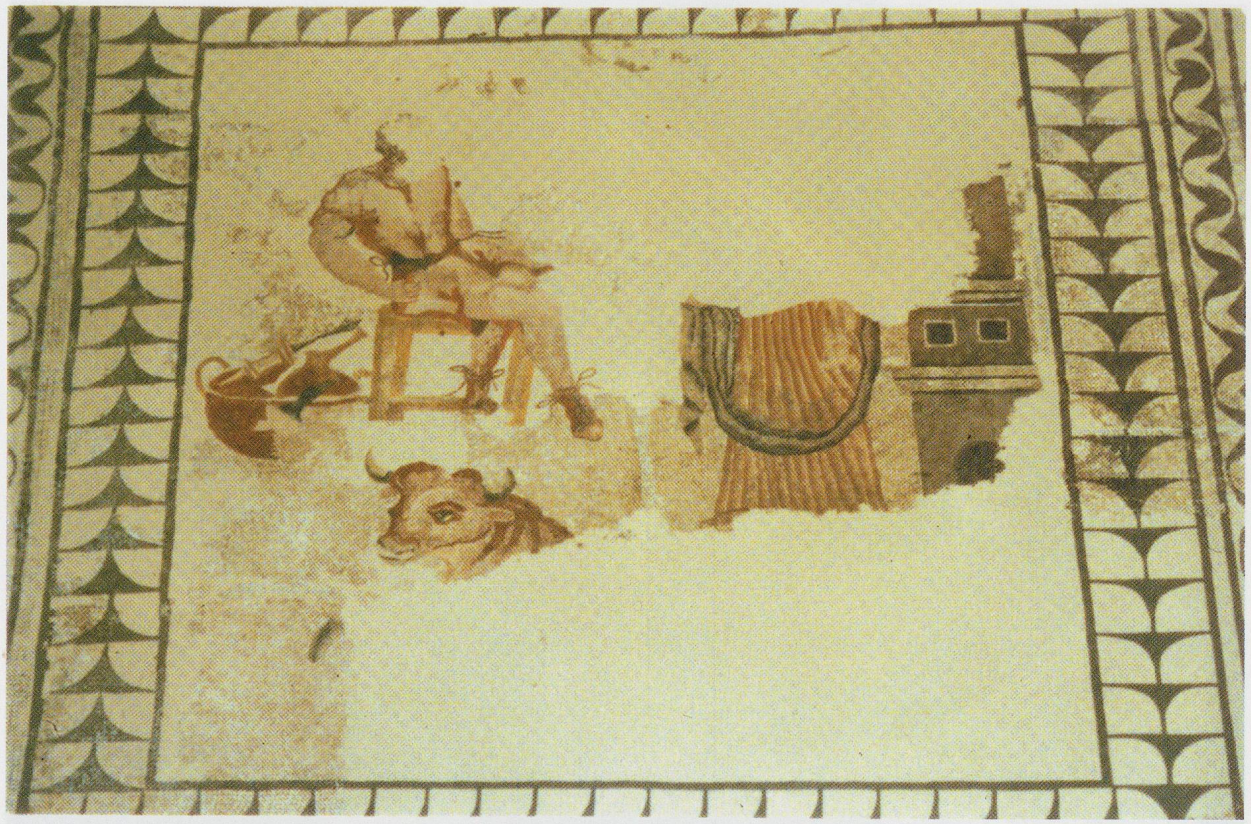
[35] J. M. BAIRRAO OLEIRO, "O tema do labirinto nos mosaicos portugueses", in *CMGR* VI, (Palencia-Mérida 1990), 1994, p. 273-244, fig. 1 y 2.

[36] A. RODRIGUEZ COLMENERO, *op. cit.*, p. 363.

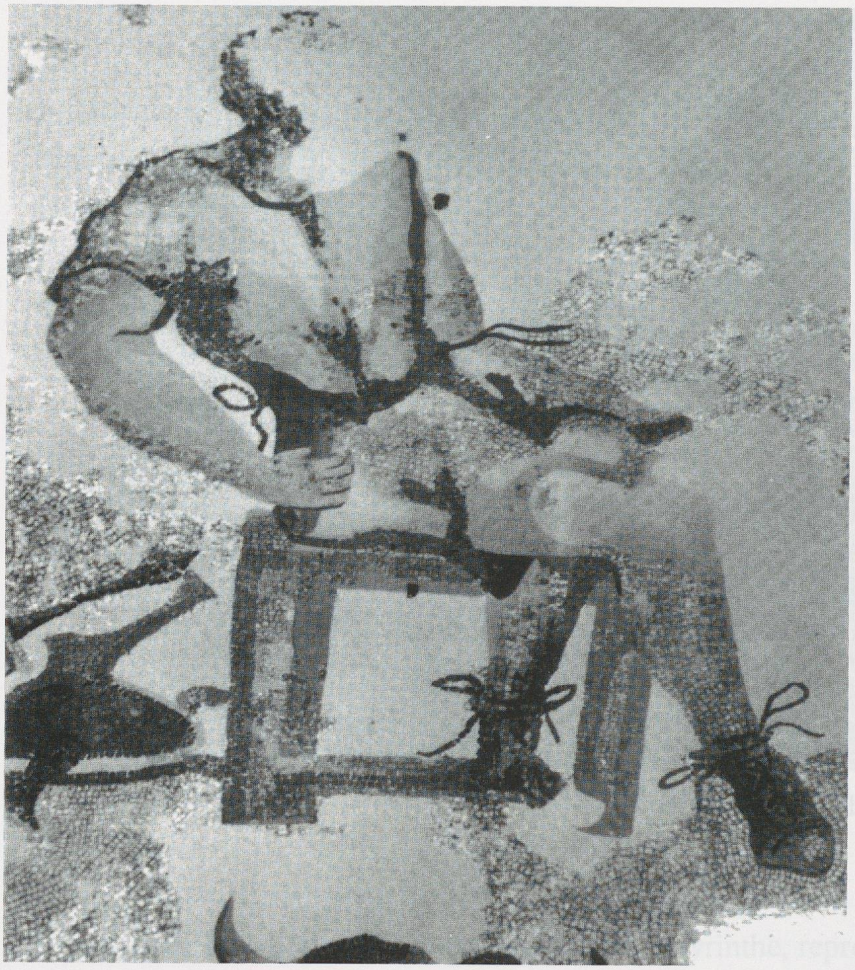
[37] F. ACUÑA CASTROVIEJO, *Mosaicos romanos de Hispania citerior II Conventus Lucensis*, Studia Archaeologica 24, Valladolid 1973 ; A. BALIL, "Sobre los mosaicos romanos de Galicia. Identificación de un taller musivario", in *CMGR* II, 1975, p. 259-263.



Lám. 1 : Mosaico lucense de Dédalo y Pasífae.



Lám. 2 : Mosaico de Lugo. *Emblema*.



Lám. 3 : Mosaico de Lugo. Dédalo.



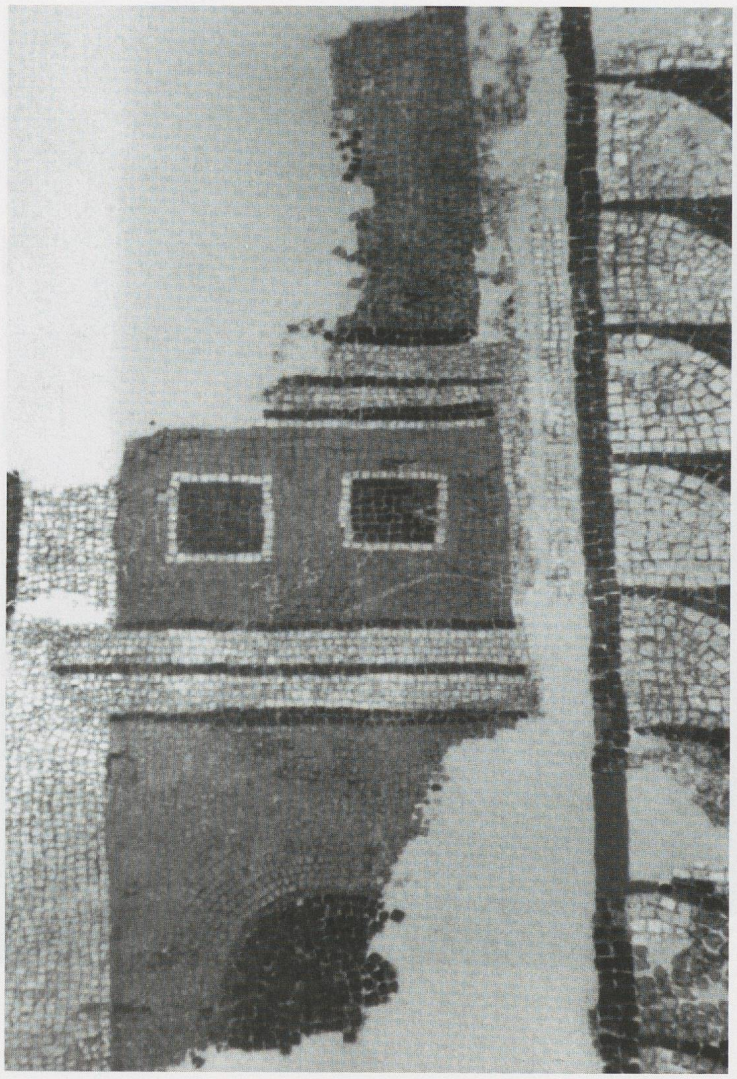
Lám. 4 : Mosaico de Lugo. Recipiente con instrumentos artesanales.



Lám. 5 : Mosaico de Lugo. Toro.



Lám. 6 : Mosaico de Lugo. Pasífae.



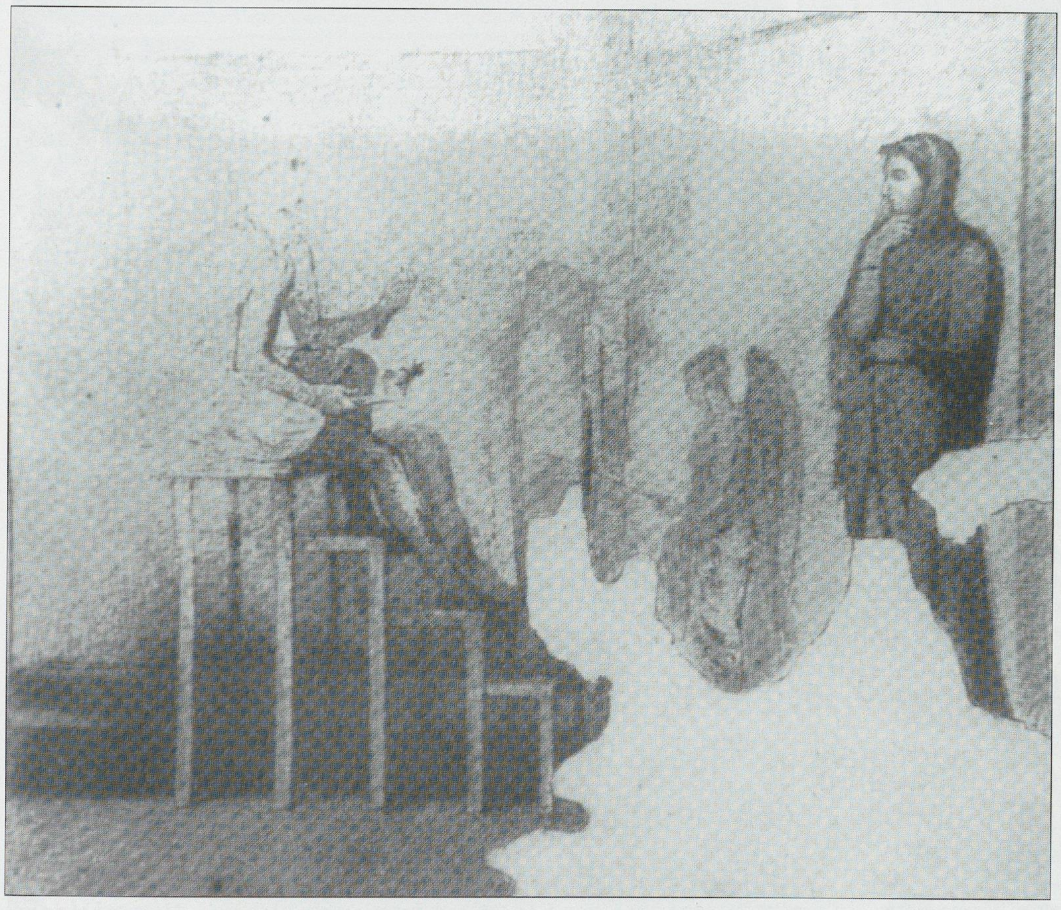
Lám. 7 : Mosaico de Lugo. Laberinto.



Lám. 8 : Mosaico de Macomades, Mrikeb - Thala (Argel).



Lám. 9 : Espejo etrusco de bronce. Dédalo.



Lám. 10 : Pintura pompeyana (V 2, 9-12 n).



Lám. 11 : Espejo etrusco de bronce. Ícaro e instrumentos artesanales.



Lám. 12 : Mosaico de Henchir-Thina. Dédalo.



Lám. 13 : Pintura de Tor Marancio. Pasífae.



Lám. 14 : Relieve funerario de Tívoli.



Lám. 15 : Mosaico de Torre de Palma, Monforte (Portugal).

La mosaïque du triomphe indien de Bacchus de la *villa* de Fuente Alamo (Puente Genil, Espagne)

Janine LANCHA

Le nombre important de mosaïques illustrant le triomphe de Bacchus découvertes dans la péninsule Ibérique depuis la parution de l'article de D. Fernández Galiano[1] consacré à ce sujet, ainsi que l'attention récemment portée à l'iconographie dionysiaque en général, dont témoignent le beau livre de W. Daszewski[2], celui de C. Kondoleon[3] et un article de D. Parrish[4], m'amènent à examiner l'un des douze exemples actuellement connus en Espagne[5], en raison de son intérêt iconographique exceptionnel et du petit nombre d'études qui lui ont été consacrées jusqu'ici, depuis sa découverte en 1985[6].

D'autre part, W. Daszewski et C. Kondoleon étudient exclusivement des mosaïques de la partie orientale de l'Empire, et D. Parrish ne prend pas en considération les mosaïques hispaniques, à l'exception de celle de Complutum, qui ne représente pas un triomphe de Bacchus, mais l'ivresse du dieu.

N'ayant pu consacrer à la mosaïque de Fuente Alamo le développement souhaitable, dans mon récent ouvrage cité *supra* note 5, je saisis cette occasion de m'y attarder, ayant pu l'étudier en détail, avec l'inventeur, en 1985, et disposant de bonnes photographies réalisées à cette occasion.

L'ensemble des mosaïques illustrant le triomphe bachique à date tardive en Hispanie présente des caractéristiques particulières qui permettent de tirer quelques conclusions sur la signification attachée à ce sujet à cette date. Rappelons que dans la même *villa* a été découverte une mosaïque très curieuse à d'autres égards, une géranomachie assortie d'inscriptions de caractère théâtral[7].

---

[1] D. FERNANDEZ GALIANO, "El triunfo de Dioniso en mosaicos hispanorromanos", *AEArq* 57, 1984, p. 97-120.

[2] W. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser*, Mayence 1985.

[3] C. KONDOLEON, *Domestic and divine, Roman Mosaics in the House of Dionysos,* Londres 1995.

[4] D. PARRISH, "A Mythological theme in the decoration of Late Roman dining rooms : Dionysos and his circle", *RA* 2, 1995, p. 307-332.

[5] Dans *Mosaïque et culture*, nous n'avons pris en compte que les deux exemples plaçant clairement le triomphe de Bacchus dans un contexte culturel, l'exemple de Fuente Alamo (n° 103 du catalogue) et celui de la *villa* de Torre de Palma (n° 109).

[6] Outre la brève présentation due à l'inventeur, L.A. LOPEZ PALOMO, "Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba)", *Anuario arqueologico de Andalucia* 1985, vol. III, p. 105-115, fig. 3, pl. III à V, il faut signaler l'article de M.P. SAN NICOLAS PEDRAZ, "Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)", in *L'Africa romana, X Convegno di studi*, Oristano 1992, A. MASTINO P. RUGGERI éd., Sassari 1994, p. 1289-1304. L'auteur de ce dernier article reprend, en ce qui concerne la mosaïque du triomphe de Bacchus, les données de l'inventeur, sans s'en démarquer lorsqu'elles sont inexactes, et reproduit sans mention d'origine la photographie d'ensemble de la mosaïque que nous publions fig. 1 et qui a été réalisée en 1985 par l'inventeur et par nous-même grâce au système de la perche.

[7] Cf. A. DAVIAULT, J. LANCHA, L.A. LOPEZ PALOMO, *Un mosaico con inscripciones, Une mosaïque à inscriptions (Puente Genil, Córdoba)*, Madrid 1987.

Description de la mosaïque :

Elle orne l'*œcus* d'une *villa* dont une aile du péristyle a été dégagée. L'*œcus* (4,50 x 5 m) se trouve dans l'angle de la galerie du péristyle. La partie de la galerie se trouvant devant l'*œcus* est également ornée d'une mosaïque figurée associant les Trois Grâces, Pégase nourri par une nymphe et un satyre poursuivant une Ménade[8].

La mosaïque de l'*œcus* se développe sur deux registres, dans deux panneaux rectangulaires avec, au fond de la pièce, une abside ornée d'une mosaïque - un coquillage à rainures polychromes - bordée d'un rinceau d'acanthe.

Nous numérotons les registres selon un ordre logique, celui dans lequel ils se présentent au visiteur entrant dans la pièce (fig. 1).

Registre n° 1 : la guerre contre les Indiens

Nous résumons ci-dessous la description donnée dans *Mosaïque et culture*, n° 103.

Huit personnages s'affrontent. On distingue, de gauche à droite :

Une Ménade brandissant une torche enflammée[9], un Indien au teint cuivré, dont seule la tête et le bouclier sont conservés, ainsi qu'une partie du bras droit qui tient le bouclier au-dessus de sa tête ; il est menacé par la Ménade qu'il regarde d'un air inquiet.

Bacchus — dont seuls le torse, la tête, les bras et le thyrse sont conservés — attaque un Indien nu, agenouillé devant le dieu. De trois quarts à droite, il est couronné de pampres noirs et gris et de grappes de raisin (noires et rouges). Les traits du visage, dessinés par un filet rouge, sont assez grossiers, et les cheveux sont en tesselles rouges et corail. Il porte un manteau sur l'épaule gauche. Du bras droit levé, il brandit le thyrse dont il frappe son adversaire. Sur le haut du front, il a le même ornement triangulaire que dans le panneau du registre n° 2.

Un Indien agenouillé, la jambe gauche repliée, est vu de trois quarts, la tête tournée en arrière. Il lève le bras gauche au-dessus de sa tête. Son pied gauche est caché par la lionne. De la main gauche, il essaie d'arracher le thyrse qui transperce sa poitrine d'où s'échappent des filets de sang.

Un satyre, au second plan, attaque lui aussi l'Indien agenouillé, par derrière, en le saisissant par le coude gauche, et en lui écrasant la cuisse du pied droit. Il brandit le *pedum* de la main droite levée au-dessus de sa tête.

La lionne de Bacchus s'élance contre un Indien blessé tombé à terre : les pattes avant posées sur le torse de sa victime, elle lui dévore les entrailles (fig. 2). De part et d'autre du malheureux, dont l'épée gît à terre, s'affrontent une Ménade qui brandit une torche enflammée

[8] Cette mosaïque a fait l'objet d'une interprétation erronée de la part de G. LOPEZ MONTEAGUDO *et al.*, "El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos ineditos", *Latomus* XLVII, 4, 1988, p. 788-795. Calquée sur l'interprétation des mosaïques de la maison des nymphes à Nabeul, elle-même très contestée, la lecture avancée par l'A. ne repose sur aucun argument convaincant.

[9] Et non un couteau, selon la lecture - erronée - de M.P. SAN NICOLAS PEDRAZ, *ibid.*

et repousse de l'autre main le bouclier ovale d'un Indien qui lui fait face. Il porte en bandoulière sur l'épaule gauche un baudrier de couleur rouge, rose, ocre et blanche. L'expression du visage du guerrier est particulièrement tendue, étant donné qu'il est le dernier à contenir encore l'offensive des Bacchants (fig. 3).

Registre n° 2 : le triomphe de Bacchus

Il comprend, de gauche à droite : une Ménade, le visage - ingrat - de profil, tenant de la main gauche, levée, un voile qui flotte au vent, et de la main droite, un thyrse noir[10].

Elle porte un chignon dans le cou et, sur le front, un ornement triangulaire comparable à celui que porte Bacchus, à demi allongé sur un char tiré par deux tigresses. Le char, en matériau léger, évoque les chars en osier des cochers de cirque. Il porte un manteau allant de l'épaule gauche aux pieds. Son visage est rond ; il porte une couronne de pampres et de grappes de raisin et un ornement triangulaire sur le front. Il avance curieusement de dos, sur son char (fig. 4).

Les tigresses sont vues de profil à droite et avancent sur une ligne de sol discontinue.

Une Ménade danse au second plan, entre Bacchus et Pan qui danse également, en tenant les rênes du char de Bacchus[11]. Il porte une peau de léopard sur la poitrine de couleur noire : les taches sont dessinées par une fleurette de tesselles jaune clair autour d'une tesselle blanche.

Une autre Ménade, le visage de profil, fléchit la jambe droite légèrement vers l'arrière et s'appuie sur le sol du pied gauche, tout en penchant le torse en avant vers Silène qu'elle tient par la taille et par le poignet droit, pour l'empêcher de tomber, selon un poncif du sujet, Silène étant ivre[12]. Elle est dessinée à la manière qui sera celle des peintres cubistes, des siècles plus tard (fig. 5). Nous aurions ici un Picasso avant l'heure, en somme. Son visage est disproportionné par rapport à la tête et au corps, et excessivement penché en arrière. Silène, nu, assis sur son âne, avance vers la droite.

Il est vu de trois quarts à gauche, le regard tourné en direction du dieu. Le satyre placé à droite conduit l'âne (fig. 5). La tête de l'animal est une authentique réussite de la mosaïque hispanique, par son expressivité et l'illusionnisme parfait de la représentation : oreilles baissées, œil noir plein de vivacité, la bouche ouverte laissant voir les dents et la langue, ainsi que la petitesse de sa taille par rapport à celle de Silène contribuent à lui donner un air malicieux (fig. 6).

Le satyre tient le licou de la main gauche et passe son bras droit dans le dos de Silène pour le soutenir (fig. 5). Il fait un pas en avant de la jambe gauche, la jambe droite étant fléchie

---

[10] *Contra* M.P. SAN NICOLAS PEDRAZ, art. cité *supra* note 6, qui voit en elle Ariane. Or, Ariane figure très rarement dans le triomphe et, si oui, elle se trouve à côté de Bacchus, dans le char.

[11] A ce sujet, il faut rectifier une erreur de lecture de M.P. SAN NICOLAS PEDRAZ, *ibid.*, qui voit une palme dans la main gauche de Pan, alors qu'il s'agit de l'extrémité du voile de la Ménade située à droite de Pan, pour le spectateur.

[12] M.P. SAN NICOLAS PEDRAZ, *ibid.* considère à tort, à la suite de L.A. LOPEZ PALOMO, qu'elle le saisit pour lui parler.

en arrière, ce qui rend sensible l'effort qu'il fournit pour faire avancer un animal récalcitrant, car trop chargé. Son visage, ovale, est bien structuré, encadré de cheveux blonds bouclés. Il porte une peau de bête qui laisse l'épaule droite nue. La couleur de cette peau (ocre, beige, marron clair, blanc) semble indiquer qu'il s'agit d'une peau de lion.

Etude iconographique :

Sous la forme adoptée ici, qui est inspirée des reliefs de sarcophage, la double frise narrative a des parallèles en Hispanie à date tardive[13], la mosaïque de Fuente Alamo est la seule mosaïque connue à ce jour, dans l'Occident romain, qui montre en quelque sorte le film des événements : le déroulement de la guerre et le triomphe qui en est l'épilogue. La guerre contre les Indiens n'est connue jusqu'ici que par des sources littéraires, la plus détaillée étant postérieure à la mosaïque de Fuente Alamo[14]. Seuls les reliefs de sarcophages font également connaître cet épisode de la vie du dieu dans son intégralité[15].

Registre n° 1 : la guerre contre les Indiens

Un *emblema* tardif de 44 x 52 cm, découvert en 1879 dans la Villa Ruffinella (Tusculum), exposé au Musée national des Thermes (ancienne pièce XXX) et étudié par M.E. Blake[16] en illustre un épisode. Sur la rive d'un fleuve - le Gange ? - plantée de quelques arbres, au premier plan, une Ménade, à gauche, a défait son adversaire, tombé assis sur le sol, face à elle ; au second plan, un Bacchant brandit son arme contre un Indien, debout. La Ménade est vêtue d'une tunique longue, sans manches, agrafée sur les épaules et serrée sous la poitrine, son voile gonfle dans le dos.

Les Indiens sont reconnaissables à leur vêtement barbare : une tunique de peau de bête nouée sur l'épaule et un bonnet rond. Très restauré depuis sa découverte, cet *emblema* peut être daté, selon M.E. Blake, du IIIe s.

Cette image de la guerre de Bacchus contre les Indiens se signale par son manque d'originalité : les dimensions réduites du tableau limitent le nombre des protagonistes ; le dieu lui-même est absent du combat et l'environnement paysager contribue à banaliser la scène guerrière. Un double combat singulier est repris symétriquement.

Les autres parallèles connus de cet épisode en mosaïque représentent un autre moment de la guerre, celui du triomphe avec des Indiens faisant partie du trophée, comme c'est le cas dans

---

[13] Dans la *villa* de Baños de Valdearados (Burgos) cf. J.L. ARGENTE OLIVER, *La villa de Baños de Valdearados (Burgos)*, EAE 100, Madrid 1979, associant le triomphe de Bacchus et l'ivresse du dieu ; dans la *villa* de Torre de Palma (*Mosaïque et culture* n° 109), associant les neuf Muses et le triomphe de Bacchus.

[14] NONNOS DE PANOPOLIS, *Dionysiaca*, Paris, Les Belles Lettres, 198 et l'étude de P. CHUVIN, *Mythologie et géographie dionysiaques, recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991.

[15] Cf. F. MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, IV, 3, Berlin 1969, n° 237 pl. 258 ; n° 243 pl. 258 ; n° 244 pl. 259 ; et C. GASPARRI, *LIMC* III, *s.v.* "Dionysos-Bacchus", p. 557-558, n°s 233-236.

[16] M.E. BLAKE, "Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity", *MAAR* XVII, 1940, pl. 2, 2 et p. 103 avec bibliographie antérieure.

la mosaïque de la maison de Dionysos à Néa Paphos[17]. Les Indiens y sont représentés comme des hommes ayant la peau noire, à cheveux lisses, et non comme des Ethiopiens. Si le type physique de l'Indien retenu à Néa Paphos est le même qu'à Fuente Alamo - un homme à la peau noire -, leurs cheveux semblent plutôt hirsutes et, pour deux d'entre eux, leur taille plus petite[18]. Dans la mosaïque de Fuente Alamo coexistent deux types d'Indiens, l'Indien de petite taille, qui pourrait se rapprocher de l'Ethiopien, et l'Indien de taille normale - à l'extrême droite dans le registre n° 1 -, qui, bien que sommairement représenté, reproduit un modèle plus flatteur, celui que l'on voit dans la mosaïque de Néa Paphos.

Les quatre Indiens de la mosaïque de Fuente Alamo ont la tête nue, contrairement à ce que l'on observe dans l'*emblema* de Tusculum, et leurs armes - l'épée courte et le bouclier ovale à umbo - n'ont pas de caractère ethnique, elles pourraient être des armes romaines. Remarquons enfin que pour les deux mosaïques figurées de la *villa*, - peut-être contemporaines - le commanditaire a choisi des sujets mettant en scène des peuples exotiques : les Indiens dans un cas, les pygmées dans l'autre, les deux peuples étant nettement reconnaissables.

D'autre part, l'originalité de l'image de Fuente Alamo tient au fait que Bacchus lui-même prend part au combat pied à pied, aidé d'une lionne, certes. Ce fauve - si nous l'avons bien identifié, après avoir hésité entre une lionne et une tigresse - n'est pas celui qui accompagne habituellement le dieu. Les tigres ou les tigresses - fauves indiens, d'une rapidité effrayante, selon Pline l'Ancien (*HN* 8, 66) - sont plus souvent associés à Bacchus, mais au retour de l'Inde, précisément. Dans le registre n° 2, on voit un attelage de tigres tirer le char du dieu.

Nous avons donc ici une scène précise de la vie de Bacchus et non l'imagerie banale répandue d'un bout à l'autre de la Méditerranée.

Registre n° 2 : le triomphe de Bacchus

Si les exemples les plus nombreux et les plus réussis de ce sujet ont été découverts en Afrique, à Sousse et à El Jem en particulier[19], on n'y trouve pas la variante précise illustrée à Fuente Alamo. D'autre part, le triomphe y est souvent réduit au groupe de Bacchus sur son char tiré par des fauves - l'attelage le plus fréquent - et entouré d'une Ménade, d'une Victoire, d'un Satyre et / ou de Pan. Ce groupe de base est repris dans la mosaïque de Fuente Alamo mais il est complété par d'autres personnages. Par ailleurs, contrairement à ce que l'on observe dans les exemples africains, Bacchus y est nu, ou à demi nu, comme dans tous les exemples tardifs

---

[17] Cf. W. DASZEWSKI, D. MICHAELIDES, *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosie 1989, mosaïque du *triclinium* de la maison de Dionysos, datée de la fin du IIe s. p. 24, fig. 12.

[18] Cf. J. ANDRE, J. FILLIOZAT, *L'Inde vue de Rome. Textes latins de l'Antiquité relatifs à l'Inde*, Paris 1986. Sur la couleur de la peau des Indiens, les avis divergent, dans l'Antiquité : selon Hygin (*Fab.* 154, 3), "les Indiens, du fait que la chaleur du soleil proche fait tourner leur sang au noir, devinrent noirs" ; selon Apulée (*Florides*, 6, 3) "chez ces Indiens, ce que j'admire, c'est le fait que, situés dans les lieux mêmes où naît le jour, ils n'aient pourtant pas le corps couleur de nuit".

[19] Cf. L. FOUCHER, "Le char de Dionysos", *CMGR* II, p. 55-61, pl. XX-XXII ; *Id.*, "Le culte de Bacchus sous l'Empire romain", *ANRW*, II, 17, 2, p. 684-702.

du sujet en Hispanie[20]. Seul l'exemple de la *villa* d'El Olivar del Centeno fait exception à cette règle[21]. Le thiase avance de gauche à droite, comme dans tous les autres exemples connus. Une seule mosaïque fait exception, la mosaïque dionysiaque de Sepphoris[22]. Bacchus présente la particularité d'être assis, seul, sur son char, comme dans la mosaïque de la maison de Tertulla à Thysdrus, mais l'effet produit est différent : dans cet exemple, le char est très petit par rapport à Bacchus. Dans la mosaïque de Fuente Alamo, Bacchus ne tient pas le thyrse mais un pan de son manteau, ce qui contribue à le féminiser un peu plus ; on voit l'intérieur et l'extérieur du char, selon une perspective peu réaliste. La Ménade qui danse, à droite de Bacchus, au second plan, est un écho très maladroit du poncif du modèle africain du sujet, dont la mosaïque d'Hadrumète est l'exemple connu le plus proche.

Le groupe de personnages situé à droite dans l'image, autour de Silène, est le plus réussi. Il ne fait pas partie intégrante du modèle africain. Lorsque Silène figure dans ces exemples, il se tient soit sur le char de Bacchus[23] soit debout au second plan[24]. Dans la mesure où l'association des mêmes personnages revient dans la mosaïque de Liédena, datée du Ve s.[25] et malheureusement très mal conservée, et dans la mosaïque d'El Olivar del Centeno, - outre l'exemple de Fuente Alamo - on peut supposer qu'il s'agisse d'une particularité hispanique du sujet. L'expressionnisme des personnages et la qualité du rendu sont sans exemple ailleurs pour ce sujet à cette date.

Les caractéristiques du sujet à date tardive en Hispanie

Elles permettent de situer la mosaïque de Fuente Alamo dans son contexte régional le plus significatif. Il s'agit des mosaïques de la *villa* de Torre de Palma, d'El Olivar del Centeno et de Torre Albarragena[26] ; les deux dernières ont été découvertes en Lusitanie, dans la province moderne de Cáceres.

La mosaïque de Torre de Palma (fig. 7) adopte elle aussi le type de la frise, empruntée aux reliefs de sarcophages. Aux seize personnages du triomphe, il faut ajouter les dix membres du thiase dans les carrés du quadrillage, ce qui fait de cette mosaïque l'exemple le plus complet et le plus ambitieux du sujet dans la péninsule Ibérique. Ayant eu récemment l'occasion de l'étudier en détail, en préparant le tome du *CMRP* correspondant à la *villa* de Torre de Palma, je voudrais attirer l'attention sur quelques unes de ses particularités iconographiques. La mosaïque

---

[20] Dans les mosaïques de Baños de Valdearados, citée *supra* note 12, de Tarragone - cf. la bibliographie rassemblée par D. Fernández Galiano, note 12 de son article cité *supra* note 1 - et de Torre Albarragena (cf. A. GONZÁLEZ CORDERO *et al.*, "Mosaicos de la villa romana de 'Torre Albaragena' : Un nuevo triunfo báquico en la Península Ibérica", *AEArq* 63, 1990, p. 317-330, fig. 12-18.

[21] Cf. M.C. GARCIA HOZ ROSALES *et al.*, "La villa romana del 'Olivar del Centeno' (Millanes de la Mata, Cáceres)", *Extremadura Arqueológica* II, 1991, p. 387-402, fig. 3-4.

[22] Cf. Z. WEISS, R. TALGAM, "The dionysiac Mosaic Floor of Sepphoris", *CMGR* VI, p. 231-236.

[23] Dans la mosaïque de Thysdrus, cf. L. FOUCHER, art. cité *supra* note 19, pl. XXI, 2.

[24] Dans la mosaïque de Saint-Leu, cf. L. FOUCHER, *ibid.* pl. XXIV, 4.

[25] Cf. *CME* VII, n° 24, pl. 28 et un essai de restitution dans D. Fernández Galiano, art. cité *supra* note 1, fig. 7.

[26] Je saisis l'occasion pour signaler une coquille dans mon ouvrage *Mosaïque et culture*, à propos de la datation de cette mosaïque, qui est datée de la fin du IIIe s. - et non du IIe s - par le contexte archéologique.

vient en effet d'être désentoilée et se trouve en cours de restauration. De bonnes photographies en couleurs ont pu être réalisées, que je dois à la générosité de Mme A. Alarcão, directrice du Musée de Conimbriga, chargée de la restauration de la mosaïque, et codirectrice de la publication du *CMRP*.

Dans un panneau de 2,80 x 0,72 m, le cortège avance de gauche à droite. Contrairement à l'opinion de D. Fernández Galiano, qui voit dans cette représentation du triomphe une association de figures de répertoire d'origines diverses, dans une composition incohérente, nous distinguons deux groupes cohérents de personnages : de Bacchus à Pan (compris), et de Pan au Bacchant ouvrant la marche, à droite. Chacun de ces deux groupes, dus à deux équipes de mosaïstes, comprend des sujets visiblement exécutés par des maîtres et d'autres par des mosaïstes moins doués. Dans le premier, citons le mosaïste qui a exécuté le char, les tigres, Pan et la Ménade tournant la tête vers Bacchus, à droite du char. Dans le second, il faut citer la Ménade dansant et jouant des crotales (fig. 8). A Torre de Palma, on assiste en quelque sorte à un éclatement du triomphe de Bacchus : les personnages essentiels se trouvent dans la frise, mais d'autres, non moins importants, comme Silène ou Hercule, se trouvent dans une case du quadrillage et d'autres - identifiés à tort par l'inventeur, M. Heleno, comme Io et Argos (tableau V), sont encore mystérieux mais sont certainement à rattacher au monde dionysiaque.

Mais revenons à la frise : Bacchus y est nu, une chlamyde flottant dans le dos, un canthare à la main droite ; il n'est pas ivre : debout sur son char, de l'autre main, il tient le thyrse. Ce type iconographique de Bacchus en dieu efféminé, qualifié d'ancien par K. Dunbabin[27], revient dans les mosaïques de Baños de Valdearados, de Tarragone, de Fuente Alamo et, probablement, de Torre Albarragena. Seule la mosaïque d'El Olivar del Centeno illustre le type africain de Bacchus en longue robe. On aurait donc à date tardive une résurgence d'un type iconographique ancien du dieu.

La présence dans le char, à côté de Bacchus, d'un Bacchant et d'un jeune satyre faisant fonction de cocher, rapproche cette mosaïque des exemples africains du sujet. De même, les deux Ménades en longue tunique et portant le thyrse, à droite du char, sont à rapprocher de celles de la mosaïque de Sousse, placées au même endroit.

Deux personnages apparaissent ici pour la première fois dans un triomphe bachique : le jeune homme en *pallium* entouré par une Ménade jouant de la cithare et un Bacchant jouant de la double flûte, et une jeune fille voilée entourée par la Ménade jouant des crotales et un Bacchant ouvrant la marche, mais tourné vers le thiase. A mon avis, il ne peut s'agir de membres du thiase : leur vêtement les en distingue ; ce sont probablement des candidats à l'initiation, ayant peut-être un lien de parenté avec le commanditaire de la mosaïque.

Deux autres mosaïques tardives découvertes récemment en Lusitanie - les mosaïques de Torre Albarragena et d'El Olivar del Centeno - apportent également des éléments de

---

[27] Cf. K. DUNBABIN, "The Triumph of Dionysus on Mosaics in North Africa", *PBSR* XXXIX, 1971, p. 52-65.

comparaison intéressants pour la mosaïque de Fuente Alamo. La première intéresse plus directement notre propos[28]. Elle ornait le *triclinium* d'une *villa*. La mosaïque conservée sur 4,30 x 2,50 m, est en T + U. La mosaïque figurée - en deux registres ? - décorait la haste du T et était orientée vers l'entrée de la pièce. Le triomphe bachique se développe sur 2,50 m, à peu de chose près comme à Torre de Palma, - mais il comporte moins de personnages -, et sur une longueur réduite de moitié par rapport à la mosaïque de Fuente Alamo. De gauche à droite : Bacchus debout sur son char, une chlamyde sur l'épaule - donc probablement nu - conduisant son char de la main gauche ; une Victoire, debout, à droite de Bacchus, en tunique longue attachée sur l'épaule par une fibule, portant une palme dans la main gauche. Le char, tiré par deux tigres, est à caisse rectangulaire jaune à décor de lignes verticales ocre et beiges, avec un damier de carrés blancs sur fond jaune à l'emplacement du rail du char. Les rênes, en tesselles de verre bleu foncé, semblent fixées à des passe-guides avant de rejoindre la main de Bacchus. Sur une large bande verticale marron clair, un décor figuré (animal ou fleur ivoire) orne la partie avant de la caisse du char. L'inventeur signale l'emploi de tesselles de verre bleues dans la jante de la roue arrière du char. Les deux tigres regardent le spectateur, le premier, tête baissée, le second redressant la tête et feulant (fig. 9). Il s'agit ici d'un sommet de l'art animalier. L'inventeur suppose à juste titre que le mosaïste a suivi un modèle pictural, et a su rendre la beauté des têtes, dont chaque détail est dessiné, et l'harmonie des couleurs des zébrures en fonction de l'anatomie des fauves. Enfin, et surtout, seul cet exemple donne à voir de manière complète et précise l'attelage et le harnachement des tigres, en tesselles de verre bleu foncé.

A droite du char, au second plan, une Ménade danse, bras levés ; elle joue peut-être d'un instrument ; elle porte une tunique en tesselles de verre bleu et rouge.

A l'extrême droite, le dieu Pan - et non un Satyre, comme le dit l'inventeur - conduit les tigres en tenant les rênes de la main droite. Il est vêtu d'une nébride et tient de la main gauche un objet appuyé sur son épaule : un *pedum* ?

De ces comparaisons on retiendra la parenté étroite, pour le groupe du char et des tigres, entre les mosaïques de Torre Albarragena et de Torre de Palma, cette dernière étant une version forte mais appauvrie par rapport à son modèle, dont la mosaïque de Torre Albarragena offre une splendide illustration.

Bien que réduite aux personnages essentiels du triomphe, la mosaïque de Torre Albarragena constitue probablement la source de toutes les autres illustrations tardives du sujet dans la péninsule Ibérique. Elle est à la fois proche du modèle africain, par le choix et la disposition des personnages, et elle s'en éloigne par une exécution qui relève d'une autre esthétique, propre à la fin de l'Antiquité. Mais il est assez exceptionnel de pouvoir suivre

[28] Les photographies en noir et blanc publiées par l'inventeur (cf. art. cité *supra* note 20) sont très insuffisantes. Nous remercions Mme T. Resende (Lisbonne) qui vient d'achever sa thèse sur les mosaïques à sujet dionysiaque dans la péninsule Ibérique, de nous avoir prêté d'assez bonnes photographies en couleurs de cette mosaïque, actuellement en dépôt au Musée d'art romain de Mérida.

pendant un siècle un même dispositif iconographique, dans deux provinces différentes qui, visiblement, ont entretenu des rapports étroits du point de vue de la circulation des ateliers de mosaïstes.

Signification du sujet

Dans son ouvrage consacré aux sarcophages à représentations dionysiaques, R. Turcan[29] a consacré un chapitre aux représentations du triomphe indien de Bacchus et à son histoire dans le monde romain, d'Auguste à la Tétrarchie. Il remarque que le règne de Septime Sévère correspond au plus grand succès iconographique du sujet, qui se reflète dans les mosaïques africaines. Le règne de Caracalla est également marqué par ce qu'il appelle 'le romantisme orientalisant' (*ibid.*, p. 461, note 10). L'identification de l'empereur avec le dompteur de fauves et la 'croisade du héros civilisateur' pour apprendre aux rebelles à honorer les dieux dure jusqu'à la fin de l'Antiquité. Les *Dionysiaca* de Nonnos de Panopolis, au Ve s., sont encore une preuve du succès de cette approche du mythe. La *virtus civilis* du dieu se reflète dans celle de l'empereur. De même que Bacchus, dans cette campagne, acquiert son titre à l'immortalité, l'empereur - et tout homme qui, imitant l'empereur, choisit d'illustrer cet épisode de la vie du dieu sur son sarcophage - rend manifeste son espoir de survie dans l'au-delà. R. Turcan remarque également qu'à l'époque de la tétrarchie, le triomphe indien ne montre plus Dionysos dans des atours somptueux mais sous les traits d'un dieu efféminé, nu et languissant.

Peut-on tirer les mêmes conclusions des illustrations du sujet dans les mosaïques tardives d'Hispanie ?

Le succès du sujet dans le décor de la vie privée d'aristocrates païens au IVe s. ne peut relever, nous semble-t-il, d'une lecture politique ou philosophique, comme celle qui est proposée par R. Turcan pour une longue période et sur un support iconographique sensiblement différent, destiné à la postérité, et non aux visiteurs d'une maison. Bacchus est bien perçu comme un dieu civilisateur, à la fin de l'Antiquité, mais surtout comme le seul dieu païen - avec Hercule - susceptible d'être opposé au christianisme sur un terrain qui n'est plus celui de la conquête, au sens militaire du terme. Bacchus nu, efféminé, dieu du vin, des chants et des danses, associé aux Muses, est perçu désormais, comme cela apparaît nettement dans la mosaïque de Torre de Palma, comme le dieu du théâtre, de la culture, de l'héroïsation par la culture, associée à l'initiation[30].

Dans la mosaïque de Fuente Alamo, ce lien semble moins explicite, à première vue, dans la mesure où le commanditaire a retenu une version narrative, dans laquelle à la bataille succède le triomphe.

Mais il n'y a là probablement qu'un artifice de présentation, le sens de l'épisode dans sa totalité est ce qui a motivé le choix du commanditaire et non une transposition de faits militaires

---

[29] Cf. R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Rome 1966, p. 441-472.
[30] Cf. sur ce point nos remarques dans *Mosaïque et culture*, n° 109.

impériaux dans le monde de la mythologie. Dans le courant du IVe s., on observe une réévaluation des mythes, dans la classe des aristocrates païens, la mosaïque bachique de la maison d'Aiôn à Néa Paphos en est l'exemple le plus splendide et le plus complexe. Dans l'Occident romain, et sous une forme moins élaborée, la mosaïque de Fuente Alamo nous semble relever du même phénomène de réinterprétation culturelle. La bataille de Bacchus contre les Indiens n'est pas à prendre au premier degré, comme le récit d'une bataille, mais comme une réflexion sur les valeurs défendues par Bacchus : la culture et la civilisation païennes.

DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Dionysos apparaît bien à Fuente Alamo comme un combattant puisque c'est lui qui se bat armé d'un thyrse, au centre du tableau, contre les indiens qu'il terrasse. Cet aspect n'est pas contradictoire avec la fonction civilisatrice du dieu, au contraire : le combat contre les Indiens, comme le combat contre les Géants auquel Dionysos participe ailleurs, est par lui-même un combat éminemment civilisateur.

Janine **Lancha** : J'ai simplement fait remarquer la différence de perception du triomphe à la fin du IIe s. et au IVe s. D'abord créé comme une image du triomphe impérial, en particulier sévérien, le triomphe indien en particulier - explicitement développé ici - perd tout rapport avec son modèle historique et fonctionne comme une image culturelle du dieu. Ce trait est encore plus net à Torre de Palma.

Liste des abréviations :

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, T. Temporini et W. Haase éd., Berlin 1981.

CME, I à X = *Corpus de mosaicos de España.*

CME, VII = J.M. BLAZQUEZ et M.A. MEZQUIRIZ, *Mosaicos de Navarra*, Madrid 1985.

CMGR, II = *La Mosaïque Gréco-Romaine II*, (Vienne, 1971), Paris 1975.

CMGR, VI = *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo* (Palencia-Mérida, 1990), Guadalajara 1993.

CMRP = *Corpus de mosaicos romanos de Portugal.*

Mosaïque et culture = J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, Ier-IVe s.*, Rome 1997.



Fig. 1 : vue d'ensemble de la mosaïque du triomphe indien de Bacchus de la *villa* de Fuente Alamo : les registres n° 1 et 2.



Fig. 2 : vue de détail du registre n° 1 : l'Indien attaqué par la lionne de Bacchus.



Fig. 3 : registre n° 1 : détail de l'Indien debout, à droite.



Fig. 4 : registre n° 2 : le triomphe indien : détail de Bacchus.

Fig. 5 : registre n° 2 : le triomphe indien : vue du groupe de Silène soutenu par la Ménade et le Satyre.



Fig. 6 : registre n° 2 : le triomphe indien : détail de la tête de l'âne.



(Fig. 1 à 6 : clichés J. Lancha et L. A. López Palomo.)



Fig. 7 : Vue d'ensemble, à la découverte, du triomphe indien de Bacchus de la *villa* de Torre de Palma (Portugal). (cl. Musée archéologique national, Lisbonne).



Fig. 8 : Détail de la partie droite du triomphe indien de Bacchus (Torre de Palma) (cl. Musée monographique de Conimbriga).



Fig. 9' : Montage de deux fragments (la Victoire sur le char de Bacchus), mosaïque de la villa de Torre Albarragena (Cáceres). (cl. T. Resende).

Fig. 9'' : Montage de deux fragments (les tigres tirant le char de Bacchus), mosaïque de la *villa* de Torre Albarragena (Cáceres). (cl. T. Resende).



Mosaico báquico de Baños de Valdearados (Burgos, España)

José María BLÁZQUEZ

El mosaico de Baños de Valdearados es uno de los más importantes que ha proporcionado Hispania en la época del Bajo Imperio, tanto por la calidad como por la originalidad del tema tratado (Fig. 1). Aunque ha sido estudiado algunas veces[1], creemos oportuno volver a tratarlo con motivo de este congreso, ya que merece la pena que sea mejor conocido fuera de España, y, por otra parte, su estudio admite todavía un análisis más detallado, que es lo que nos proponemos en esta Comunicación.

El mosaico presenta dos escenas, distribuidas en dos niveles. En el registro superior la composición está enmarcada debajo de un frontón. En este nivel se representa el cortejo de Dionisos, con el tórax al descubierto, y con nimbo en la cabeza. Su mano derecha sujeta la muñeca de Ariadna, la cual viste larga túnica de tablas, y va peinada con un alto tocado realizado con su propio cabello, cubierto a su vez por un gorro. A la izquierda del dios se encuentra Ampelos, desnudo. A la derecha de Ariadna se sitúa Pan, bien reconocible por su pata de cabra, por los cuernos y por el tirso. Sostiene en la mano un vaso cuya forma es conocida en Hispania en vasos de *terra sigillata hispanica* de época tardía. A la izquierda de Ampelos está Sileno, y delante de él un asno. Acompañan a la comitiva un cortejo de cuatro Ménades con palmas de victoria. El fondo de la composición está relleno de triángulos, de rombos, y de estrellas.

La escena inferior representa el Dionisos después de su viaje a la India. El dios va subido en un carro. Su mano derecha sostiene un *kantharoi*, y con la otra mano sostiene el tirso. Una varilla de la que cuelgan dos racimos de uvas adornan la cabeza. El extremo del manto cuelga del hombro izquierdo por los laterales alargados del carro, con la parte delantera rectangular decorada. Dos panteras de piel rayada tiran del vehículo. A la derecha del carro camina Pan. Viste una *nébris* y toca la siringa. A la izquierda hay una Ménade que lleva un *kantharos* y un *flabellum*. En el lado derecho vuelan tres pájaros. La composición está encuadrada por zarcillos de vid que salen de dos *kantharoi* con aves entre ellos. En la parte inferior hay dos bustos, que creemos son los retratos de los dueños de la villa.

Las dos escenas superpuestas están encuadradas en tres cenefas rectangulares. La central, que es la más ancha, va decorada con seis escenas de caza, con los nombres de los cuatro vientos : *Eurus, Boreas, Zephyrus* y *Notus*. En las esquinas hay bustos de varones que sostienen una punta de lanza.

---

[1] J. L. ARGENTE, *La villa tardorromana de Baños de Valdearados (Burgos)*, Madrid 1979, p. 45-48, fig. 18, lám. III n. 2, VII. J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, Madrid 1993, p. 307-315. G. LOPEZ MONTEAGUDO *et alii*, *Mosaicos romanos de Burgos*, Madrid 1988, p. 13-16, fig. 2, lám. 1-3, 31-33.

Los mosaicos de tema báquico son muy frecuentes en pavimentos hispanos de época del Bajo Imperio[2]. Basta recordar el descubierto en la capital de Lusitania, *Augusta Emerita*, firmado por *Annius Ponius*, fechado en torno al año 400 (Fig. 2), el muy destruido de Santisteban del Puerto (Jaén)[3], de fecha más tardía ; el de la Villa romana del Olivar del Centeno (Cáceres), del siglo IV, con los dueños participando en la *pompa triumphalis*, representados como Sileno y Ménade[4] (Fig. 3), y otro encontrado en *Augusta Emerita*[5], fechado en el s. IV.

Hay varios mosaicos hispanos del Bajo Imperio en los que se sitúa la escena debajo de un frontón, como en los mosaicos de Pedrosa de la Vega (Palencia), de comienzos del s. V[6], o el de Estada (Huesca), y el de Santisteban del Puerto. Estos dos últimos se encuentran entre los de factura más burda de los hallados en España[7]. En el mosaico de Santisteban, bajo el frontón, hay dos palomas contrapuestas, y en el de Baños de la Valdearados sobre el tejado. El hecho de tener el fondo de la escena cubierta de figuras geométricas, aves, ramos de vid, es típico de los mosaicos hispanos más tardíos, como los citados de *Augusta Emerita* y de Estada, que presentan fondos con círculos y zarcillos. Un tercer mosaico de *Augusta Emerita*[8], del s. V, con tema de cacería del jabalí acosado por perros presenta fondos de arbustos, tallos y un ave. El *horror vacui* es una característica importante de los mosaicos hispanos tardíos, igual que sucede en otros lugares del Imperio, en un momento en que las formas artísticas clásicas se encontraban ya en descomposición[9].

En los seis cuadritos de forma rectangular, que adornan el marco, se representan escenas de persecución de liebres, de gamos y de ciervos, acosados por perros o panteras. Las escenas de cacería son muy numerosas en mosaicos hispanos[10]. La novedad del mosaico de Baños de Valdearados consiste en que los perros van acompañados de los nombres, que en este caso coinciden con los nombres de los vientos. En pavimentos hispanos son frecuentes los nombres

---

[2] J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 275-306, 318-332. D. FERNÁNDEZ GALIANO, "El triunfo de Dionisio en mosaicos hispanorromanos", *AEspA.* 57, 1984, p. 97-114. El catálogo de todos los mosaicos báquicos de Hispania en O. GARCÍA, "El Baco hispano a través de sus mosaicos", in *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo*, Guadalajara 1994, p. 327-332.

[3] J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 364.

[4] M. C. GARCÍA-HOZ *et alii*, "La villa romana del Olivar del Centeno (Millares de la Mata, Cáceres)", in *Extremadura arqueológica* II, Madrid 1981, p. 398, fig. 3, 8, lám. II a.

[5] J. M. ALVAREZ, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida 1990, p. 42, lám. 8, 19.

[6] P. DE PALOL, J. CORTÉS, *La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970*, Madrid 1974, p. 37, fig. 12, lám. IX-XIII. J. CORTÉS ALVAREZ DE MIRANDA, *Rutas y villas romanas de Palencia*, Palencia 1996, p. 80 ss.

[7] J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 357-379. D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, Zaragoza 1987, p. 67-79, lám. XXXI, 2. La escena colocada debajo de un motivo arquitectónico es frecuente en mosaicos. Basta recordar el pavimento de Aquiles en Skiros de Esparta, o los de Antioquía : Adonis ; Ifigenia en Aulis ; Dyonisos y Ariadna ; Agros y Opora ; etc. (D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, lám. XII b, XXII, XXVII a, XXX a, XXX, XLII a-b).

[8] J. M. ALVAREZ, *op. cit.*, p. 60-65, lám. 28.

[9] J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, p. 30-43.

[10] J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, p. 245-271. Sobre el significado de la caza en los mosaicos, *cfr.* K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaic of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, p. 46-64. I. LAVIN, "The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources. A Study of compositional Principles in the development of early mediaeval style", *DOP* 17, 1963, p. 181-289.

de caballos[11], pero son muy raros los nombres de perros consignados junto a las figuras de estos animales.

En un mosaico de la Villa de Carranque (Toledo) - que perteneció posiblemente a un alto funcionario de la corte de Teodosio I, el hispano Materno Cynegio, cuyo cadáver trajo hasta Hispania su esposa Acantia[12] - se representa a Adonis en lucha con el jabalí Calidón, acompañado de sus perros, cuyos nombres son *Leander* y *Titulus*[13] (Fig. 4). El hecho que los perros vayan con sus respectivos nombres es costumbre propia de Africa, y está bien atestiguada en las escenas de cacerías de liebres en un mosaico de Oudna, la antigua *Uthina*, en el *oecus* de la *Casa de los Laberii*, fechado entre los años 200-220, o un poco antes, entre los años 160-180. Los perros responden a los nombres de *Ederatus* y *Mustela*. En *Thuburbo Maius*, un perro se llama *Sagitta, pernicies leporum*, en un mosaico de finales del s. III o de comienzos del siguiente. En un pavimento de Bir-el-Ksour, de la misma fecha, los nombres de los perros son *Aquila* y *Unicus*. En el mosaico de *Althiburos*, datado entre los años 280-290, con escena de caza, se mencionan los siguientes nombres de perros : *Atalante, Bois, Lecta, Pinnatus, Polifemus* y *Spina*[14]. La presencia de los nombres de los perros en el mosaico hispano es indicativo de su influjo africano, tan evidente en tantos otros mosaicos del Bajo Imperio diseminados por la Península Ibérica[15].

En la parte inferior del cuadro central del mosaico de Baños de Valdearados, entre zarcillos el musivario colocó dos bustos, probablemente de hombre y mujer, que como muy bien dijo J. L. Argente[16] al dar a conocer este mosaico, son los retratos de los propietarios de la hacienda. En villas hispanas del Bajo Imperio, los retratos de los *domini* son frecuentes. Recordamos el cazador *Dulcitius*, en un mosaico de la villa navarra de El Ramalete[17]. Una espléndida galería de retratos, masculinos y femeninos - se conservan 15, y hay algunos más perdidos -, recorren una cenefa de un mosaico de la citada Villa de Pedrosa de la Vega (Palencia)[18] (Fig. 5). Algunas cabezas llevan melena, que cae a ambos lados de la cara, con los extremos del cabello doblados hacia fuera, o con las extremidades abombadas. Este mismo peinado los llevan las cuatro Ménades del cortejo báquico del mosaico de Baños de Valdearados, y la que acompaña a Dionisos sobre el carro. Aparece también este mismo peinado, ahora con

---

[11] J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, p. 206-218. M. DARDER, De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis, Barcelona 1996.

[12] A. CHASTAGNOL, "Les Espagnols dans l'aristocratie gouvernementale à l'époque de Théodose", in *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris 1968, p. 289-290.

[13] D. FERNÁNDEZ GALIANO *et alii*, "Mosaicos de la villa de Carranque : un programa iconográfico", in *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo, Palencia-Mérida 1990*, Guadalajara 1994, p. 324, fig. 5.

[14] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 61, lám. 44. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, Paris 1995, p. 112-113, fig. 74. M. ENNAÏFER, *La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclepieia*, Túnez 1976, p. 120, lám. CXXIX-CXXXI, CXXXIII-CXLIII.

[15] J. M. BLÁZQUEZ, "Mosaicos hispanos del Bajo Imperio", p. 70-93.

[16] *Op. cit.*, p. 50.

[17] J. M. BLÁZQUEZ, M. A. MEZQUIRIZ, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid 1985, p. 63-69, lám. 44-56.

[18] P. DE PALOL, L. CORTÉS, *op. cit.*, p. 43-44, fig. 5, 13, 17, 19, lám. XXXVI-XLVII.

moño sobre la cabeza, en un retrato de un segundo mosaico de Baños de Valdearados[19]. El *dominus*, de nombre *Vitalis*, se hizo retratar vestido con la toga - prenda ya caída en desuso - delante de la fachada de su finca, en el mosaico de Tossa del Mar[20].

Interesan más al contenido de este trabajo tres mosaicos hispanos de asunto báquico : el citado de *Augusta Emerita,* de la oficina de Annius Ponius, donde el varón se une al cortejo báquico en búsqueda de Ariadna ; el mencionado pavimento de Olivar del Centeno, con las efigies del matrimonio dueño del *fundus* representados como Sileno y Ménade, que se llamaban *Rescia* y *Selenus*. En un segundo mosaico de esta villa cacereña, tres casetones iban decorados con bustos de mujer (Fig. 6), todas peinadas siguiendo la misma moda, con moño en la parte alta de la cabeza, melena y pelo abultado en los extremos. Uno de los bustos femeninos debe corresponder a la *domina*, como lo parece indicar el hecho de ser el único rodeado por una corona de laurel e ir vestida con mayor lujo[21]. Característica de estos retratos es la inmovilidad, la frontalidad, y los ojos grandes y penetrantes. En un mosaico báquico de Tarragona, el propietario de la villa se representa, como en *Augusta Emerita*, deificado[22]. Estos retratos hispanos del Bajo Imperio, en los que el *dominus* se identifica con Dionisos o con miembros de su cortejo, indican que todavía en fechas recientes las creencias paganas estaban vigentes, y que el cristianismo había progresado poco en Hispania, como lo confirman las Actas de San Saturnino, que describe a Hispania como pagana, y las Actas del Concilio de Illiberri (Granada), de comienzos del s. IV, en el que las autoridades eclesiásticas procedían del sur. Es oportuno recordar otros retratos interesantes - aunque no vinculados a temas báquicos - como el de la *domina* de la Villa de Carranque[23], que es un retrato tomado del natural, a tenor de los rasgos fisionómicos y de la indumentaria de la dama ; y el mosaico de la Villa del Saucedo, en Talavera de la Reina, donde se representó al dueño de la finca, llamado *Iscaius*[24].

La escena del mosaico báquico de Baños de Valdearados se desarrolla, como hemos indicado ya, en dos registros superpuestos. Esta disposición es novedosa dentro de los mosaicos báquicos de Hispania de otros lugares. La *pompa triumphalis* distribuida en dos bandas se documenta en un mosaico palestino, hallado en Cheik Zouède, fechado no antes de Constantino[25] y en un sarcófago de dos pisos hoy en los Museos Vaticanos, datado entre los

---

[19] J. L. ARGENTE, *op. cit.*, p. 60, lám. VIII b.

[20] I. RODÁ, "Iconografía y epigrafía en dos mosaicos hispanos : las *villae* de Tossa y de Dueñas", in *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo*, p. 35-42. La autora defiende que no representa al *dominus* de nombre *Vitalis*, sino que es una alegoría del lugar, Turissa. Lo creemos poco probable. También duda esta investigadora que en las dos figuras de *Avita* y de *Cardilius* de Torres Novas, Portugal, se representen a los propietarios de la villa, sino que se trata de una imagen mitológica o alegórica, lo cual no nos parece seguro debido a la iconografía.

[21] M. C. GARCÍA-HOZ *et alii*, *op. cit.*, p. 399, fig. 4, lám. I, II b.

[22] D. FERNÁNDEZ GALIANO, "El triunfo de Dionisio en mosaicos", p. 109-110.

[23] D. FERNÁNDEZ GALIANO *et alii*, *op. cit.* 322, fig. 4.

[24] J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia : Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid 1982, p. 45-46.

[25] R. A. OVADIAH, *Mosaics pavements in Israel*, Roma 1987, p. 51-53, lám. XL. Un mosaico báquico en dos pisos es el de Fuente Alamo, s. IV (M. P. SAN NICOLAS, "Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)", *L'Africa romana* X, Sassari 1994, p. 1289-1304, lám. VI-VII. La autora menciona 15 mosaicos hispanos con Dionisos sobre el carro.

años 220-250[26]. Una novedad grande es la presencia del asno junto a Sileno a pie en el cortejo báquico. El asno descabalgado no suele estar presente en los mosaicos con cortejo dionisíaco. Tampoco en mosaicos de fuera de Hispania[27]. Sí está montado por Sileno ya en una pintura de Arístides de Tebas, pintor de época de Alejandro Magno, que representó a Sileno sobre un gran asno junto al carro que transportaba a Dionisos. Esta pintura estuvo en el templo de Ceres en Roma, donde la colocó *L. Mummius*, el destructor de Corinto el año 146 a. C. De ella hablan Plinio (35. 24. 98-99) y Estrabón (8. 6. 23)[28]. En sarcófagos dionisíacos se encuentra a Sileno montando un asno, como en un ejemplar del British Museum, fechado entre los años 160-170[29], composición que se vuelve a encontrar en un sarcófago de Dresde, de comienzos de la época de los Antoninos[30] y en una pieza de Roma, de época de Septimio Severo[31]. En un sarcófago de finales del s. II, Sileno va en un carro tirado por asnos[32], composición que se repite en un segundo ejemplar de época de Caracalla[33]. En un mosaico de *Thysdrus*, datado entre los años 240-260, se representa el triunfo de Dionisos en carros tirado por tigresas, con Pan y Bacantes a un lado, y en opuesto Sileno sobre el asno, sátiro con león, y leopardos bebiendo en *kantharos*, y Erotes vendimiando[34]. Sileno montado en asno acompaña al carro dionisíaco en un mosaico de la Casa de Aíon, de *Nea Paphos*, fechado en el segundo cuarto del s. IV[35].

La cabeza del asno es parecida a las de los dos asnos del gran mosaico de la Casa del Asno en Djemila, de finales del s. IV, o de comienzos del siguiente, o quizás de fecha posterior[36]. En el ángulo superior derecho sobre la cabeza de Sileno, y colocada de perfil una Ménade toca un cuerno, instrumento poco frecuente en mosaicos báquicos, pero sí en un sarcófago del tercer cuarto del s. III, conservado en el Museo del Louvre[37] ; también en un segundo ejemplar, fechado entre 210-220, hoy en Woburn Abbey[38], y en un tercero de finales de la dinastía de los Antoninos[39].

Un nimbo rodea la cabeza de Dionisos, como el dios acompañado de fieras del anfiteatro en un mosaico de *Thysdrus*, Casa de Baco, datado en la segunda mitad del s. IV[40] ; y en un

---

[26] F. MATZ, *Dionisysche Sarkophage*, I, Berlin 1986, p. 142-144, lám. 41-42.
[27] L. FOUCHER, "Le char de Dionysos", in *CMGR* 2, 1975, p. 55-61, lám. XIX-XX.
[28] C. GASPARINI, *LIMC* I, 1980, p. 446, n. 208, lám. 449.
[29] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 204-206, lám. 112, n. 88.
[30] F. MATZ, *op. cit.* III, p. 319-321, lám. 187, n. 173.
[31] F. MATZ, *op. cit.* IV, p. 486, lám. 332, n. 323.
[32] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 252, lám. 52, n. 111.
[33] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 301-302, lám. 180, n. 161.
[34] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 117, n. 28 ; 181-182, lám. 181. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.*, p. 102, fig. 67 a.
[35] D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1987, p. 31, lám. XXIV, 31. W. A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern*, Maguncia 1985, p. 26, lám. 2-4.
[36] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 102, 117, lám. 185. M. BLANCHARD-LEMÉE, *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul)*, Aix-en-Provence 1975, p. 98-100, lám. XVIII, XXIII-XXV.
[37] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 282, Beib. 67.
[38] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 239-241, lám. 126, n. 100.
[39] F. MATZ, *op. cit.* II, p. 251-252, lám. 134, n. 108.
[40] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 77, 184, lám. 68. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.*, p. 117, fig. 78 b.

segundo mosaico de *Lambaesis*[41], con busto de Dionisos nimbado entre las estaciones, fechado a comienzos del s. III. Dionisos niño nimbado se representa en la citada Casa del Aíon de *Nea Paphos*[42]. En mosaicos hispanos Dionisos no lleva nimbo, ni generalmente tampoco en pavimentos de fuera de la Península Ibérica.

Tres Ménades acompañan a Dionisos y Ariadna llevando palmas de victoria. Una *Nike* con palma se encuentra en el carro junto a Dionisos en un mosaico de *Hadrumetum*[43], hallado en la llamada Casa de Virgilio, fechado entre los años 200-210. En el citado pavimento de *Thysdrus*, datado entre los años 240-260, una *Nike* alada con palma de victoria corona a Dionisos, que marcha junto a ella en carro. En un segundo mosaico de esta misma localidad una *Nike* con palma al hombro corona a Dionisos, de pie, desnudo y con tirso[44]. Delante tres miembros del cortejo báquico llevan a Sileno borracho para montarle en el asno, que encabeza el grupo.

La imagen de *Nike* fue esculpida también en sarcófagos dionisíacos, llevando en la mano la palma de la victoria, que participan en los cortejos, como en ejemplares de Nápoles[45], fechado entre los años 160/170, de época de Marco Aurelio[46] ; otro ejemplar, hoy en Marsella, de comienzos de la época de los Antoninos[47], o el datado a comienzos de los Severos[48], guardado en el Palazzo Rondanini de Roma.

Los pliegues arqueados del manto de Dionisos están tratados a tablas, exactamente como los de Neptuno en un mosaico de Nabeul, *Neapolis*, Casa de las Ninfas, fechado en el segundo cuarto del s. IV. El traje transparente también a tablas de Ampelo es idéntico al de Amimone en este mosaico[49].

El carro que transporta a Dionisos en el mosaico de Baños de Valdearados tiene una caja parecida, con los lados laterales alargados y triangulares, y el frente rectangular, a la del mencionado carro de *Hadrumetum*. Es el mismo del citado sarcófago de tiempos de Marco Aurelio, etc. La caja del carro sigue también el esquema de la representada en un mosaico báquico de Zaragoza (Fig. 7), fechado hacia el año 150, donde una *Nike* acompaña a Dionisos con palma en la mano[50].

---

[41] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 184, lám. 183.

[42] D. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 35-37, fig. 3, láms. 18-19.

[43] K. M. D. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 181-182, lám. 182. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.*, p. 98-99, fig. 64-65.

[44] M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.* p. 102. N. JEDDI, en M. H. FANTAR, *La Mosaïque en Tunisie*, Paris 1994, p. 79-81.

[45] F. MATZ, *op. cit.* III, p. 323-325, lám. 198, n. 176.

[46] F. MATZ, *op. cit.* IV, p. 457, lám. 283, n. 262.

[47] F. MATZ, *op. cit.* IV, p. 456, lám. 282, n. 261.

[48] F. MATZ, *op. cit.* IV, p. 502-505, lám. 290, n. 385.

[49] M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.*, p. 139, fig. 97 ; J.-P. DARMON, *Nymparum Domus*, Leiden 1980, p. 95-98, lám. XLVIII.

[50] A. BLANCO, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid 1978, p. 45-46, lám. 77, 101. D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, p. 42-46, lám. XXVIII-XIX.

Las panteras que tiran del carro son similares a las panteras del mosaico báquico de *Augusta Emerita*[51], dato interesante a la hora de establecer las relaciones e influencias artísticas de los mosaicos de la Meseta con los de la capital de Lusitania, que tuvo un momento de brillantez en el siglo IV.

De la cabeza de Dionisos cuelgan de una varilla dos racimos de uvas. En un mosaico báquico de *Complutum*, el dios y Sileno, un sátiro y la Ménade, llevan racimos de uva a ambos lados del rostro[52], como es frecuente.

Del análisis de este mosaico dionisíaco se deduce que el arte musivario en Hispania seguía las grandes corrientes artísticas del momento, y que el tema báquico estuvo tan de moda en Hispania como en cualquier otra región del Imperio[53].

---

[51] R. ETIENNE, "Mérida capitale du vicariat des Espagnes", *Homenaje a Saenz de Buruaga*, Madrid 1982, p. 201-207.

[52] D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Complutum,* II. *Mosaicos*, Madrid 1984, p. 148, fig. 10, lám. LXXI-LXXXIII, LXXXV, LXXXVIII, XCI.

[53] J. BALTY, *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, Paris 1995, p. 255-262. V. F. LENZEN, *The Triumph of Dionysos on textiles of Late Antique Egypt*, Berkeley 1960. D. PARRISH, "A mythological thème in the decorations of Late Roman Dining Rooms : Dionysos and this circle", *RA* 2, 1995, p. 307-332.



Fig. 1 Mosaico de Baños de Valdearados (Burgos). (Según J. L. Argente).

Fig. 2 Mosaico de Annius Ponius. Mérida, con el *dominus* unido a la escena báquica.





Fig. 3 Mosaico báquico del Olivar del Centeno (Cáceres), con el matrimonio unido a la *pompa triumphalis* como Sileno y Menade. (Según M. C. García-Hoz).



Fig. 4 Mosaico de Carranque (Toledo), con la caza del jabalí de Calidón por Adonis.



Fig. 5a - Mosaico con retratos en la Villa de Pedrosa de la Vega (Palencia). (Según D. Fernández-Galiano).



Fig. 5b - Mosaico con retrato en la Villa de Pedrosa de la Vega (Palencia).



Fig. 6a - Mosaico de Olivar del Centeno. Retrato de una de las hijas. Olivar del Centeno. (Según M. C. García-Hoz).



Fig.6b - Mosaico con el retrato de una de las hijas. Olivar del Centeno.

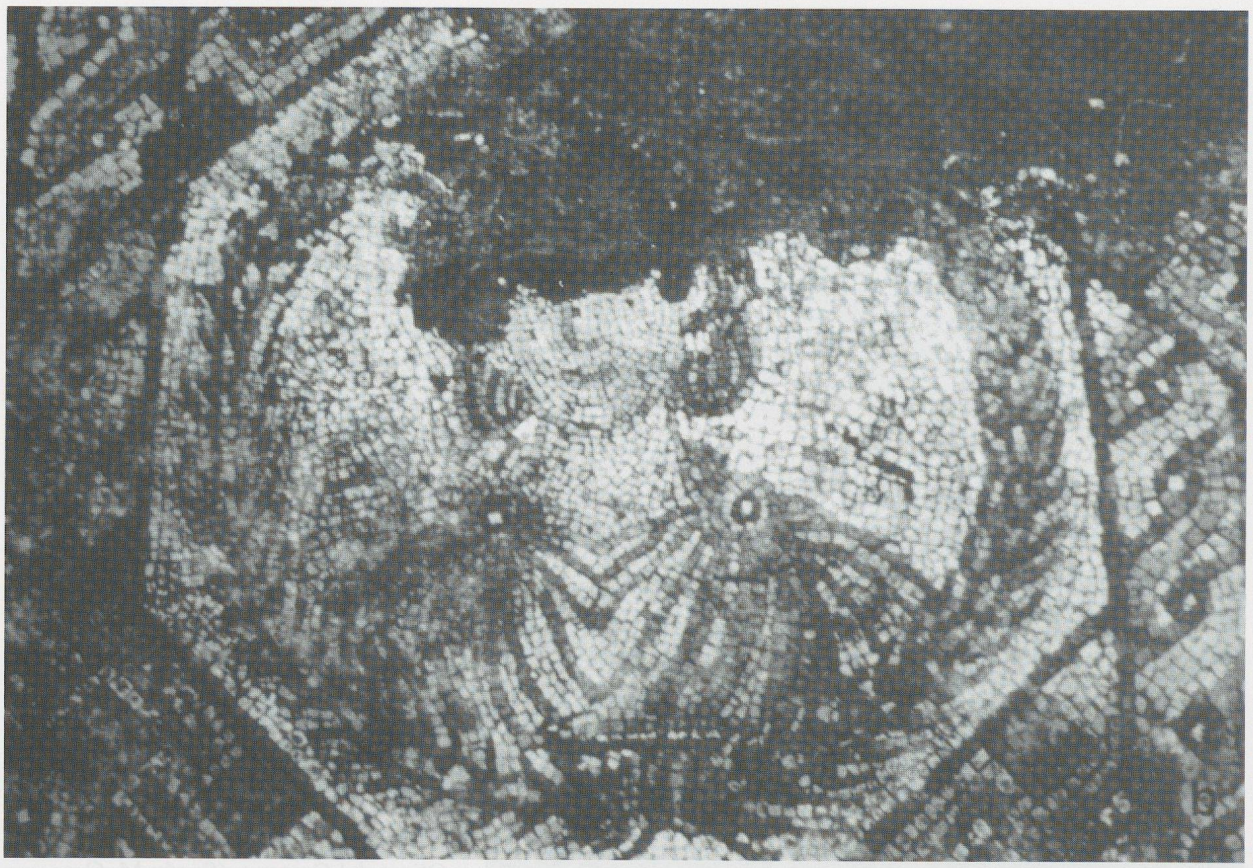


Fig.6c - Mosaico de la domina. Olivar del Centeno.



Fig.6d - Retrato del dominus representado como Sileno. Olivar del Centeno.



Fig.6e - Retrato de Dama. Baños de Valdearados.

Fig. 7 Mosaico con *pompa triumphalis* de Zaragoza.



La mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane à Vallon

Michel FUCHS

quomodo fabula sic vita
SENEQUE, *Ep.* 77, 19

Dès la découverte de la mosaïque en 1989, les motifs représentés ont été l'objet de discussions avec Christian Aellen, auteur d'une thèse intitulée *A la recherche de l'ordre cosmique*[1]. L'étude iconographique qui suit est dédiée à sa mémoire.

Les circonstances de la découverte sont connues et le pavement a déjà été fort bien décrit et illustré par S. Rebetez[2]. Placée au centre du corps de bâtiment central de la *villa* de Vallon, la mosaïque décorait le sol d'une pièce de 8,30 m sur 4,50-60 m augmentée d'une abside de 3,60 m pour 2 m de profondeur. Dans l'épaisse couche d'incendie qui la recouvrait, un grand nombre d'objets en bronze ont été recueillis : à côté d'une coupe (et non d'un cratère, fig. 8), de charnières, de plaques et de coulures de bronze se trouvaient plus de treize statuettes du même métal qui faisaient partie du laraire de la maison ; on y reconnaît Mars, Mercure et les animaux qui lui sont consacrés, Apollon, Diane, Hercule, Harpocrate et Isis, plus grande que les autres. Récemment, la restauration a fait apparaître un taureau tricorne et un personnage féminin qui, avec une statuette déjà connue, pourrait former le groupe des *Suleviae* que mentionne un graffito sur la coupe. Le sol n'était pas entièrement couvert de tesselles. Sur les côtés de la zone rectangulaire, un espace de 1-1,10 m était réservé à un ameublement en bois, comme le montrent bien les restes carbonisés (fig. 1), ameublement qui se poursuivait dans l'abside où là les traces au sol définissent une surface plus étroite[3], d'environ 0,45 m. Le tapis principal mesure 5,91 m sur 2,95 m. L'ensemble des médaillons est dirigé vers l'entrée qui se situait à l'ouest, ouvrant sur le portique.

Selon la proposition de S. Rebetez, le médaillon central représenterait donc Bacchus découvrant Ariane sur l'île de Naxos, entouré de trois masques de théâtres et de trois têtes interprétées comme étant les portraits des propriétaires[4]. Latéralement, à même hauteur que le médaillon central et dans des hexagones de mêmes proportions, deux Amours sont posés antithétiquement. A l'entrée de l'abside, un deuxième tapis montre deux panthères entourant un

---

[1] Ch. AELLEN, *A la recherche de l'ordre cosmique : forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Zurich 1994.

[2] J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, "La villa gallo-romaine de Vallon FR : une seconde mosaïque figurée et un laraire", *ArchSuisse* 13, 4, 1990, p. 169-184, en part. p. 177-183 ; S. REBETEZ, "Zwei figürlich verzierte Mosaiken und ein Lararium aus Vallon (Schweiz)", *AntWelt* 23, 1992, p. 3-29. Pour un résumé sur les fouilles, un plan de situation et la bibliographie, cf. F. SABY, "La mosaïque de la *venatio* de Vallon et son système d'évacuation d'eau", dans ce volume, en part. note 2, fig. 1.

[3] Cf. J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, art. cité, fig. 14 ; S. REBETEZ, art. cité, fig. 24.

[4] S. REBETEZ, art. cité, p. 12-13.

cratère. L'abside elle-même, dont la partie recouverte de mosaïque mesure 2,47 m de diamètre, est simplement décorée d'un tapis de quatre-feuilles noirs sur fond blanc à fleurettes centrales et d'un dernier tapis occupé par un vase lotiforme duquel s'échappent deux rinceaux.

Dans l'hexagone central (fig. 2) se reconnaît une femme vue de dos, la tête de trois quarts à gauche, couchée sur un coussin rayé qui lui-même repose sur des rochers. Derrière elle se trouve un personnage qu'on a appelé Bacchus. La scène de la découverte d'Ariane est l'une des plus représentées du cycle de Dionysos dans le monde romain, que ce soit sur sarcophages, sur peintures, sur mosaïques ou sur d'autres supports encore[5]. Remarquons que sur les sarcophages de période antonine, période à laquelle est attribué notre pavement de Vallon, on observe une prépondérance des représentations du couple de Dionysos et d'Ariane par rapport à Dionysos seul, que ce soit lors de la découverte à Naxos ou dans les scènes de triomphe[6]. Cependant, dans l'un et l'autre cas, Dionysos n'apparaît jamais seul ; sur les dix-neuf peintures connues de la scène de la découverte, dont quinze en Campanie, une seule représentation le montrerait sans son thiase à côté d'Ariane, mais c'est un tableau de la Maison de l'*Ara Maxima* à Pompéi dans lequel rien ne permet de reconnaître le dieu[7]. Dionysos se tient debout aux pieds d'Ariane, accompagné sinon de son cortège, au moins de Pan, de Silène ou de Maron (le fils de Silène et compagnon de Dionysos), d'Eros ou d'un satyre. C'est bien entouré de satyres que le dieu se manifeste auprès d'Ariane endormie sur la mosaïque de la grande salle d'apparat du palais de *Derrière la Tour* à Avenches, datée de la fin du IIe siècle ou du début du IIIe siècle (fig. 3)[8] ; nous ne sommes qu'à 6 km de la *villa* de Vallon. Il est vrai que le pavement proche-oriental élaboré par le mosaïste Agroicos, daté de la première moitié du IVe siècle[9], offre une variante où le dieu se trouve derrière Ariane et n'est donc pas vu en pied ; il fait un geste de la main droite équivalent à celui du personnage de la mosaïque de Vallon. Mais il n'est pas seul, mis à part le fait qu'il est clairement désigné par une inscription : Maron le soutient, Eros dévoile Ariane et un satyre

---

[5] *LIMC* III, 1 (1986), *s.v.* "Ariadne", p. 1061-1065.

[6] R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966, p. 193-200, 510-523 ; *LIMC* III, 1 (1986), p. 554-557, *s.v.* "Bacco e Arianna", et commentaire p. 563-564.

[7] K. STEMMER, *Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15-17)*, Häuser in Pompeji 6, München 1992, p. 51-52, fig. 120-122, veut voir dans le personnage féminin vêtu d'un chiton mauve, la tête entourée de son voile et qui enjambe Ariane vue de dos, une des nombreuses figures possibles de Dionysos, rejetant l'interprétation de ménade que propose W.A. DASZEWSKI, *LIMC* III, 1 (1986), *s.v.* "Ariadne", p. 1062, no 125. Quand bien même le type n'est pas connu par ailleurs, la proposition de Daszewski est certainement la bonne : le personnage tient un thyrse ; il ne porte aucune couronne de feuilles dans les cheveux et le voile déployé assure la présence d'une ménade. De la main droite aux doigts écartés, dans le geste de l'exclamation, elle exprime sa joie en dansant au-dessus d'Ariane qui fait déjà partie du cortège de Dionysos (cf. infra notes 17-18). Il faut signaler toutefois le décor d'un miroir trouvé dans une tombe de Mtskheta, près de Tbilisi, où un homme seul, thyrse en main, cheveux ondulés tenus par un ruban, dévoile une femme alanguie sur un rocher ; la scène est interprétée comme étant la découverte d'Ariane par Dionysos par M. VICKERS, "Aristokratinnen im Kaukasus : ein neuentdecktes Frauengrab römischer Zeit mit Geschmeide und 'Erbstücken'", *AntWelt* 26, 1995, p. 187-191, en part. 190-191, fig. 11-12. Cependant, l'homme a la tête rejetée en arrière, indice parlant en faveur d'une interprétation comme satyre.

[8] S. REBETEZ, "Rendons à César ou... : une mosaïque perdue d'Avenches", *Aventicum* 1992, 3, p. 2-15 ; S. REBETEZ, *Mosaïques*, Documents du Musée romain d'Avenches 2, Avenches 1997, p. 40-43.

[9] P. CANIVET, J.-P. DARMON, "Dionysos et Ariane : deux nouveaux chefs-d'œuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (IIIe-IVe siècle apr. J.-C.)", *MonPiot* 70, 1989, p. 3-28, en part. p. 3-10.

manifeste sa joie à l'arrière d'un rocher, en un geste semblable à celui de Dionysos, le geste de l'exclamation.

Cependant, si l'on observe bien la couronne que porte le personnage masculin de Vallon, on peut conclure qu'elle n'est pas faite de feuilles de vigne ou de lierre et encore moins de laurier comme le voulait S. Rebetez dans un premier temps. Il ne s'agit pas non plus d'une difficulté de rendu occasionnée par la taille des tesselles[10]. Le mosaïste a dessiné la couronne de pin caractéristique des satyres. Nombre d'exemples peuvent en être cités : en peinture murale, on retiendra un tableautin de la Maison du Verger à Pompéi sur lequel un satyre, reconnaissable à son *pedum* et à son pas rapide, découvre une ménade endormie ; comme le satyre de Vallon, il porte une longue chevelure entremêlée de branches de pin[11]. Pour la mosaïque, l'*emblema* de l'*apodyterium* des thermes d'Aizanoi en Phrygie offre un bon exemple de satyre couronné de pin, s'exclamant bras droit levé et main ouverte devant une ménade[12]. La scène de la découverte d'une ménade est connue et peut être tenue aussi bien par un satyre que par Pan, souvent présent entre Dionysos et Ariane endormie, lui le meneur des satyres à qui le pin est consacré[13]. Ovide relate d'ailleurs l'histoire de Lotis endormie surprise par Pan (*F.* I, 430-432.) : *Illa tamen multi plena soporis erat / Gaudet et a pedibus tracto velamine vota / Ad sua felici coeperat ire via,* "Elle, cependant, était profondément endormie. Il jubile et, relevant sa robe à partir des pieds, il était en bonne voie pour réaliser ses vœux". La place du *gaudet* en début de vers dit bien ce que l'image signifie par le geste de la main tendue. A Vallon, un élément rapproche le satyre de l'image de Pan. Des tesselles brunes de formes particulières sont reportées au bas du torse du satyre, en limite du pan de vêtement du personnage féminin (fig. 2). S'agit-il du haut des jambes de cheval ou de chèvre que peut avoir le satyre ? Il faut, à notre avis, plutôt y voir le haut de la nébride ou de la peau de chèvre que le satyre porte parfois nouée autour de ses hanches, comme sur le relief du sarcophage d'Arvi conservé à Cambridge, daté de 145-150 après J.-C., ou sur une mosaïque d'Antioche datée vers 200 apr. J.-C. montrant un satyre soutenant Dionysos[14]. La

---

[10] J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, art. cité, p. 177 ; S. REBETEZ, art. cité, p. 11, note 56.

[11] G. CERULLI IRELLI, M. AOYAGI, S. DE CARO, U. PAPPALARDO (dir.), *La peinture de Pompéi* I, Paris 1993, pl. 25 ; cf. aussi *ibid.*, pl. 142-143, satyres de la Maison de la colonnade tuscanienne à Herculanum. Parmi d'autres exemples, cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1986, p. 65, satyre et ménade provenant de la Maison des épigrammes (V 1, 18) ; *ibid.*, p. 135, n° 86, p. 147, n° 160, p. 153, n°s 214-215, p. 155, n° 216.

[12] K. RHEIDT, "Römischer Luxus - Anatolisches Erbe", *AntWelt* 28, 1997, p. 479-499, en part. p. 482, fig. 7 ; reconnaissable à sa couronne de pin, le satyre nommé Nectar lève aussi le bras droit dans la scène de l'enfance de Dionysos à Paphos, *LIMC* III, 2 (1986), p. 414, n° 97. Cf. le groupe statuaire de la Maison de Pansa, E. POCHMARSKI, *Dionysische Gruppen : eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien 1990, p. 325, pl. 77, 1. Cf. aussi *PPM* III, p. 434, *PPM* IV, p. 10, 906, *PPM* V, p. 542, 775, *PPM* VI, p. 1046.

[13] OVIDE, F. VI, 324 ; *LIMC* VIII, 1 (1997), *s.v.* "Pan", p. 923-941. Pour un tableau de la fin du IIe-IIIe siècle avec Pan découvrant une ménade, voir la peinture de la via Genova à Rome, E. DE CAROLIS, "Gruppo di affreschi da via Genova", in *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale*, Roma 1976, p. 44-48, pl. C et XXII.

[14] R. TURCAN, *op. cit.*, p. 394, pl. 5b ; E. POCHMARSKI, *op. cit.*, p. 295-296, pl. 29, 2. Cf. aussi deux groupes statuaires en bronze, l'un du Ier s., l'autre du début du IIIe s. apr. J.-C., chez E. POCHMARSKI, op. cit., p. 317-318, pl. 65, 1-2.

nébride ceint un satyre combattant contre les Indiens sur un *emblema* provenant d'une *villa* de la région de Frascati, daté de période sévérienne[15]. Le Bacchus de Vallon est en fait un satyre.

Faut-il dès lors voir une ménade dans la femme du médaillon de Vallon et ne plus parler d'Ariane ? Aucun attribut ne permet une caractérisation plus précise, du type tympanon ou thyrse. Souvent satyre et ménade se retrouvent dans une ambiance rustique, sur fond de rochers. On pourra rétorquer qu'à Vallon, le personnage féminin repose sur un coussin, que par conséquent on a plutôt affaire à Ariane. C'est ainsi qu'elle apparaît sur la mosaïque au Triton de la *villa* d'Orbe-Boscéaz (fig. 4) ; rien ne l'y différencie d'une ménade sinon que le médaillon adjacent montre le départ de Thésée[16]. On connaît par ailleurs des ménades installées sur des coussins elles aussi. Un chant de Catulle et une élégie de Properce fournissent la clef de cette ambiguïté[17]. Dans le premier (*Carm.* 64, 50-67), l'histoire d'Ariane est présentée sous forme d'*ekphrase*, dans la description d'une tapisserie : Ariane est éveillée, en proie à sa passion, immobilisée, déshabillée ; elle est bacchante avant même d'appartenir à Bacchus. Au début de l'élégie I, 3, 1-5, Properce mentionne Ariane, puis Andromède, puis la Bacchante, toutes trois endormies ; elles sont interchangeables, suivent un même schéma iconographique. Lorsqu'Ariane présente son sein ou son dos nu, elle est déjà bacchante. La scène de la découverte d'Ariane sur une paroi de la Maison des *Vettii* à Pompéi le confirme pleinement lorsqu'on y voit Ariane allongée sur une peau de panthère et à ses pieds tympanon et *cymbalon*[18]. Un élément distingue néanmoins la scène de Vallon : alors que partout ailleurs Pan ou tel satyre ont les yeux rivés sur la ménade dévoilée, ici, le satyre détourne son regard vers le fond de la pièce.

Dionysos ou Bacchus, s'il n'est pas véritablement figuré à Vallon, est très présent par l'intermédiaire des masques qui entourent le médaillon central. A gauche de l'entrée prend place un masque féminin surmonté de l'*onkos*, attribut typique des représentations de la tragédie ; les sourcils levés en accentuent la tristesse. Il correspond au type de "la femme pâle aux longs cheveux tombants" de l'*Onomastikon* de Pollux[19]. A droite de l'entrée se reconnaît le masque du vieux silène ou du vieux satyre, bien caractérisé par sa calvitie, sa barbe grise et son oreille en pointe ; Pollux, sans décrire l'un ou l'autre masque, les attribue autant à la comédie qu'au drame satyrique. Faut-il y voir une allusion au Silène mystagogue mis en évidence par P. Canivet et J.-

---

[15] K. WERNER, *Mosaiken aus Rom : polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung* 1, Würzburg 1994, p. 174.

[16] L. FLUTSCH, C. MAY CASTELLA, C.-A. PARATTE, *La villa gallo-romaine d'Orbe-Boscéaz et ses mosaïques*, Guides archéologiques de la Suisse 5, Orbe 1997, p. 45-48, en part. fig. 56, 58-59. Nous remercions Jean-Pierre Darmon qui nous a rendu attentif à ce rapprochement.

[17] Nous devons cette analyse à Mme Helena Junod, Université de Lausanne, que nous remercions vivement de nous avoir communiqué l'un des éléments de sa recherche sur l'*ekphrase* au sens de procédé qui vise à rendre un texte sensible avec, comme corollaire, la lecture de l'œuvre d'art (lettre du 10 octobre 1997).

[18] Cf. par ex. *LIMC* III, 2 (1986), *s.v.* "Ariadne", p. 732, n° 97.

[19] Y. SOUKARAS, R. LOISY, "Catalogue des masques de théâtre d'après Julius Pollux (*Onomastikon*, liv. IV, paragraphes 133 à 154)", in Ch. LANDES (éd.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Catalogue d'exposition, Lattes 1989, p. 103-108, en part. p. 104 ; un bon exemple est donné en couverture du même ouvrage, cf. *ibid.*, p. 213, 216, n° 98. L'*onkos* empêche d'y voir la jeune fille séduite de la comédie, même si celle-ci présente aussi des sourcils noirs levés, ce que propose S. REBETEZ, art. cité, p. 11, note 56.

P. Darmon sur une mosaïque anépigraphe présentant Dionysos et Ariane au banquet ? Il y a loin entre ce Silène philosophe et le masque de Vallon[20]. Cependant, le masque a pour essence d'évoquer, dans ce cas le pédagogue de Dionysos, l'initiateur du culte dionysiaque. Logiquement, on attendrait un masque dans le troisième médaillon. C'est Pan qui y prend place. Il ne figure pas dans la nomenclature de Pollux. Est-ce donc bien Pan ? Un indice permet de rendre indubitable cette attribution, mis à part le fait que le masque est porteur de cornes de chèvre, voire de poils de chèvres : c'est l'écarquillement des yeux, une caractéristique de Pan selon les textes, un Pan *aposkopeuon*, qui doit voir de loin pour ne pas être vu[21]. Etait-il alors mis en scène ? Pan est "le plus bachique des serviteurs du dieu" dit Lucien, mais J. Boardman souligne sa présence insignifiante en compagnie de Dionysos fonctionnant comme dieu du théâtre[22]. Pan occupe toutefois une place prépondérante dans la nouvelle comédie puisque c'est lui qui prononce le prologue du *Dyscolos* de Ménandre. Comme l'a montré Philippe Borgeaud, tout tourne autour de Pan, est dicté par lui dans cette pièce[23]. Pan provoque la passion amoureuse, le tumulte du banquet dans la grotte des Nymphes où il est organisé. Le *Dyscolos* présente en fait le rituel d'une fête domestique en l'honneur de Pan, y compris la *pannychis*, fête de la bonne humeur qui fait veiller toute une nuit, crée le vacarme dans la grotte, agitation analogue à celle de la panique. Chez Ménandre, plaisir et désir sont au cœur de la fête qui prépare au mariage. Avec une telle valeur donnée au masque de Pan, son apparition juste au-dessus de la scène du satyre et de la ménade est d'autant plus significative. Autre élément intéressant par rapport au Pan de Vallon, il est placé juste avant l'entrée de l'abside, comme souvent en ex-voto à l'entrée des grottes.

Dans un tel contexte, les Erotes ne surprennent pas. Souvent ils participent à la découverte d'Ariane ; sur un panneau en verre-camée de Pompéi, deux Amours entourent le satyre qui présente Ariane à Dionysos[24]. A Vallon, ils sont cependant traités d'une manière particulière, tout d'abord doublés antithétiquement, portant le *pedum* des satyres, évocation du milieu agreste, et tenant un vase en main droite ou en main gauche. S. Rebetez proposait d'y voir un vase à deux anses contenant probablement de l'encens[25]. Le dessin d'un sarcophage de Rome, de l'ancienne collection Cavaceppi, que R. Turcan date d'avant 220 apr. J.-C., montre le seul exemple que nous avons pu recenser d'une figure d'Eros, *pedum* sur l'épaule et tenant un contenant à anse, qui doit sans doute être interprété comme une ciste[26]. Mais c'est bien d'un vase en métal qu'il s'agit à

---

[20] P. CANIVET, J.-P. DARMON, art. cité, p. 10 s., en part. p. 12, 20-21. Cf. *LIMC* VIII, 1 (1997), *s.v.* "Silenoi", p. 1108-1133, en part. n°s 165a-200.

[21] L'hésitation sur l'attribution figure encore chez S. REBETEZ, art. cité, p. 12. Pour Pan *aposkopeuon*, cf. *LIMC* VIII, 1 (1997), *s.v.* "Pan", p. 927.

[22] *LIMC* VIII, 1 (1997), *s.v.* "Pan", p. 940. LUCIEN, *Bis acc.* 9, est cité par R. MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos : die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988, p. 32.

[23] Ph. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Bibliotheca Helvetica Romana XVII, Rome 1979, en part. p. 241-252.

[24] Cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, *op. cit.*, p. 102, 226-227, n° 50 ; pour d'autres tableaux avec Amours, cf. *supra* notes 5, 6, 12, 18.

[25] S. REBETEZ, art. cité, p. 11.

[26] R. TURCAN, op. cit., pl. 26a.

Vallon, d'un vase en bronze avec son pied, son bord évasé et son anse torsadée, et même plus précisément d'une situle[27]. C'est une sorte de seau servant essentiellement à puiser et à transporter de l'eau. On le voit souvent en main des satyres et des ménades. Lorsqu'ils emportent Aphrodite dans les airs, Himéros le désir et Pothos la passion tiennent une petite situle à la main. Du point de vue du schème, les deux Amours de Vallon reprennent la position des Lares sur les représentations de laraires pompéiens, ces Lares qui tiennent la situle pleine d'eau dans une main, y mêlant du vin à l'aide d'un rhyton dans leur autre main, en positions antithétiques[28]. Du point de vue du thème serait donc évoqué le mélange de l'eau et du vin, le "mélange des larmes des Nymphes avec le sang de Dionysos" d'un fragment de poète lyrique grec[29]. C'est la thématique développée sur les parois stuquées du *tablinum* de la Maison de Méléagre à Pompéi : les panneaux centraux montrent soit Silène, soit Hercule ivres, soutenus par des satyres, en prédelle des panneaux latéraux figurent des scènes liées aux sources, dont celle de Pégase ; aux extrémités, des satyres guignent depuis les portes entrouvertes, *pedum* ou situle en mains ou les deux[30]. Le vin, il est vrai, n'est pas explicitement désigné à Vallon, mais il est évoqué au centre du deuxième tapis, au seuil de l'abside, par le symbole même du mélange, le cratère.

La situle sert aussi à l'eau lustrale pour les libations, celle qu'aspergent les purificateurs ou les initiateurs qualifiés pour cet office, le père de famille pour les lustrations domestiques ; elle est le contenant de l'eau sacrée dans le culte isiaque[31]. Faut-il mettre alors ces vases en relation avec l'Isis trouvée dans la même pièce de Vallon ? On sait les analogies entre Bacchus et Osiris.

La situle enfin pourrait faire allusion à la coupe d'eau du Léthé, du fleuve de l'oubli, que tient Hypnos le dieu du sommeil sur quelques tableaux de la découverte d'Ariane à Pompéi[32]. Hypnos-Somnus, c'est le dispensateur de la paix par l'oubli qu'il accorde grâce à son rameau trempé dans l'eau. Il amène le repos du corps ; il a toute puissance sur les dieux et les hommes. Il est le serviteur d'Amour ; il accompagne ou fuit Dionysos.

Les trois portraits qui complètent le tapis principal devraient trouver une explication dans ce programme. Le portrait de l'entrée (fig. 5) a été interprété comme étant celui d'un homme, cheveux mi-longs séparés par une raie centrale, yeux cernés et large nez[33]. L'observation des

---

[27] A.E. RIZ, *Bronzegefässe in der römisch-campanischen Wandmalerei*, Mainz 1990, pl. 32-33 ; DAREMBERG et SALIO, *s.v.* "situla". Silène porte la même situle à côté d'Ariane s'initiant aux plaisirs bachiques sur un panneau en verre-camée de Pompéi, cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, *op. cit.*, p. 102, 226-227, no. 51.

[28] Th. FRÖHLICH, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten : Untersuchungen zur 'volkstümlichen' pompejanischen Malerei*, Mainz 1991.

[29] Cf. P. CANIVET, J.-P. DARMON, art. cité, p. 27.

[30] Cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, op. cit., p. 142-143, nos 144-145.

[31] DAREMBERG et SAGLIO, *s.v.* "lustratio" et "Isis" ; V. TRAN TAM TINH, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964, en part. p. 35, 126-127.

[32] Voir en part. ceux de la Maison du Cithariste (I 4, 5), de la Maison des *Vettii* (VI 15, 1) et de la Maison de l'*Ara Maxima* (VI 16, 15), cités *supra* note 12 ; pour d'autres monuments, cf. *LIMC* V, 1 (1990), *s.v.* "Hypnos/Somnus", p. 602-603.

[33] S. REBETEZ, art. cité, p. 12. Nous avons suivi cette proposition dans un premier temps, mais le doute s'est installé à la suite de l'intervention de J.-P. Darmon lors du Colloque, assurant qu'il s'agissait d'une femme.

portraits masculins des premiers siècle de l'Empire révèle qu'aucun homme ne porte de raie au centre du crâne et des cheveux aussi longs, excepté les Barbares comme celui du sanctuaire du Cigognier d'Avenches[34]. Il semblerait dès lors étrange qu'un portrait de ce type prenne place au IIe siècle dans une pièce comme celle de Vallon. Les tesselles brunes et rouges placées sous les yeux et autour du nez du personnage sont là pour marquer effectivement des cernes et des joues creuses de chaque côté du nez ; les tesselles blanches entre bouche et nez sont un rai de lumière et non une moustache, accentuant l'enfoncement de la cavité nasale au-dessus de la mâchoire. En outre, les tesselles des cheveux sont dans des teintes claires, plus claires que dans les deux autres portraits ; la raie qui les traverse incite à y voir un portrait de femme. Plus encore, il s'agit d'un portrait de femme âgée, avec la même coiffure qu'une tête conservée à Rome et datée du début du IIe siècle apr. J.-C. L'accentuation de la lèvre supérieure rapproche enfin notre portrait de celui de Domitia, l'épouse de Domitien, cette grande dame de l'Empire qui a vécu jusque vers 140 apr. J.-C.[35]. Le portrait situé à gauche du médaillon central (fig. 6), au-dessus du masque tragique, est celui d'une femme d'âge mûr qui, par sa chevelure, se rapproche du type de Faustine la Jeune dans les années 150 apr. J.-C.[36]. Le troisième portrait (fig. 7) est celui d'une jeune fille dont la chevelure tient de celle de Faustine la Jeune vers 160-170 apr. J.-C.[37]. Etant donné la présence d'un laraire dans la pièce, les portraits pourraient être non pas ceux des propriétaires, mais bien ceux d'ancêtres, à valeur commémorative, faits à partir de ces *imagines majorum* qui avaient une place importante dans le culte et dans la vie domestique, masques qui occupaient non seulement la chapelle familiale, mais aussi les entrées, les couloirs et surtout l'*atrium* et le *tablinum* dans les maisons campaniennes, à l'endroit de la *salutatio* matinale. Les portraits des défunts en cire ou sur *tabula* étaient peints et, signe qu'ils étaient laissés en vue, pouvaient noircir à cause de la fumée nous disent Cicéron, Sénèque ou Juvénal[38]. C'est ainsi qu'il faut comprendre, à notre avis, les portraits ombrés de la mosaïque de l'*atrium* de la Maison de Paquius Proculus à Pompéi. Des portraits d'enfants défunts ornent les parois jaunes d'une chambre de la Maison de M. Lucretius Fronto. Des portraits familiaux entourent le tableau d'Achille à Scyros sur une mosaïque de la *villa* de Pedrosa de la Vega en Tarraconaise, comme tissés sur des tambourins[39]. Faut-il donc voir à Vallon, par la présence de ces trois portraits, la

---

[34] A. LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen der Schweiz II : Avenches*, Mainz 1976, p. 59-60, n° 39, pl. 44-45 ; cf. J. BOUZEK, I. ONDREJOVA (ed.), *Roman portraits : artistic and literary*, Mainz 1997, en part. p. 32-36.

[35] B. ANDREAE, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris 1973, p. 402, fig. 399 ; H. JUCKER, D. WILLERS (Hrsg.), *Gesichter : griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Bern 1983[3], p. 130-131, 239, 262-263 ; J. CHAMAY, J. FREL, J.-L. MAIER, *Le monde des Césars : portraits romains*, Hellas et Roma I, Genève 1983, p. 239, pl. 54. Oralement, S. Rebetez nous a dit être arrivé à l'interprétation du portrait en femme âgée.

[36] H. JUCKER, D. WILLERS, *op. cit.*, p. 158-163.

[37] B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 431, fig. 490 ; J. CHAMAY, J. FREL, J.-L. MAIER, *op. cit.*, p. 1455, 271, pl. 62b ; *Bronze et or : visages de Marc Aurèle, empereur, capitaine, moraliste*, Genève 1996, p. 64-65.

[38] DAREMBERG et SAGLIO, *s.v.* "cera" ; M. NOWICKA, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie 1993, en part. p. 162-172 ; H.I. FLOWER, *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford 1996, en part. p. 185-222, pl. 1-2 ; Th. FRÖHLICH, *op. cit.*, pl. 25, 3.

[39] *Pompei 1748-1980 : i tempi della documentazione*, Roma 1981, p. 163 ; W.J.Th. PETERS, "La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture", *Scrinium* V, Amsterdam 1993, p. 336-339,

marque de l'ancienneté de la famille du propriétaire, l'affirmation d'une culture, d'un statut social, le signe d'une apothéose privée sur le modèle de la famille impériale ?

Les trois portraits sont, il est vrai, insérés dans des médaillons circulaires comme l'étaient la plupart du temps les portraits officiels, renvoi à l'*imago clipeata*[40]. Mais les masques occupent des *clipei* identiques. Par ailleurs, la galerie d'ancêtres de Vallon se limiterait à trois femmes, sans *pater familias*, ce qui ne peut que difficilement s'imaginer dans la société romaine ou gallo-romaine. La chevelure, les traits de chacune des têtes s'inscrivent dans le temps, la femme âgée de l'époque de Trajan, la femme mûre du règne d'Antonin le Pieux, la jeune fille du début de l'ère de Marc Aurèle, période à laquelle fut posée la mosaïque. Sans rien enlever à la force du respect des ancêtres, ce sont les âges de la vie qui forment cercle autour du médaillon central. Tout ici est mis sous le signe de Bacchus et de son pouvoir transcendant, jusqu'aux panthères et aux rinceaux de l'abside. Les masques doublent ce que disent les portraits, le *mimus vitae*, la "tragédie et la comédie de la vie"[41].

La fonction de la pièce et de son abside en particulier peut éclairer encore le sens de la mosaïque. Par ses dimensions, la manière dont elle est aménagée, l'abside laisse parfaitement restituer l'emplacement d'un *stibadium*, d'un lit de table en demi-cercle, en sigma, déjà en usage aux premiers siècles de l'Empire, mais généralisé au IIIe siècle[42]. Deux arguments viennent renforcer cette interprétation : l'existence du deuxième tapis avec la représentation de panthères de chaque côté d'un cratère dont S.R. Zwirn a souligné l'existence constante en guise de seuil[43]. Les traces d'incendie au sol permettent aussi de voir qu'un cercle d'environ 90 cm s'est imprimé au centre de la base de l'abside. Si l'on calcule l'extension des traces de tesselles rouges et des éléments latéraux, on atteint la dimension d'environ 1,40 m, une dimension qu'E. Morvillez a observée à Argos et à Antioche. Le cercle de 90 cm peut bien correspondre au rond d'une table en marbre par exemple, qui aura protégé le sol de la mosaïque. Des éléments amovibles de lits en sigma ont été supposés ailleurs.

Pour la compréhension du reste de la pièce, la répartition des objets trouvés dans la couche d'incendie qui la recouvrait (fig. 8) est parlante. Le laraire est bien situé dans un angle,

---

pl. XVI-XVII ; J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-IVe s.)*, Rome 1997, p. 187-190, 342-343, pl. LXXXIV-LXXXVI ; S. DE MARIA, "Pittura celebrativa in case private romane d'età imperiale", in D. SCAGLIARINI CORLAITA (dir.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Bologna 1997, p. 47-52 ; J. Ch. BALTY, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mainz 1993, en part. p. 14-15. Mme Janine Lancha, que nous remercions, nous a signalé une galerie de portraits sur une mosaïque de Millanes de la Mata (Caceres), publiée par Garcia Hoz-Rosales dans *Extramadura Arqueologia* II, 1991.

[40] M. NOWICKA, *op. cit.*, p. 182 ; D. SCARPELLINI, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, Roma 1987, en part. p. 89-95.

[41] PLATON, *Phil.*, 50b ; cf. B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, p. 75-79 ; A. ALLROGGEN-BEDEL, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, München 1974, p. 64-73 ; J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris 1990, p. 208-246.

[42] E. MORVILLEZ, "Sur les installations de lits de table en sigma dans l'architecture domestique du Haut et du Bas-Empire", *Pallas* 44, 1996, p. 119-158.

[43] S.R. ZWIRN, "Leaping leopards in Roman art", dans ce volume. Voir aussi la mosaïque tardive de la Maison de Bacchus à Alcalá de Henares près de Madrid avec ses deux tapis de panthères entourant un cratère qui ne servent pas de seuil mais démarquent un tableau avec Dionysos et son thiase, lui placé en face d'une abside, R. LING, *Ancient Mosaics*, London 1998, p. 118, fig. 84.

enfermé qu'il devait être dans une armoire, suivant en cela ce que disent les textes. Les statuettes d'Isis et d'Harpocrate, tombées plus loin, ont pu être posées soit sur un guéridon quelconque soit sur les étagères du meuble qui prenait certainement place sur l'un des côtés de la mosaïque ; il n'est pas sans intérêt de noter qu'elles se trouvaient au même endroit que la coupe en bronze. Presqu'aucun objet du côté nord et des cruches, des monnaies, davantage de charnières du côté sud de la pièce. Ils indiquent sans doute un aménagement différent du meuble qui se trouvait à droite de l'entrée. Nous proposerions volontiers de voir une partie de ces meubles comme étant des bibliothèques. De la sorte, la pièce ferait office de *tablinum* pour la maison. Toutefois, il nous manque encore des études pour comprendre ce genre de pièce dans une *villa* qui n'a rien de directement comparable avec la Campanie. Une autre question se pose aussi : est-il possible de mêler bibliothèque ou *tablinum* et *triclinium* ?[44]

Si l'on admet notre interprétation de *stibadium* dans l'abside, alors le sens du pavement est amplifié. On pense en particulier à la description d'un banquet faite par Sidoine Apollinaire (*Ep.* I, 11) : c'est l'empereur Majorien qui invite ; il se trouve à droite du sigma et la place la plus honorifique est à l'extrême gauche. A Vallon, c'est justement cette place que désigne le satyre découvrant celle qui peut bien garder son nom d'Ariane, une fois devenue bacchante. Chaque hôte d'honneur devient dès lors un nouveau Dionysos. Le double sens domestique, honneur rendu au mariage, aux cycles de la vie, et public, festif, que révèle la mosaïque du satyre et d'Ariane à Vallon, est superbement rendu par la fin du récit de Bacchus et d'Ariane dans l'*Art d'aimer* d'Ovide (I, 561-562) : *Pars 'Hymenaee' canunt: pars clamant 'Euhion Euhoe!'*, "les uns chantent 'Hyménée', les autres crient : 'Evhion, évohé'".

DISCUSSION

Claudine **Allag** : Bravo pour cette passionnante interprétation ; l'hypothèse des *imagines maiorum* a été évoquée : peut-être même pourrait-on parler d'*imagines clipeatae*, le médaillon circulaire représentant alors un bouclier schématique. On connaît des représentations peintes. Y en a-t-il d'aussi réalistes en mosaïque ?

Michel **Fuchs** : Une réponse a été donnée par Mme J. Lancha qui renvoie à une mosaïque de Pedrosa et à une autre de Millanes de la Mata (Caceres) où figurent des portraits.

---

[44] Cf. E. MORVILLEZ, "A propos de la *cenatiuncula* de la villa d'Avitacum de Sidoine Apollinaire", *La lettre de Pallas* 2, 1995, note 9 : crédence ou dressoir et meuble de rangement pour l'argenterie agrémentent la salle de banquet d'été.

Noël **Duval** : D'après les dimensions de l'abside, la profondeur de la salle, la largeur de la maçonnerie disparue dans l'abside (d'ailleurs peut-être postérieure), le *stibadium* semble exclu : l'espace est insuffisant et la banquette trop étroite et de diamètre trop petit. L'hypothèse d'une bibliothèque (ou plutôt d'une *diaeta* où l'on peut s'asseoir ou se reposer au milieu d'étagères portant des objets ou des livres) est préférable : la présence d'un laraire n'est pas surprenante pour cette salle familiale semi-publique. L'hypothèse de la Ménade et du Satyre semble la plus convaincante pour le médaillon central, mais n'a pas de lien nécessaire avec un *triclinium*.

Michel **Fuchs** :

La proposition de l'existence d'un *stibadium* repose sur l'étude d'Eric Morviley qui n'exclut pas des dimensions relativement restreintes pour de tels aménagements.

Wiktor **Daszewski** : Je pense que l'on peut très bien imaginer une statue de Dionysos dominant une pièce où des éléments dionysiaques se voient sur le pavement, mais où le dieu est absent, sa présence étant suggérée seulement par celle du Satyre et d'Ariane.

Stephen **Zwirn** : 1) The animals in the panel to either side of the Krater **cannot** be panthers, because they do not have spots. 2) I think the central image does **not** represent Bacchos and Ariadne, but shows a Satyr being surprised at the moment of his discovering - not of the Maenad he had hoped for, but a hermaphrodite. The scene is known in Hellenistic and Roman examples, including floor mosaics (for mosaics, cf. Antioch). This subject is supported by the gesture of surprise of the Satyr and the fact that the drapery he lifts is located just where the figure's genitals are. The relationship of gesture, drapery, and emphasis on the face and upper torso of the "female", are parts of this tradition. 3) The objects the Erotes carry are not cult situlae, but should be understood as lanterns, bringing the light that helps in the surprising recognition scene.

Michel **Fuchs** : Pour l'interprétation en hermaphrodite, le fait qu'Hermaphrodite apparaît de face pour être reconnaissable me semble contradictoire, mais la recherche mérite d'être faite. En ce qui concerne les éventuelles lampes que tiendraient les Erotes, l'hypothèse avait été envisagée, mais la forme même de l'objet et le manque d'éléments évoquant la flamme me paraissent des éléments contraires.

Jean-Pierre **Darmon** : La richesse et la qualité de la communication qui vient d'être faite sur ce remarquable pavement excite la réflexion et suscite des suggestions. Pour ma part, je m'interroge sur les trois "portraits" présumés. Est-il bien certain que le "portrait" axial, le plus près de l'entrée, soit un portrait *masculin* ? Si c'est un buste féminin, ne serait-on pas ici en présence d'une représentation des Trois grâces, alternant avec trois motifs dionysiaques (ici les masques) comme dans une mosaïque de la Vienne antique, aujourd'hui au Musée de Lyon ?

On se retrouverait une nouvelle fois en présence de l'évocation des Grâces dans un contexte exprimant culture et sociabilité.

Michel **Fuchs** : Pourrait s'opposer à cette interprétation la carnation différente du personnage dit masculin et des deux autres personnages à la carnation du visage, en particulier, nettement plus claire ; de même la chevelure différenciée des personnages parlerait en défaveur de cette interprétation.

Marek-Titien **Olszeweski** : Je voudrais répondre à M. Darmon. La mosaïque de Sheikh Zouède parle des Trois Grâces dans une des inscriptions, mais nous n'avons pas d'image des Trois Grâces. Le texte parle de leur travail. L'allusion concerne le voile d'Aphrodite que, d'après Homère, elles ont tissé pour la déesse.

Anne-Marie **Guimier-Sorbets** : L'orientation de toutes les figures, dirigées vers l'entrée et non vers l'abside, est unique. Elle convient mal, me semble-t-il, pour une salle à manger mais mieux pour une bibliothèque-salon qui comportait aussi un laraire orienté vers l'entrée.



Fig. 1. Le tapis principal de la mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane vu depuis le seuil de la pièce en direction de l'abside. Photo Service archéologique cantonal de Fribourg (SACF), F. Roulet.



Fig. 2. Médaillon central de la mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane ou petite mosaïque de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.

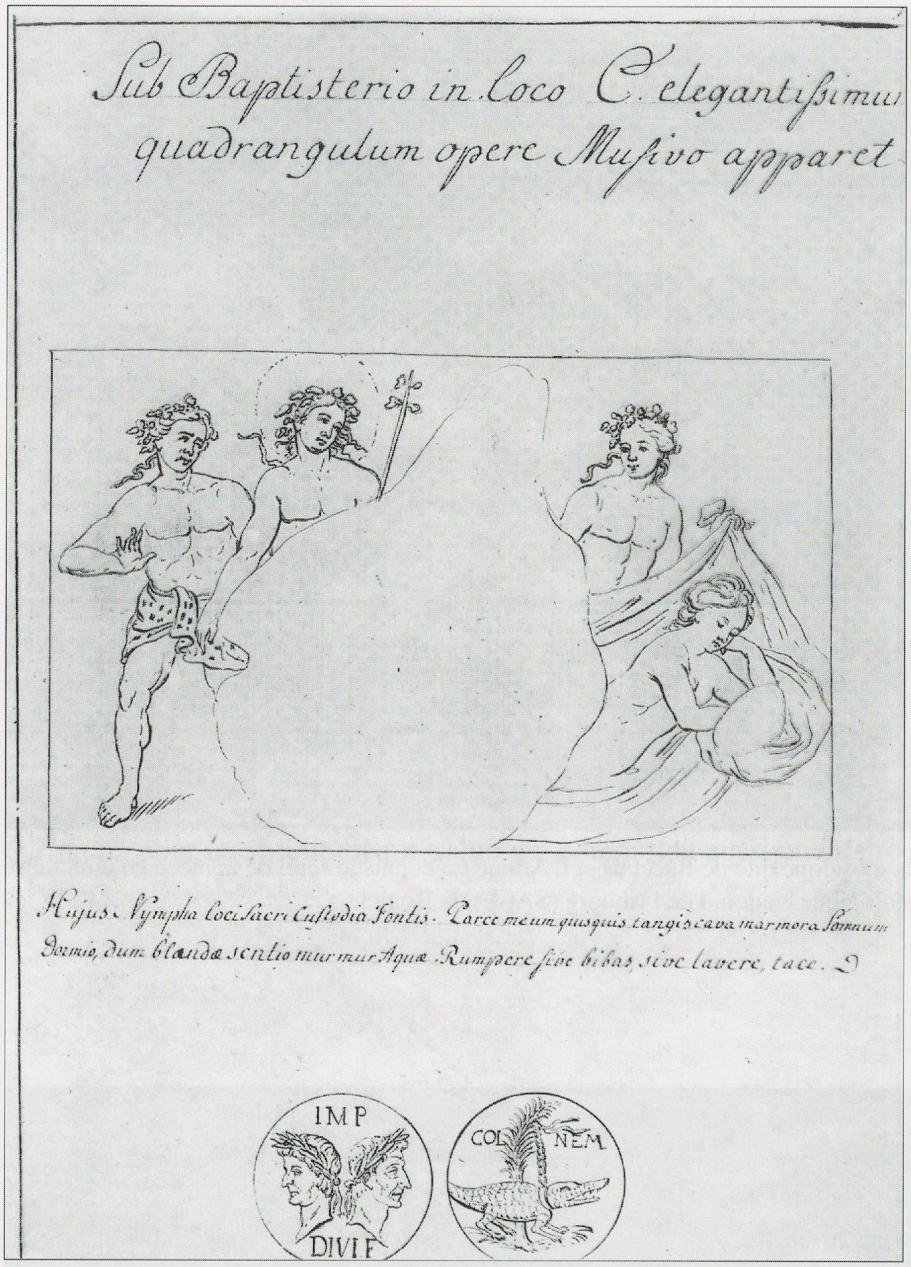


Fig. 3. La découverte d'Ariane par Bacchus-Dionysos sur la mosaïque du palais de *Derrière la Tour* à Avenches. Dessin S. Schmidt, *Monumenta Aventicensia annis 1750, 1751 et 1752 eruta*, ouvrage relié, manuscrit, déposé au Musée romain d'Avenches.



Fig. 4. Le médaillon d'Ariane sur la mosaïque au Triton de la *villa* d'Orbe-Boscéaz. Photo J.-P. Darmon, Paris.



Fig. 5. Portrait de femme âgée à l'entrée de la pièce à la petite mosaïque de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.



Fig. 6. Portrait de femme d'âge mûr de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.



Fig. 7. Portrait de jeune femme de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.

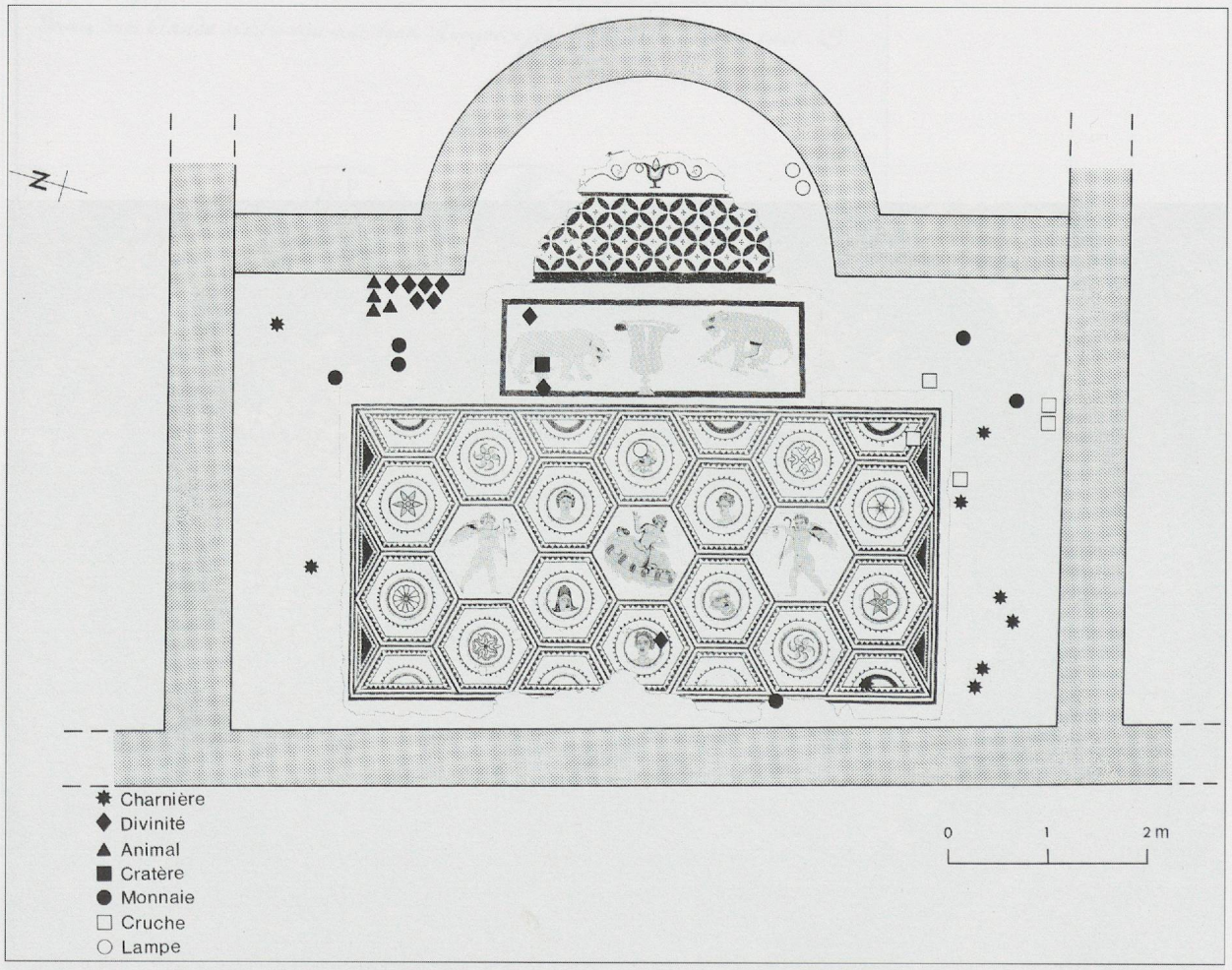


Fig. 8. Plan de la pièce à la petite mosaïque de Vallon et répartition des objets trouvés dans la couche d'incendie qui recouvrait le sol. Dessin SACF, S. Rebetez, F. Saby.

Le mois d'octobre sur le calendrier de Thysdrus

Louis FOUCHER

Sur la mosaïque de *Thysdrus* représentant un calendrier[1], l'image du mois d'octobre montre deux personnages face à face qui rejoignent leur main droite levée dans un geste d'acclamation ou d'adoration (fig. 1 et 2). Ils sont nu-tête ; celui de droite, qui semble plus âgé, porte un long vêtement à mi-manche jaune clair, orné d'un *clavus* rouge qui descend à l'oblique le long du flanc, sur une robe talaire blanche ; celui de gauche a le même vêtement, mais de couleur verte, avec de minces *clavi* clairs : l'un part de l'épaule et descend sur le dos, l'autre suit le flanc, le troisième orne le devant. Au-dessus de leurs mains levées, à peu près au milieu, une étoile à huit branches est constituée par une croix grecque claire posée sur une croix de Saint-André rouge foncé. On lit à côté OCTO / BRES.

Lorsque j'ai fait déposer cette mosaïque, j'ai relevé, au-dessous de la dalle, des fragments de fil de plomb qui servaient à lier les tuiles d'un plafond[2] appartenant à une construction antérieure et des tessons de lampes en forme de cœur, avec un décor très sobre sur le pourtour, attribuables au milieu du IIe siècle[3]. Cette image évoque-t-elle une fête et laquelle ? Après avoir cherché dans les textes et les documents épigraphiques, je consultai la planche du calendrier de 354 qui concerne les fastes d'octobre et m'arrêtai au *natalis Alexandri (Severi)* célébré le jour des calendes ; je demandai l'avis d'H. Stern qui non seulement approuva[4] mais apporta des arguments supplémentaires qu'il devait développer au colloque de Sousse en avril 1963[5]. Je les résume rapidement : 1. Sur le calendrier de *Thysdrus*, les mois sont indiqués tantôt par un nominatif, *januarius, februarius, junius, julius, september, november, december,* tantôt par l'accusatif pluriel de l'adjectif : *martias, apriles, maias, augustas, octobres.* Ces derniers correspondent à des fêtes célébrées aux calendes ou aux ides ; on attendrait un ablatif pluriel, mais, en Afrique, on trouve souvent des dates indiquées avec *Kalendas* ou *Idus* et l'accusatif pluriel de l'adjectif désignant le mois. Comme les données archéologiques et l'analyse stylistique des décors ne s'y opposent pas, on peut donc penser à l'anniversaire d'Alexandre

[1] L. FOUCHER, *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961,* Notes et Documents V, N^elle^ Série, Tunis 1962, p. 30-52 ; H. STERN, "Un calendrier illustré de Tunis", *MemLincei,* quaderno n. 105, CCCLXV, 1968, p. 176-200 ; "Les calendriers romains illustrés", *ANRW* II, 12, 2, p. 435-439 ; D. PARRISH, *LIMC, s.v. "Menses".*

[2] Et comportant un enduit peint. L. FOUCHER, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem,* Paris 1963, p. 65.

[3] J. DENEAUVE, *Lampes de Carthage,* Paris 1969, type VIII a, p. 83-85, n° 908-912. Ce type caractérise les lampes importées d'Italie au IIe siècle ; elles sont imitées par les ateliers provinciaux, et en particulier africains comme les *Pullaeni* dès le début du IIIe siècle mais, très vite, la décoration du marli devient plus importante.

[4] Lettre reproduite p. 46 de *Thysdrus 61.* J'avais avisé H. Stern dès la découverte et ce calendrier a fait l'objet d'une correspondance entre nous jusque peu de temps avant son décès.

[5] H. STERN, "L'image du mois d'octobre sur une mosaïque d'El Jem", *CT* 45-46, 1964, p. 20-33 ; repris dans *JS*, 1965, p. 117-131.

Sévère aux calendes d'octobre. 2. Une série de monnaies de Pertinax[6] présente une image qui s'apparente à la nôtre : une femme, debout, en longue tunique, montre, avec les deux mains ou avec une seule, un corps céleste dessiné à gauche. La légende *Providentia Deorum* s'applique à l'avènement d'un empereur choisi par la prévoyance des Dieux qui fit apparaître une comète à la fin de l'année 191 ou au courant de l'année 192. H. Stern cite des textes confirmant la croyance d'après laquelle l'apparition d'une étoile annonce un événement important, la naissance ou l'accession au trône d'un prince. 3. D'après l'*Histoire Auguste*[7], une étoile de première grandeur serait levée le jour de la naissance de Sévère Alexandre et le soleil aurait été entouré d'un halo de lumière. Et H. Stern ajoute : "le propriétaire de la maison qui a commandé cette mosaïque, en s'écartant de l'iconographie habituelle, aurait saisi l'occasion pour afficher sa loyauté envers l'empereur régnant".

Malgré quelques hésitations et quelques doutes, l'opinion d'H. Stern a été retenue et même J. Gagé y a apporté des développements nouveaux[8]. "L'interprétation, dit-il, gagnerait en vraisemblance si une partie au moins de l'intention, chez l'inspirateur de la mosaïque, allait, à travers le *natalis* de Sévère Alexandre, au héros qui avait précisément transformé en Alexander le surnom initial de l'enfant que nous savons avoir été Alexianos". Selon l'*Histoire Auguste*[9], il aurait reçu le nom d'Alexandre parce qu'il serait né à Arca, dans un temple consacré à Alexandre le Grand, alors que son père était venu là le jour d'une fête d'Alexandre pour accomplir une solennité et que ce jour de naissance coïncidait avec celui de la mort d'Alexandre. J. Gagé considère cette dernière affirmation comme inexacte, mais ajoute qu'en revanche, le 1er octobre correspond à la date d'un des exploits les plus prestigieux d'Alexandre le Grand, la bataille décisive d'Arbélès (ou Gaugamèle) en 331[10], quelques jours après l'éclipse de lune du 20 septembre qu'il avait su faire interpréter à son profit par des devins égyptiens. Quinte Curce mentionne également une manifestation du ciel la veille de la bataille[11] : J. Gagé suppose donc l'existence d'une sorte de *Sidus Arbelicum* dont la tradition se serait maintenue : on aurait vu, dans le fait qu'Alexandre Sévère naquit précisément un 1er octobre, "la promesse qu'il aurait sur lui la même faveur surnaturelle qu'Alexandre le Grand". Un autre passage de l'*Histoire Auguste*[12] retient également l'attention : Sévère Alexandre, avant son avènement, aurait présidé

---

[6] *RIC* IV, I, p. 8, n° 10 A, 10 B, 11 ; p. 10, n° 21, 22 ; p. 11, n° 23, 29, 30, 31 ; p. 12 n° 37. A. M. WOODWARD, "The coinage of Pertinax", *Num.Chron.*, 1957, p. 84-96.

[7] *Histoire Auguste, Vita Sev. Al.* XIII, 5 : *Fertur die prima natalis toto die apud Arcam Caesaream stella primae magnitudinis visa et sol circa domum patris ejus fulgido ambitu coronatus.* Arcam : la ville d'Arca et non le berceau comme traduit H. Stern.

[8] J. GAGE, *Basileia, les Césars, les rois d'Orient et les Mages,* Paris 1968, p. 249-256.

[9] *Histoire Auguste, Vita Sev. Al.,* V : *Alexandri nomen accepit quod in templo dicato apud Arcenam urbem Alexandro Magno natus esset, cum casu illic die festo Alexandri cum uxore pater isset sollemnitatis implendae causa. Cujus rei argumentum est quod eodem die natalem habet hic Mamaeae Alexander qua ille Magnus excessit e vita.*

[10] QUINTE CURCE, IV, 10, 1-8 ; ARRIEN, III, 15.

[11] QUINTE CURCE, IV, 12, 14.

[12] *Histoire Auguste, Vita Alex. Sev.*, 35 : *Agoni praesedit et maxime Herculeo in honorem Magni Alexandri.*

à des jeux héracléens en l'honneur d'Alexandre le Grand. On avait pu supposer que ces jeux, en particulier ceux de Beroia, étaient célébrés aux calendes d'octobre.

Depuis ces publications, ces deux savants ont atténué certaines de leurs affirmations. H. Stern, dans son dernier article[13], reconnaît qu'il faut abandonner l'hypothèse d'après laquelle les accusatifs pluriels de l'adjectif concerneraient uniquement des fêtes fixées aux calendes, aux nones ou aux ides. J. Gagé a modifié son opinion sur les jeux héracléens de Beroia depuis la publication, en 1968, de deux inscriptions trouvées à Verria, antique *Beroia*[14], en Macédoine[15] : des jeux annuels avaient lieu à partir du 25 juin, et duraient 3 jours. Une des inscriptions date de 229, l'autre de 240. Il ne s'agit donc pas d'une fête du 1er octobre comme l'avait cru d'abord J. Gagé, et toute son argumentation sur le *Sidus Arbelicum* est sans doute à supprimer.

L'opinion de H. Stern concernant l'étoile des monnaies de Pertinax selon laquelle l'apparition d'une comète la dernière année du règne de Commode annonce un règne de félicité a été contestée par J. P. Martin[16]·: "En vérité ces explications ne sont pas très convaincantes. Elles le sont d'autant moins que plusieurs séries monétaires de l'année 192, donc du règne de Commode, s'accompagnent de la représentation d'une étoile dans le champ ; ainsi nous la trouvons sur des monnaies portant les légendes *Fides militum*, *Fortuna Felix*, *Victoria*, *Pietas*, *Libertas* et *Liberalitas*". J. P. Martin y voit une solution plus simple : Pertinax, en émettant ces séries, se plaçait sous la protection de tous les *Divi* et de toutes les *Divae*, les Antonins et surtout Marc Aurèle et Faustine la Jeune. Il semble donc difficile d'utiliser ces monnaies pour affirmer que l'étoile veut annoncer l'avènement d'un prince chéri des dieux, ici Sévère Alexandre.

Si vraiment une étoile, apparue le jour de sa naissance, avait ainsi annoncé un destin privilégié, il est bien évident que celui-ci n'aurait pas manqué d'exploiter, dans sa propagande, ce présage charismatique, ce qui n'est pas le cas. On est donc amené à se demander, comme d'autres l'ont déjà fait[17], si cette étoile n'a pas été inventée par l'auteur de la *Vita Severi Alexandri*, dont on doit souvent, par ailleurs, douter de la fiabilité. Toutes ces contradictions, ces incertitudes et ces lacunes peuvent justifier un certain scepticisme sur cette interprétation de l'image d'octobre.

Une autre forme de scepticisme s'était manifestée lorsque H. Stern avait développé sa thèse : W. Seston trouvait étrange qu'un calendrier fait pour durer, dans un local n'ayant aucun caractère officiel, ait pu incorporer un *natalis* contemporain alors que les éléments en sont

---

[13] H. STERN, "Les calendriers illustrés romains", *ANRW* II, 12, 2, p. 439.

[14] J. GAGE, "La mystique impériale et l'épreuve des jeux. Commode-Hercule et l'anthropologie herculéenne", *ANRW* II, 17, 2, p. 672.

[15] J. P. TOURATSOGLIOU, *First intern. symposium held in Thessaloniki, 28-29. 08.* 1968, Institut for Balkan studies, Thessaloniki 1970, p. 280-285. J. et L. ROBERT, "Bull. épig.", *REG* LXXXIV, 1971, n° 400. *AEpi*, 1971, nos 430-431.

[16] J. P. MARTIN, *Providentia deorum, aspects religieux du pouvoir romain*, Rome 1988, p. 371-376.

[17] C. HONN, "Quellenuntersuchungen zu den Viten des Heliogabalus und Severus Alexander", *Corpus der Scriptores Hist. Aug.*, Leipzig et Berlin 1911, p. 119.

surtout des fêtes religieuses annuelles appartenant à la vieille tradition romaine ou, pour trois des mois, des occupations saisonnières. Après tout n'eut-il pas été logique qu'après la *damnatio memoriae* de Sévère Alexandre, ce tableau eût été détruit et remplacé ? Pourquoi un petit propriétaire provincial, même admirateur de l'empereur, aurait-il pris un tel risque alors qu'il ne tirait aucun avantage immédiat de sa flagornerie ?

On peut aussi se poser des questions à propos du commanditaire : H. Stern estime qu'il "a dû être un fonctionnaire romain qui a manifesté son loyalisme envers le prince régnant et son attachement aux traditions religieuses de sa patrie". Si je parle d'un propriétaire africain, exploitant et commerçant, c'est surtout parce que le décor de sa maison, les Muses dans deux pièces différentes et des *xenia* dionysiaques, ne diffère guère de celui des autres maisons des thysdritains de l'époque. En fait, nous ne savons rien du personnage. Deux détails toutefois méritent d'être signalés : les vestiges importants d'un état antérieur[18] et des traces de remaniements montrent qu'une demeure somptueuse avait déjà occupé le terrain et tout ce passe comme si, à une seconde génération, deux descendants avaient fait construire chacun une aile de part et d'autre d'un *viridarium* et d'un grand *triclinium* restés communs. Dans une des salles voisines de celle du calendrier, et sans doute contemporaine[19], on remarque le croissant sur hampe flanqué de deux barres, insigne des *Telegenii*[20] figuré onze fois dans la trame géométrique (fig. 3). Quels étaient les rapports du propriétaire avec cette grande firme qui regroupait, sous la protection de Bacchus, des entrepreneurs de spectacles ? Etait-il un membre, un correspondant ou un client de cette compagnie qui d'ailleurs avait sans doute, outre l'organisation des jeux, d'autres activités commerciales. On peut se poser la question, mais il serait vain de vouloir expliquer l'intérêt du commanditaire pour un calendrier des fêtes dont certaines donnaient lieu à des *ludi* de toutes sortes, par son appartenance à une entreprise dont les ressources étaient liées à ces jeux.

Voilà donc toutes les raisons pour lesquelles j'ai été amené à douter de l'interprétation de cette image d'octobre comme l'anniversaire de Sévère Alexandre. Mais quelle autre explication proposer ? Je dois avouer que la question est difficile. Comme l'essentiel du calendrier thysdritain est constitué par des fêtes traditionnelles, il est logique de consulter les calendriers gravés sur pierre : pour octobre, ceux-ci mentionnent les *Meditrinalia*, le 11, les *Augustalia*, le 12, les *Fontinalia*, le 13, l'*October equos*, le 15, l'*armilustrium*, le 19 et les *Ludi Victoriae*, le

---

[18] L. FOUCHER, *loc. cit.* note 1, p. 26-28.

[19] La trame est un quadrillage de coussins et de cercles adjacents, *Décor*, 253, g mais beaucoup moins chargé : les coussins sont limités par une double rangée de cubes noirs, trois rangées de cubes blancs et une de cubes noirs ; à l'intérieur, un décor très simple se répète dans les quatre lobes : une tige avec une feuille de vigne terminale et deux feuilles opposées. L'emblème des *Telegenii* est également très simple et sans surcharge.

[20] A. BESCHAOUCH, "Mosaïque de la chasse de Smirat", *CRAI*, 1966, p. 131-157 ; 1967, p. 149-151 ; 1977, p. 486-503 ; 1979, p. 410-419. G. Ch. PICARD, "Un document méconnu sur les sodalités de *venatores* dans l'Afrique romaine", *BSNAF*, 1988, p. 62-65. Un autre emblème des *Telegenii* se trouve également sur une mosaïque prophylactique d'El Jem récemment mise au jour : H. SLIM, *Vie et artisanat à Thysdrus El Jem ville d'Africa aux II*ème *et III*ème *s.*, Nice 1996, qui insiste, avec raison, sur les autres activités possibles de la sodalité (commerciales et funéraires).

26[21]. Ces derniers, qui font allusion à une victoire de Sylla, doivent être éliminés ainsi que les *Meditrinalia* voués à Jupiter et les *Fontinalia* en hommage aux sources, tombés en désuétude ; l'image n'a aucun rapport avec Mars ni avec la purification des armes en fin de campagne. Faut-il penser aux *Augustalia* du 12 octobre créés par décret du sénat ? On sait[22] que cette date correspond avec la fondation, en 19 av. J.-C. de l'*ara Fortunae Reducis*, autel élevé près de la porte Capène devant le temple d'*Honos* et *Virtus* ; tous les ans, les pontifes et les vestales devaient y faire un sacrifice. Plus tard furent instaurés des *ludi augustales* qui, selon Tacite[23], eurent lieu pour la première fois, au moins à titre officiel, à l'instigation de Tibère, en 14 apr. J.-C. Selon les *Fasti Amiterni*, ils duraient du 5 au 12 octobre mais la *tabula siarensis*[24] nous apprend qu'après la mort de Germanicus, un sacrifice était offert à ses mânes le 10 octobre, ce qui entraînait une modification des *ludi scaenici augustales* avancés au 3 octobre de façon à se terminer la veille de l'anniversaire de la mort de Germanicus. Les jeux du cirque étaient maintenus au 12. Au IIIe siècle, les *ludi augustales* commençaient le 5 octobre comme l'indique un fragment du calendrier de Viterbe[25] ; le calendrier trouvé sous la Basilique de Sainte Marie Majeure[26], daté du deuxième quart du IIIe, mentionne également des *ludi circenses* au 12 octobre précédés de *ludi scaenici*. Comme le montre le *De die natali* de Censorinus achevé en 238[27], on constate, à cette époque, un attachement aux rites ancestraux et traditionnels. Le calendrier de Filocalus, en 354, mentionne encore les *ludi augustales*. La question qui se pose est donc la suivante : notre image d'El Jem peut-elle se rapporter aux *Augustalia* ?

On parle souvent de jeux scéniques et de jeux du cirque, avec vingt-quatre courses d'après le calendrier de 354, mais très peu des cérémonies en l'honneur d'Auguste qui devaient accompagner ces réjouissances. Caligula, pour bien montrer sa légitimité en s'affirmant un descendant du premier empereur, a multiplié les honneurs envers son ancêtre : les Actes des Arvales[28] mentionnent des sacrifices en l'honneur du *Divus* plusieurs fois dans l'année et, en particulier, le 12 octobre ; mais nous ne savons rien du rituel propre. De même, il est fort probable que la *pompa* du cirque devait, ce jour-là, comporter des cérémonies spéciales destinées à rappeler qu'il était voué au fondateur de l'empire. Il faut donc se demander si l'adoration d'une étoile par des personnages officiels, magistrats, prêtres ou *Augustales* avait

---

[21] P. HERZ, "Kaiserfeste der Prinzipatzeit", *ANRW* II, 16, 2, p. 1148-1149 ; D. PARRISH, *LIMC*, *s.v.* "*Menses*", présente des tableaux utiles p. 492-497.

[22] *Res Gestae,* 11 ; SUETONE, *Aug.* LIV, 10, 3 ; 34, 2. J. GAGE, *Res gestae divi Augusti,* Paris 1950, p. 183.

[23] TACITE, *Annales,* 1, 54 ; des troubles eurent lieu à l'occasion des jeux scéniques.

[24] *AEpi*, 1991, 20.

[25] G. COLONNA, *Notizie degli scavi*, ser. 8, 29, 1975, p. 39-42 ; *AEpi,* 1977, 252. On notera qu'un portrait d'Auguste a été considéré comme représentant le mois d'octobre, et les *Augustalia,* parmi les médaillons constituant un calendrier à Pompéi : C. R. LONG, "The Pompei Calendar medaillons", *AJA*, 1992, p. 485-486.

[26] F. MAGI, "Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore", *MemPontAc* 11, 1, Rome 1972 ; M. R. SALZMAN, "New evidence for dating the Calendar at Santa Maria Maggiore at Rome", *TAPA* 111, 1981, p. 215-227. P. LIVERANI in G. ANDREOTTI, *Santa Maria Maggiore a Roma,* Florence 1988, p. 47-48.

[27] G. FREYBERGER, "Censorinus auteur du *de die natali*", *REL* 70, 1992, p. 215-227.

[28] J. SCHEID, *Les frères arvales. Recrutement et origine sociale sous les empereurs julio-claudiens*, Paris 1975, p. 188-192. J. P. MARTIN, *Providentia deorum,* p. 123.

pu trouver place dans les usages observés à l'occasion des *Augustalia.* On pense aussi à l'horoscope d'Auguste né le 23 septembre sous le signe de la Balance ou des Pinces du Scorpion[29]. Virgile y fait allusion dans le préambule des *Géorgiques* adressé à César-Octavien en quatre vers que J. Bayet traduit ainsi : "...ou que, nouvelle constellation, tu t'ajoutes aux mois traînants, là où s'ouvre un vide entre Erigone (la Vierge) et les Pinces qui la poursuivent : de lui-même déjà, l'ardent Scorpion resserre ses bras, et te laisse du ciel plus qu'une juste part". Manilius[30] dans ses *Astronomiques* écrits à partir de 9 après J.-C., avait fait un rapprochement entre la date de la fondation de Rome et celle de la naissance d'Auguste et affirmait la divinisation céleste du vainqueur d'Actium : "un astre occasionnellement donné au monde d'ici-bas et, en même temps, un César dont la grandeur s'impose aux terres avant de s'imposer au ciel". Mais, dès 28, le futur empereur avait voulu se placer sous le signe du Capricorne[31] et il le fit, à titre officiel, par voie d'affiche, en 11 après J.-C.[32] Les vestiges rappelant son appartenance au signe de la Balance sont rares : à peine peut-on citer, outre les textes de Virgile et de Manilius, quelques pâtes de verre[33]. Lorsque le sénat a décidé d'appeler *Augustalia*, "d'après mon prénom", le jour où Auguste avait fondé l'autel de la *Fortuna Redux*, a-t-il choisi ce nom parce qu'on était sous le signe astral qui correspondait à la naissance du Prince et à la fondation de Rome ? Aurait-on imaginé, alors ou plus tard, pour symboliser cette fête, l'image de deux notables tendant les bras vers une constellation réduite, pour les besoins du dessin, à une étoile ? Cela n'a rien d'impossible puisque la plupart des représentations des fêtes figurées sur le calendrier de *Thysdrus* ne se rencontrent nulle part ailleurs.

Mais, comme l'a noté J. P. Martin, l'étoile est souvent le symbole de l'apothéose et de l'immortalité céleste : une monnaie de 17 avant J.-C., l'année des Jeux Séculaires, porte l'effigie de César avec une étoile au-dessus[34] ; sous Tibère, des pièces en l'honneur du *Divus Augustus Divi F(ilius)* ou du *Divus Augustus Pater* portent le profil d'Auguste radié surmonté d'une étoile[35] ; sous Caligula, la tête radiée d'Auguste est flanquée de deux étoiles[36]. Et J. P. Martin en cite d'autres : restitutions de Vespasien en l'honneur d'Auguste divinisé, de Trajan pour le divin Vespasien, un denier aù nom de la *Diva Faustina* (l'ancienne), évoquant l'*Aeternitas*, dont tout le revers est occupé par une étoile. Si l'on tient compte du sens de ces

[29] J. BAYET, "L'immortalité astrale d'Auguste", *REL*, 1939, p. 141-171 = *Mélanges de littérature latine,* Rome 1967, p. 379-408. J. H. ABRY, "La balance et le capricorne", *REL* LXVI, 1987 (1988), p. 103-121.

[30] MANILIUS, *Astronomica*, I, 384-386, 914 ; IV, 709-777 ; V, 52.

[31] DION CASSIUS, LVI, 25, 5.

[32] Sur les raisons de ce choix, J. H. ABRY, *loc. cit.*, note 29, qui reprend les différentes explications proposées.

[33] M. L. VOLLENWEIDER, *Porträtgemmen der römischen Republik,* Mayence 1972, pl. 146, 10 ; 148, 6, 8-11. *Musée d'art et d'histoire de Genève : catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées,* Mayence 1979, p. 400-401, pl. 119, n° 451-452. J'ajouterai que les Pinces ont pu être figurées sous la forme d'une étoile : une monnaie de Pythodoris Philométor, reine du Pont, sans doute émise du vivant d'Auguste, porte à l'avers la tête de Tibère jeune et, au revers, la Balance encadrant ou non une étoile à huit rais, J. BAYET, *loc. cit., Mélanges de littérature latine,* p. 391, note 4.

[34] *RIC* I, p. 73, n°s 141-144.

[35] *RIC* I, p. 103, n° 1 ; p. 110, n° 46.

[36] *RIC* I, p. 116, n° 9.

monnaies, on est en droit de se demander si, aussitôt la mort d'Auguste, Tibère, au moment où il remettait en honneur les *Augustalia*, et faisait figurer une étoile sur les monnaies célébrant la divinisation de son père adoptif, n'a pas eu l'idée, lui ou ses conseillers, de symboliser la fête du 12 octobre par deux *sodales augustales* invoquant l'étoile de l'apothéose ou même le *Sidus Julium*, considéré comme appartenant à la famille. J. Préaux[37] en effet, parlant précisément de l'image du mois d'octobre du calendrier d'El Jem, et contestant la thèse d'H. Stern, invite à prendre au sérieux un passage de Pline l'Ancien (*H.N.*, 2, 94) que celui-ci prétend avoir emprunté à l'autobiographie d'Auguste : "Au cours de la célébration de mes jeux, une comète fut visible pendant sept jours dans la région septentrionale du ciel. Apparue vers la onzième heure du jour, elle était éclatante et visible de toutes les parties de la terre. Cet astre annonçait, suivant la croyance générale, que l'âme de César était reçue au nombre des puissances divines immortelles ; et, à ce titre, une comète fut ajoutée au buste de César que nous consacrâmes, peu de temps après au forum" et Pline ajoute : "Ainsi s'exprima Auguste à l'usage du public ; en secret, il se réjouissait d'une autre interprétation : la comète était née pour lui et c'est lui qui naissait en elle ; et, à parler vrai, ce fut un bonheur pour toute la terre". L'astre annonçant l'immortalité céleste du premier empereur à l'occasion des *Augustalia*, telle est l'hypothèse que je privilégierais volontiers si cette image évoque bien une fête pour le mois d'octobre.

Mais ce calendrier, constitué surtout par des éléments d'anciennes fêtes annuelles comporte peut-être aussi des représentations d'occupations saisonnières ou de travaux rustiques pour juin, juillet et septembre[38]. Or le mois d'octobre est celui des semailles "partant, comme dit J. Préaux, celui de l'espoir et de la joie des paysans avides de s'enrichir et d'assurer leur subsistance". On peut donc envisager que le thème a été emprunté à un calendrier rustique et penser aux étoiles qui, selon Virgile, annoncent le début des travaux, et, en particulier, les semailles : "Quand la Balance aura rendu égales les heures du jour et celles du sommeil et qu'elle partage déjà le monde entre la lumière et les ombres, laboureurs, mettez à l'épreuve vos taureaux, semez l'orge dans les plaines jusqu'aux pluies de l'intraitable hiver, limite extrême. C'est aussi le moment de recouvrir de terre la graine de lin à récolter ainsi que le pavot consacré à Cérès et, sans perdre un moment, de peser sur vos araires, tandis que le permet le sol encore sec et que les nuées demeurent en suspens"[39]. Ainsi les Pléiades, Arcture, les Chevreaux, le Serpent, la Couronne, Maia marquent les étapes des divers travaux. Nos deux personnages seraient alors, non de simples paysans, mais de riches propriétaires terriens soucieux de respecter les traditions agricoles : ils observent les étoiles avant de donner à leurs intendants l'ordre de commencer les semailles.

---

[37] J. PREAUX, "La quatrième Bucolique de Virgile", in *Conf. de la Soc. d'études latines de Bruxelles*, 1963-64, Bruxelles 1967, p. 136-138.

[38] Le mois de septembre montrant deux hommes nus en train de fouler des raisins peut évoquer une activité saisonnière mais aussi, peut-être, une fête en l'honneur de Bacchus.

[39] VIRGILE, *Géorgiques*, I, 208-214, traduction H. Goelzer, B. L. 1935.

Voilà donc les réflexions, les hésitations et les doutes que me suggère ce petit tableau, partie d'une mosaïque d'une très grande richesse dont certains éléments posent encore des problèmes et restent énigmatiques. Mais il s'agit d'hypothèses parmi lesquelles il serait sans doute prématuré de choisir tant que d'autres découvertes, dans les domaines de l'iconographie et de l'épigraphie, n'auront pas apporté des justifications ou des infirmations.

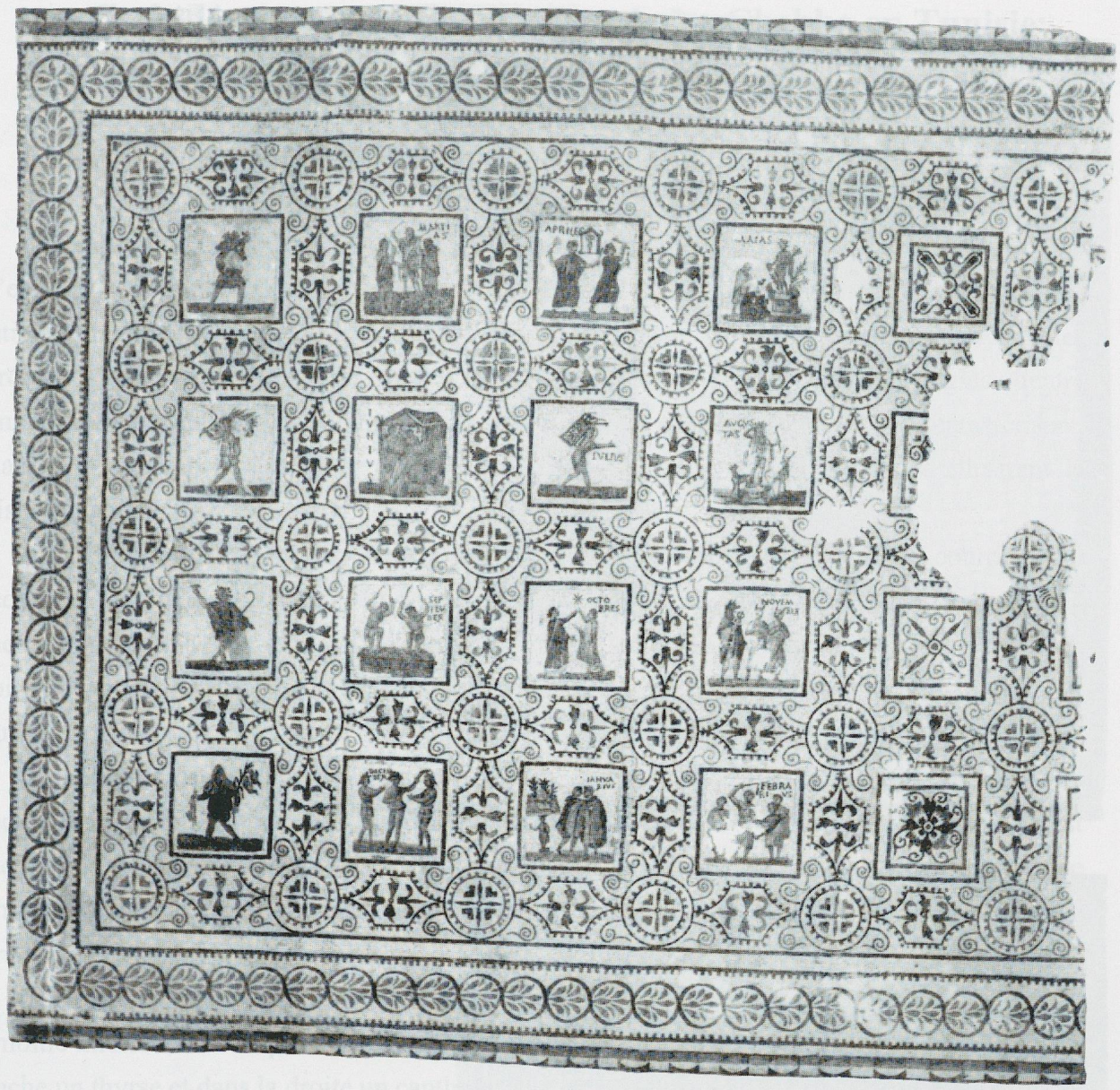


Fig. 1 - Le calendrier de Thysdrus (cliché L. Foucher).



Fig. 2 - Le mois d'octobre (cliché L. Foucher).



Fig. 3 - Coussins et emblèmes des *Telegenii*. Mosaïque de la même maison (cliché L. Foucher).

Considérations sur la mosaïque de La Chebba en Tunisie*

Rainer VOLLKOMMER

La mosaïque de La Chebba (fig. 1), qui se trouve au bord de la mer au nord d'Acholla et à l'est d'El Jem, fut probablement mise au jour dans un *œcus* et se trouve aujourd'hui au Musée National du Bardo à Tunis[1]. Dans un carré mesurant 5,50 m sur 5,50 m et encadré par des bordures à décor géométrique et végétal, est emboîté un médaillon. Dans les angles, quatre femmes symbolisant les quatre Saisons sont entourées de deux rinceaux qui les caractérisent. Chacune des allégories est entourée, à droite, d'une scène à travaux rustiques illustrant la Saison et, à gauche, d'un animal.

L'allégorie du Printemps (fig. 2) est une jeune fille nue qui porte une couronne de roses ; elle tient une rose de sa main droite et porte sur son bras gauche une corbeille remplie de roses. Le tissu du vêtement pend de ses bras. Elle est entourée par deux rinceaux de roses. A droite un garçon portant une corbeille de roses sur son dos quitte un champ de roses (fig. 6). A gauche du Printemps, un chien va à gauche entre des rosiers.

L'allégorie de l'Eté (fig. 3), une jeune femme nue portant une couronne de blé, tient une faucille dans sa main droite, une corbeille pleine d'épis et son vêtement à gauche. Elle est entourée de deux rinceaux d'épis. A sa droite, se voit un champ de blé dans lequel un jeune homme dépose des épis dans une corbeille (fig. 7). A gauche de l'allégorie, un lion marche vers la droite (fig. 6).

L'Automne (fig. 4) est représenté par une femme vêtue d'une tunique qui ne couvre que la moitié inférieure du corps. Elle est couronnée par des rinceaux de vigne et tient dans sa main gauche un thyrse et dans la droite un canthare. Elle est entourée de deux rinceaux de vigne. Une panthère et un pied de vigne se trouvent à gauche de l'Automne (fig. 7). A droite, un homme barbu porte un long bâton sur son épaule gauche, dont chaque extrémité supporte un panier (fig. 8). Un petit cep de vigne pousse à coté de lui.

L'allégorie de l'Hiver (fig. 5), vêtue chaudement et couronnée d'une branche d'olivier, tient dans sa main droite un long bâton posé sur son épaule droite, à l'extrémité duquel sont

---

* J'exprime mes remerciements aux savants des institutions et des musées qui m'ont envoyé et autorisé à publier les photographies des mosaïques : Mme S. Gozlan, Paris, M.H. Ben Younès, Musée National du Bardo, Tunis, M.H. Jung, Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Mme P. Linant de Bellefonds, CNRS - LIMC, Paris.

[1] Inv. n°. A 292 : P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique* II : *Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Paris 1910, n° 86 ; K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, p. 20, 110, 254, n° La Chebba 1, pl. 97-98 ; D. PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Rome 1984, p. 201-204, n° 49, pl. 66b - 68 ; *idem*, *LIMC* V, 1990, *s.v.* "Horai/Horae", p. 514, n° 29* ; L. ABAD CASAL, *LIMC* V, 1990, *s.v.* "Kairoi/Tempora anni", p. 910, n° 192 ; M. YACOUB, *Le Musée du Bardo*, Tunis 1993, p. 134, 207, fig. 98 ; H. SLIM, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, Paris 1995, p. 49, fig. 22a-b ; p. 50, fig. 23 ; p. 51, fig. 24 ; p. 57, fig. 29a-b ; p. 62, fig. 33 ; p. 63, fig. 34 ; p. 132, fig. 90.

suspendus deux canards. Elle est entourée de deux rinceaux d'olivier. A sa gauche, un sanglier marche vers la droite (fig. 8). A droite, un homme s'incline pour rassembler des olives tombées par terre.

Dans le médaillon central, Neptune nimbé sort de la mer sur un quadrige (fig. 9). Il tient un trident dans sa main gauche et un poisson dans sa main droite. Le quadrige est tiré par quatre hippocampes et dirigé à gauche par un triton et à droite par une néréide.

La datation de la mosaïque de La Chebba est controversée, et on la situe entre le début et la fin du IIe siècle. Doro Levi la datait au début du siècle, ce qui nous paraît trop tôt[2]. Si l'on compare les figures du pavement du *frigidarium* des bains de Trajan d'Acholla[3], et le rendu de leur volume, avec celles du pavement de La Chebba, on remarque des différences qui ne sont pas à expliquer seulement par une différence d'atelier. L'anatomie du corps y est encore réaliste comme à Acholla, mais le rendu du volume est maintenant obtenu par un jeu de lumière qui donne au corps une plasticité telle que nous pensons avoir devant nous des statues intégrées dans le pavement. Ces corps plastiques sont très différents de ceux des mosaïques datables du début du IIe siècle, ou même attribuables au règne d'Hadrien, comme l'a proposé partiellement K. Dunbabin[4]. Par contre, nous retrouvons cette même plasticité et cette anatomie d'un canon bien calculé sur plusieurs autres mosaïques du milieu du IIe siècle. C'est ainsi que nous les remarquons sur les mosaïques du triomphe de Vénus marine de Timgad[5] et du Dionysos Païs au lion du *triclinium* de la Maison de la Procession dionysiaque à El Jem[6]. Cette plasticité, bien marquée, est avant tout visible sur la musculature de Neptune à La Chebba, du triton et de l'ichthyocentaure à Timgad, du satyre et du silène à El Jem, sur le ventre et les hanches du Printemps, de l'Eté et de l'Automne à La Chebba et de Vénus à Timgad ainsi que de la bacchante à El Jem[7]. De plus, cette même plasticité des corps se retrouve aussi sur les figures des mosaïques de la Maison du Triomphe de Neptune d'Acholla (fig. 10-11). Ainsi nous verrons par exemple le même rendu des corps chez Neptune, les Néréides et les Tritons à La Chebba (fig. 9) et à Acholla (fig. 10-11). Mesdames S. Gozlan et A. Bourgeois ont bien démontré, grâce à des études remarquablement approfondies du matériel trouvé par des sondages, et par l'analyse du style des pavements, que les mosaïques de la Maison du

---

[2] D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 278.

[3] G.-Ch. PICARD, "Les mosaïques d'Acholla", *Etudes d'Archéologie Classique* II, 1959, p. 75-95, pl. 11-22 ; DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 181. 248, n° Acholla 1 (a), pl. 3-5 ; M.H. FANTAR, *La mosaïque en Tunisie*, Paris 1994, ill. sur p. 29-31.

[4] DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 254.

[5] S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad. Etude descriptive et analytique*, Paris 1969, p. 27-29, pl. 11 ; J.-P. DARMON, *BullAIEMA* 3, 1971, p. 215-216 conteste la datation du IIe siècle apr. J.-C. ; DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 155-156. 275, n° Timgad 3, pl. 147 ; N. ICARD-GIANOLIO, *LIMC* VIII, 1997, *s.v.* "Tritones", p. 80, n° 88a*.

[6] L. FOUCHER, *La Maison de la Procession dionysiaque à El Jem*, Paris 1963, p. 31-63, pl. 19 ; DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 176. 260, n° El Djem 27 (c) (i), p. 175-176, pl. 175 ; FANTAR, *op. cit.*, 1994, p. 71 dépliant ; SLIM, *op. cit.*, 1995, p. 90-91, fig. 57.

[7] SLIM, *op. cit.*, 1995, p. 94, fig. 60.

Triomphe de Neptune à Acholla avaient été fabriquées entre 150 et 170 après J.-C.[8] Donc l'anatomie de ces figures discutées montre un canon calculé avec sophistication qui est bien caractéristique des mosaïques des années 150 et 160. D'où la datation de la mosaïque de La Chebba, à situer plutôt aux années 150 à 160 grâce du fait des caractéristiques du rendu des corps, typiques du règne d'Antonin le Pieux et qui sont aussi visibles sur plusieurs autres mosaïques d'Afrique du Nord.

L'étude de la bordure de la mosaïque de La Chebba (fig. 1), qui a certainement été réalisée en même temps, nous amènera à la même datation. On a ainsi décrit cette bordure : "...des cercles alternant avec des hexagones allongés, contigus avec les premiers par deux sommets. Deux côtés opposées de l'hexagone (parallèles aux bordures) sont rectilignes. Les quatre autres rejoignent le cercle en formant une courbe concave. Ces figures sont imprimées de motifs floraux (tiges et pétales) ; leur contour s'agrémente, pour l'une ou l'autre, de denticules. Enfin des tiges, suivant les côtés concaves de l'hexagone, se recourbent en volutes dans le champ laissé libre entre lui et le cercle"[9]. Madame S. Gozlan a déjà bien souligné que ce type de bordure est utilisé sur douze pavements[10], mais la bordure de La Chebba (fig. 1)[11] rappelle plus particulièrement une bordure de la mosaïque de Dionysos Païs sur la tigresse, de la salle C de la Maison de la Procession dionysiaque d'El Jem (fig. 12)[12]. La maison de la Procession d'El Jem a été datée, par Monsieur L. Foucher, du milieu du IIe siècle après J.-C.[13] De plus, le décor de la bande de compartimentage du champ de la mosaïque du *cubiculum* XXVII de la Maison du Triomphe de Neptune à Acholla (fig. 13), datable du troisième quart du IIe siècle, est aussi assez similaire à notre bordure de La Chebba[14]. Donc l'ensemble de notre pavement, son champ comme sa bordure, qui sont certainement contemporains, nous amène aux mêmes conclusions chronologiques : entre 150 et 160 après J.-C.

Le pavement appartient à la série des cycles des quatre Saisons et il est l'un des plus anciens du genre, qui sera très répandue dans l'Empire. Nous connaissons plus de 80 pavements avec ce type de représentations pour la seule Afrique du Nord, étudiés dans leur ensemble par Monsieur D. Parrish[15]. Les Saisons, avec leurs attributs, sont en général

---

[8] S. GOZLAN, A. BOURGEOIS, *La Maison du Triomphe de Neptune à Acholla (Botria-Tunisie). I - Les mosaïques*, Paris 1992, p. 259-260.

[9] S. GOZLAN, "Deux motifs de bordure sur des mosaïques de Byzacène", *Karthago* 17, 1976, p. 153.

[10] GOZLAN, *op. cit.*, 1976, p. 153-169, pl. 13-17 (à cette époque l'auteur ne connaissait qu'onze exemples) ; *eadem*, *op. cit.*, 1992, p. 141 l'auteur a ajouté un douzième pavement ; K. SCHMELZEISEN, *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*, Frankfurt am Main 1992, p. 144, p. 304-305, Band 258.

[11] GOZLAN, *op. cit.*, 1976, p. 155, exemplaire I, pl. 13 a ; et dessin p. 154 ; SCHMELZEISEN, *op. cit.*, 1992, p. 304, Band 258, Variation 01 ; SLIM, *op. cit.*, 1995, p. 132, fig. 90.

[12] GOZLAN, *op. cit.*, 1976, p. 155-156, exemplaire II, pl. 13 b et dessin p. 154, pl. 13 b ; DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 260, n° El Djem 27 (b) (i), p. 176, pl. 176 ; SCHMELZEISEN, *op. cit.*, 1992, p. 304, Band 258, Variation 02 ; SLIM, *op. cit.*, 1995, p. 92, fig. 58.

[13] FOUCHER, *op. cit.*, 1963, p. 101.

[14] GOZLAN, *op. cit.*, 1976, p. 157, exemplaire III, pl. 13 c, dessin p. 154 ; GOZLAN, *op. cit.*, 1992, p. 139-141, n° 36, fig. 42, pl. 38, 2.

[15] PARRISH, *op. cit.*, 1984.

caractérisées dans l'art soit comme des femmes en pied, à partir de l'époque hellénistique[16], comme c'est le cas pour notre pavement, soit par des bustes, à partir de la fin du Ier siècle après J.-C.[17] , soit encore par des figures masculines, à partir du milieu du Ier siècle après J.-C.[18] Leurs attributs sont surtout pour le Printemps des roses, pour l'Eté du blé et parfois une faucille, pour l'Automne parfois un couteau ou des insignes dionysiaques comme le canthare, le thyrse, des rinceaux de vigne, des grappes de raisin, pour l'Hiver des olives, des oiseaux morts ou la houe[19].

Elles se trouvent souvent, dans des mosaïques à composition centrée, aux angles du pavement. Ce type de composition pour les Saisons pourrait dériver des illustrations d'ouvrages populaires sur l'astrologie et l'astronomie ou simplement parfois projeter au sol un plafond voûté, comme Monsieur G.-Ch. Picard l'a supposé[20], et cela pourrait être le cas dans notre *œcus*.

Le symbolisme des Saisons est multiple et pourrait souvent inclure plusieurs significations en même temps. G.M.A. Hanfmann a surtout donné cinq explications :

"a) The order of Seasons exists, but it is a mechanical order. The gods cannot change it (Epicureans).

b) The order of Seasons shows that a divine power permeates the universe. We must conform to these universal laws and emulate in this respect the natural life of plants. Man must keep in time with nature (Epictetus).

c) The change of Seasons, following the designs of god, shows how other living beings grow up and are again dispersed into their particles. This process makes the eternal life of the universe and its immanent god.

d) The change of Seasons, based on the mouvement of celestial bodies, provides mankind with its first intuition of the nature of god (Platonic).

e) The seasonal system is providentially devised to give special benefits to mankind, such as products of agriculture, orderly life, and so on (Posidonius)"[21].

Alors que les quatre premiers points sont plus spirituels, le cinquième est très lié à des conceptions matérielles de notre monde tel qu'il est, qui expriment plutôt les vœux et les angoisses immédiates de l'homme, et nous verrions un tel message dans le pavement de La Chebba. Cela expliquerait, de même, le besoin naïf d'illustrer les différentes Saisons. Notre propriétaire ne voulait pas y voir des allégories philosophiques et abstraites, mais la réalité qui le concernait. C'est pourquoi notre mosaïque définit probablement les Saisons d'une manière plus

---

[16] PARRISH, *op. cit.*, 1990, p. 533.
[17] PARRISH, *op. cit.*, 1990, p. 537.
[18] ABAD CASAL, *op. cit.*, 1990, p. 917.
[19] DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 110.
[20] G.-Ch. PICARD, "La mosaïque cosmologique de Mérida", in *La mosaïque gréco-romaine II,* Vienne 1971 (Paris 1975), p. 122-123.
[21] G.M.A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (Mass.) 1951, p. 150.

réaliste, en les commentant au moyen de ces scènes explicatives. D'autre part, les scènes rustiques pourraient aussi désigner les ressources les plus importantes fournies par les possessions agricoles du propriétaire et ainsi manifester sa richesse et sa volonté de voir se perpétuer sa richesse dans sa maison.

Par conséquent les Saisons pouvaient "manifester la puissance féconde de la Nature" comme G.-Ch. Picard l'a déjà dit[22] et jouer un rôle bénéfique en conférant cette fertilité à la terre, conformément au désir du propriétaire d'avoir de bonnes récoltes tout au long de l'année : roses au printemps, blé en été, vin en automne, olives en hiver.

Ce désir s'exprime particulièrement par l'ajout des scènes rurales. Les schémas adoptés sont uniques ou très rares. Ainsi nous ne rencontrons l'homme portant les deux paniers dans le contexte de l'automne que sur le pavement de La Chebba. La récolte des roses ne se trouve que sur les mosaïques de La Chebba, des tombeaux de Numitoria Saturnina et Julius Serenus à Thina, au début du IVe siècle après J.-C.[23], et du seigneur Julius de Carthage, à la fin du IVe ou au début du Ve siècle après J.-C.[24] Sur les tombeaux de Thina, le mort allongé sur un banc est entouré par deux Erotes avec des corbeilles de roses et une Psyché jouant de la musique. Sur le registre inférieur du pavement du seigneur Julius, à gauche, dans un cadre printanier, la dame est appuyée sur une colonnette et est entourée, à gauche, par un serviteur présentant une corbeille pleine de roses et, à droite, par un valet qui offre un panier de poissons et par une servante qui tient une boîte à bijoux et une chaîne.

La récolte du blé ne se rencontre que sur deux autres pavements, outre celui de La Chebba. Sur un tableau de la pièce U de la *villa* de Dar Buc Amméra à Zliten, d'époque flavienne[25], trois hommes battent du blé à l'aide de chevaux et de bœufs, alors qu'un quatrième donne des instructions et qu'un cinquième rassemble le blé tombé à côté. Dans un espace de passage (pièce 26) de la Maison des *Laberii* à Oudna[26], Cérès est en train de couper quelques tiges de sa main droite tandis qu'elle tient dans sa gauche une corbeille remplie de blé.

La récolte des olives, elle aussi, n'est représentée que sur deux autres pavements africains. Sur une mosaïque d'un couloir de la Maison des Protomés à Utique, du milieu du IIIe siècle[27], à côté d'une scène de chasse, en bas à gauche, un homme cueille des olives directement à un arbre. Sur le registre supérieur du pavement du seigneur Julius à Carthage[28], à gauche, un petit paysan gaule les olives pendant qu'un autre est en train de les rassembler. La

---

[22] G.-Ch. PICARD, *La Civilisation de l'Afrique romaine*, Paris 1959, p. 84.

[23] Aujourd'hui au Musée de Sfax : DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 273, n° Thina 6 (e) ; G. FRADIER, *Mosaïques romaines de Tunisie*[5], Tunis 1994, ill. p. 70-71.

[24] Aujourd'hui au Musée National du Bardo, Inv. 1 : DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 252, n° Carthage 32, pl. 109 ; YACOUB, *op. cit.*, 1993, p. 125-126, fig. 87 ; FRADIER, *op. cit.*, 1994, ill. p. 52-53.

[25] Aujourd'hui au Musée de Tripoli : DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 278, n° Zliten 1 (c), pl. 96.

[26] Aujourd'hui au Musée National du Bardo : M.R. DE LA BLANCHERE, P. GAUCKLER, *Catalogue du Musée Alaoui*, Paris 1897, n° A 129, pl. 8 ; DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 266, n° Oudna 1 (h).

[27] Aujourd'hui au Musée National du Bardo, Inv. 2984 : DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 276, n° Utica 3 (c) ; FRADIER, *op. cit.*, 1994, ill. sur p. 66.

[28] Aujourd'hui au Musée National du Bardo, Inv. 1 : DUNBABIN, *op. cit.*, 1978, p. 252, n° 32, pl. 109 ; FRADIER, *op. cit.*, 1994, ill. sur p. 48-49.

combinaison de ces représentations de la vie rurale et des quatre Saisons, à La Chebba, est unique. De plus, mis à part le tableau de Zliten, nous rencontrons tous ces schémas particuliers de la vie rurale pour la première fois sur le pavement de La Chebba. Nous pouvons donc en conclure que ces scènes ont été certainement commandées tout spécialement par notre propriétaire et qu'elles exprimaient son désir propre de manifester l'importance de la fécondité.

De plus, la notion de fécondité évoquée ici ne se restreignait probablement pas aux fruits de la terre, mais concernait le monde des animaux, représenté ici par le chien, le lion, la panthère et le sanglier, qui pourraient en même temps caractériser de nouveau chacun une Saison. Ainsi le sanglier désigne la chasse de l'hiver et, d'après Madame Précheur-Canonge[29], le lévrier la constellation du mois d'avril, donc le printemps, le lion le signe du zodiaque qui tombe en été, et la panthère, fauve dionysiaque par excellence, l'automne.

La notion de fécondité, si importante ici, est de plus très dépendante de la notion d'eau. Il pourrait être fait allusion ici à son rôle bénéfique du fait de sa fonction et à la nécessité de sa présence pour la production de richesses. D'autre part, notre pavement pourrait aussi rappeler la fécondité de la mer et par conséquent nous préciser une autre ressource de notre propriétaire, qui pouvait en plus appartenir au groupe de ces "naviculaires qui risquaient leurs capitaux dans le commerce de mer" comme G.-Ch. Picard l'a remarqué[30].

D'une façon générale, nous pouvons dire que le propriétaire de la maison de La Chebba voulait, dans un souci prophylactique, inscrire au sol sa richesse, obtenue par la terre et peut-être par la mer, et aussi son bonheur et celui de tous ceux qui entrent dans la maison, avec le désir d'en jouir continuellement. C'est la même volonté de bonheur qu'on décèle dans des inscriptions de maisons, comme G.M.A. Hanfmann l'a montré : "We may interpret them as symbols of prosperity and happiness. Translated into words these pictures would announce : "May this house enjoy all good things throughout the year". The Seasons are the iconographic equivalents of the "Good Fortune" inscriptions in the house of Olynthus and of the *felicitas* that dwells in a Pompeian house. "Whoever enters the house of Aelius Rufus shall have sweet years" and "may you happily live with all your family on your estate for many years" - so read other inscriptions on Roman pavements"[31].

---

[29] Th. PRECHEUR-CANONGE, *La vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques*, Paris 1962, p. 72.

[30] G.-Ch. PICARD, *La Civilisation de l'Afrique romaine*, Paris 1959, p. 84.

[31] HANFMANN, *op. cit.*, 1951, p. 261.



Fig. 1 La mosaïque de La Chebba. Vue d'ensemble.



Fig. 2 La mosaïque de La Chebba. Le Printemps.



Fig. 3 La mosaïque de La Chebba. L'Été.



Fig. 4 La mosaïque de La Chebba. L'Automne.



Fig. 5 La mosaïque de La Chebba. L'Hiver.



Fig. 6 La mosaïque de La Chebba. Un moissonneur de roses et un lion.



Fig. 7 La mosaïque de La Chebba. Un moissonneur de blé et une panthère.

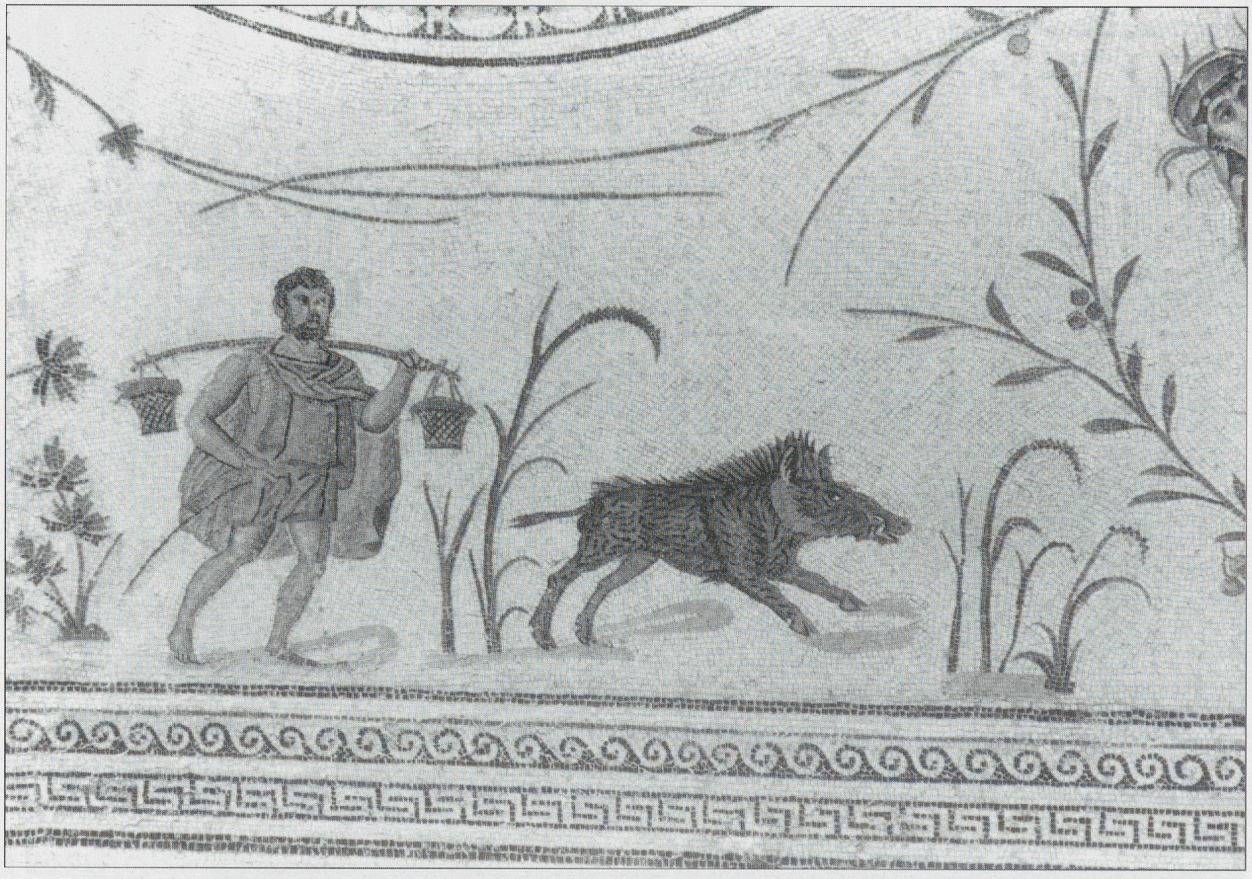


Fig. 8 La mosaïque de La Chebba. Un homme portant deux paniers et un sanglier.



Fig. 9 La mosaïque de La Chebba. Le médaillon central avec Neptune.



Fig. 10 La mosaïque du triomphe de Neptune de la Maison du Triomphe de Neptune d'Acholla.



Fig. 11 Une mosaïque avec un triton et une néréide de la Maison du Triomphe de Neptune d'Acholla.

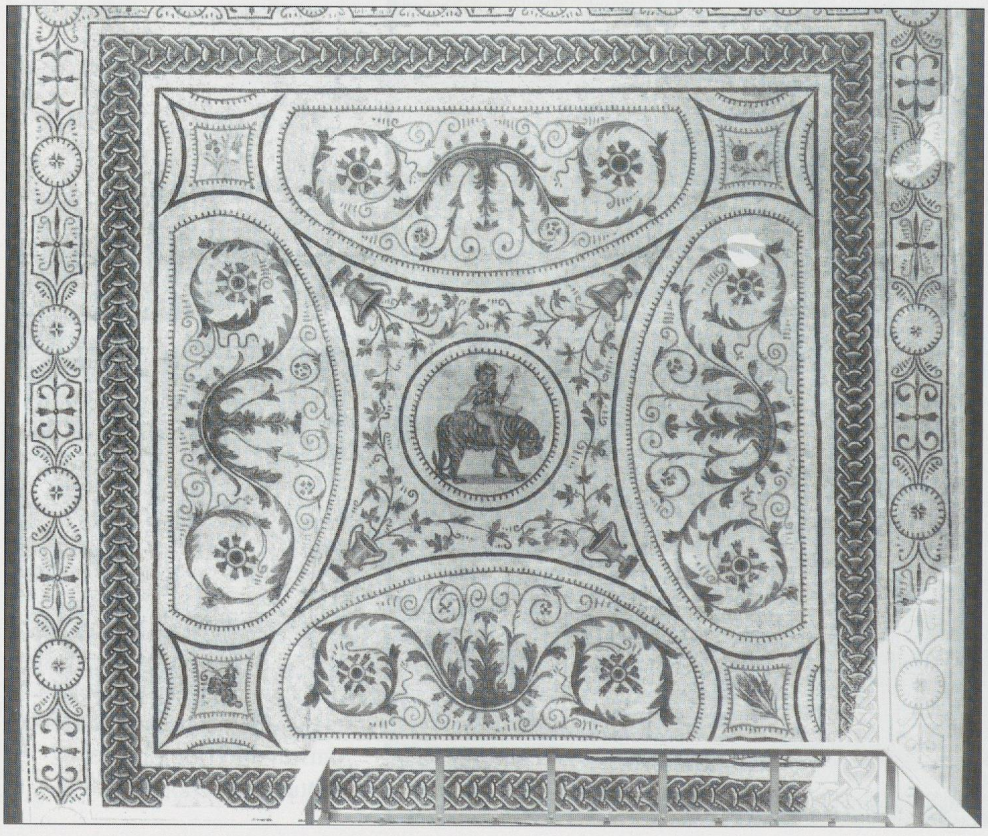


Fig. 12 La mosaïque de Dionysos Païs sur la tigresse de la Maison de la Procession dionysiaque d'El Jem.



Fig. 13 La mosaïque du *cubiculum* XXVII de la Maison du Triomphe de Neptune à Acholla.

Circensium ministri : who are the unmounted figures on Roman circus mosaics ?

Jeremy J. ROSSITER

The commemoration of circus games and the honouring of victorious charioteers were both common themes of Roman mosaic art. More than twenty-five mosaics are known which include images of victorious charioteers, and at least eight which show panoramic scenes of circus races in progress[1]. The latter include the well known circus mosaic from Piazza Armerina in Sicily[2] ; a mosaic from Lyon[3] ; three mosaics from Spain (Gerona, Italica and Barcelona)[4] ; and three from North Africa (Carthage, Gafsa and Silin)[5]. All these circus mosaics present a 'birds-eye' view of the racing arena, in which the different charioteers and their teams can be seen competing. Usually four chariot teams are shown, but sometimes, as on the Silin and Lyon mosaics, each team is shown twice, in order to illustrate two different stages of the same race. Also included in all the circus scenes are a number of unmounted figures, normally shown standing in the arena, and it is on these figures and the functions which they perform that I would like to focus attention here. The number of these unmounted figures varies from one circus scene to another, depending partly on the state of preservation of the pavements on which they appear, but in every case there are at least two such figures, and in some cases as many as seven. The figures appear in a variety of poses and costumes and are shown holding a number of different objects in their hands.

Who then are these unmounted figures ? What was their role in the organization of the circus games and what functions did they perform in the arena ? In addressing these questions, I

---

[1] On the iconography of the victorious charioteer, see K.M.D. DUNBABIN, "The victorious charioteer on mosaics and related monuments", *AJA* 86, 1982, p. 65-89 ; M. ENNAIFER, "Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines", *MEFR* 95, 1983, p. 817-58. The eight well-preserved circus mosaics are discussed at length in J. H. HUMPHREY, *Roman Circuses : arenas for chariot racing*, London 1986, especially Chap. 2. See also M. YACOUB, "Le motif de cirque : un motif d'origine africaine ? ", in P. JOHNSON, R. LING, D.J. SMITH (ed.), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics. Part 1* (*JRA* Suppl. Series No. 9, Ann Arbor 1994), p. 149-158.

[2] G.V. GENTILI, "Le gare del circo nel mosaico di Piazza Armerina", *Bolletino d'Arte* 42, 1957, p. 7-27 ; A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana : la villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.

[3] H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule* II. 1, Paris 1967, p. 63-69, pl. XLVI-LIV, XCVI, XCVIII.

[4] A. BALIL, "Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona", *BRealAcHist* 151, 1962, p. 257-351 ; G. LOPEZ MONTEAGUDO, "Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro", in *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo, Palencia-Mérida, 1990* (1994), p. 343-367.

[5] For general discussion of these African circus mosaics : K.M.D. DUNBABIN, *Roman Mosaics of North Africa*, Oxford 1972 ; HUMPHREY (above note 1), p. 208 ff ; M. YACOUB, *Recherches sur les mosaïques tunisiennes relatives au monde du cirque,* Diss. Université de Paris-Sorbonne 1979. For the Carthage mosaic : L.A. CONSTANS, "Mosaïque de Carthage représentant les jeux du cirque", *Rev. Arch.* 3, 1916, p. 247-259. For details of the Gafsa mosaic : M. YACOUB, "Les aspects particuliers de la scène de course dans la mosaïque de cirque de Gafsa", *Cah.Tun.* 29, 1981, p. 495-513. For the Silin mosaic : O. MAHJOUB, "I mosaici della villa romana di Silin", in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna 1980*, Ravenna 1983, p. 299-306.

shall consider not only the mosaic images themselves, but also the evidence provided by a number of written sources which shed light on the activities of the Roman circus. There are three Latin texts which are of particular importance ; all are relatively late in date, but all provide valuable clues to the way in which the circus games were organized. The first is Sidonius' well known account of a race held in the circus at Ravenna in A.D. 465[6] ; the second, a letter of Theoderic, preserved in Cassiodorus' *Variae*, which describes chariot racing in the Circus Maximus in Rome in the early 6th century[7]. The third is a passage in the *Digest*, deriving from Ulpian, which refers to some of the individuals employed in the Circus Maximus[8]. In addition, there is the Greek text of Pseudo-Chrysostom's Εἰς τὴ ῥπποδρὴμιον λὴγος (or in Latin the *Oratio de circo*), a highly rhetorical Late Roman pamphlet in which the author uses the imagery of the circus, and in particular of the victorious charioteer, as a metaphor for the Christian conquest of good over evil[9]. Other relevant documents include a number of inscriptions, mainly from Italy, and a few papyri which give details of circus operations in Roman and Byzantine Egypt[10]. In all these passages reference is made to different officials or circus 'attendants' who played a role in the running of the games. The generic term in Latin for these circus functionaries is *ministri*, or as Cassiodorus calls them *circensium ministri*[11]. The verb applied to their activities in the *Digest* passage is *deserviunt*, a word which suggests a humble, if not servile status.

With this range of written evidence to help, is it possible to establish the identity and function of the various unmounted figures shown in the mosaics ? In some cases interpretation presents few difficulties. On the Lyon mosaic, for example, one of the attendant figures is clearly a 'gate-opener' ; he is shown standing above the starting-gates to the left of the magistrate's box, pulling at a lever which operated the mechanism of the gates below[12]. In the *Oratio de circo* this individual is referred to as ὦ θυρανοῴκτης. In twopapyri the word ἐφὺται ('starters') is used, possibly referring to someone with the same job (i.e. opening the starting-gates), although this could perhaps indicate the presiding magistrate who started the races by dropping the *mappa*[13].This latter figure appears on several of the mosaics. On the Gafsa mosaic he is shown standing in the arena clutching the traditional white napkin, or *mappa*, in his left hand, while in his raised right hand he holds the victor's palm branch (fig. 1)[14]. In some written texts this figure

---

[6] SIDONIUS APOLLINARIS, *Car.* 23. 306-427.

[7] CASSIODORUS, *Variae* 3. 51. For a new English translation, with notes, see S. BARNISH, *Cassiodorus : Variae*, Liverpool 1992, p. 67-71.

[8] *Digest* III. 2. 4.

[9] *PG* 59, col. 567-70.

[10] See HUMPHREY (above note 1), p. 516 ff. ; H.A. HARRIS, *Sport in Greece and Rome*, London 1972, p. 198-208.

[11] CASSIODORUS, *Variae* 3. 51. 6 : ... *per quos circensium ministri missus denuntiant exituros*. SIDONIUS, *Car.* 23. 325-30, uses the word *ministri* to refer to the grooms and stable-hands who attend to the horses behind the starting-gates before the start of the race. His use (line 328) of the verb *hortantur* may have a technical sense and suggests a possible link with the role of the *hortatores* mentioned in *CIL* VI, 10074-6.

[12] STERN (above note 3), p. 64-5 ; HUMPHREY (above note 1), p. 164.

[13] *De Circo*. col. 570 ; *P. Oxy* 152. 1 ; *SB* 14 (1983) No. 12059.

[14] On the use and origin of the *mappa*, see HUMPHREY (above note 1), p. 153-4.

is referred to as ὦ μαππ ριος, a term which seems to be a relatively late invention[15]. It is not clear why the artist of the Gafsa mosaic chose to show the magistrate standing in the arena. More usually he appears standing above the starting-gates, as is the case on the Lyon and Piazza Armerina mosaics.

Also distinct is the figure of a musician who appears on the Piazza Armerina mosaic. He is shown wearing a knee-length cloak and tunic and playing a long horn, or *tuba*. Sidonius mentions just such a figure (whom he refers to as a *tubicen*) employed in the Ravenna circus. His job, Sidonius tells us, was to signal the start of the games[16]. No doubt horns were sounded at other times during the races, either to incite the crowd or to herald the approach of the victorious charioteer[17]. One is reminded of the organ players who appear among the circus crowd shown on the base of the Theodosian obelisk, or those shown accompanying the amphitheatre games on the Zliten mosaic[18]. The use of musicians in the circus is mentioned in the *Digest* passage. There they are referred to as *thymelici*, a word which is found elsewhere in Latin legal texts in association with circus activities[19].

Identifiable among the figures on the mosaics are several whose function appears to relate to prize-giving. According to Sidonius, the prizes given for competition in the racing arena included palms (*palmae*), crowns (*coronae*), necklaces (*torques*), silk garments (*serica*), and woven saddle-blankets (*tapetas villis versicoloribus*). The latter, he tells us, were used to decorate the horses as they paraded after the race and were given as consolation prizes to the runners-up[20]. Figures holding prizes can be seen on at least two of the circus mosaics. The Lyon mosaic shows two such figures, standing between the water basins in the middle of the arena, holding a palm and a wreath respectively. So too on the Piazza Armerina mosaic there is a figure (Humphrey identifies him as the *editor* or presiding magistrate) who holds a palm branch and a purse, which he offers as prizes to the winning charioteer[21].

Several of the mosaics also show figures holding what look like coloured ribbons or streamers. The clearest example is on the Barcelona mosaic, where we see a figure in a knee-length tunic, standing to the right of the turning posts, holding three coloured ribbons in his left hand and one other in his raised right hand (fig. 2). A similar figure appears on the Silin mosaic, again holding three ribbons in his left hand and a fourth held aloft in his right hand. On the Piazza Armerina mosaic there is a comparable figure who stands at the round end of the arena,

---

[15] *De Circo.* col. 570 ; *P. Oxy.* 1051. 17. On the role of this individual in the Byzantine circus, see A. CAMERON, *Circus Factions*, Oxford 1976, p. 68.

[16] SIDONIUS, *Car.* 23. 340-1 : *suspensas tubicen vocans quadrigas / effundit celeres in arva currus.*

[17] cf. TERTULLIAN, *De Spectaculis.* 11 : *per tubam in stadio circum aemulantur.*

[18] G. BRUNS, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel (istanbuler Forschungen 7)*, Istanbul 1935 ; A. CAMERON, *Porphyrius the Charioteer*, Oxford 1973, Fig. 19 ; S. AURIGEMMA, *Italy in Africa. Archaeological Discoveries (1911-1943). Tripolitania, Vol. I. The Mosaics*, Rome 1960, p. 53-59, pl. 143.

[19] *Cod. Theod.* 8. 7. 22 : *actuarii, thymelae, equorum curulium.*

[20] cf. ANDRONICUS, *Poet.* 44 (45), who uses the phrase *equorum inaurata tapeta*, presumably referring to the same kind of embroidered rugs.

[21] HUMPHREY (above note 1), p. 228.

although in this case there is damage to the mosaic in the area of his raised right hand. A figure on the Lyon mosaic almost certainly belongs to the same type. Stern describes him as holding a folded streamer (*une banderole*) in his left hand and a whip in his uplifted right hand[22] ; but more probably what he holds in both hands are the same coloured ribbons which we see on the other mosaics. The identity of these figures is not certain. De Balil refers to the figure on the Barcelona mosaic as a *designator*, a term which derives from the *Digest* passage where it is given as equivalent to the Greek word βραβευτῆς[23]. There is, however, nothing in the *Digest* passage which suggests a clear link between these *designatores* and the figures shown holding ribbons in the mosaic circus scenes. The figures on the mosaics hold four coloured ribbons which presumably represent the four circus factions. They appear to be referees of some sort. Their positioning near the turning posts suggests that their job may have been to watch the turns at the end of each lap and to signal an illegal manoeuvre or a disqualification.

The last and most numerous group of unmounted figures who appear on the circus mosaics are those who are shown holding containers of some kind. In some cases these figures hold goat-skin bags (Piazza Armerina, Gafsa, Italica), sometimes bowls (Silin, Lyon), or more commonly amphorae (Piazza Armerina, Barcelona, Silin, Carthage). Such figures have commonly been interpreted as 'sprinklers', or, to use the coined Latin word, *sparsores*[24]. This idea evidently derives from the Digest passage, which refers to a group of circus attendants whose job it was to 'sprinkle water for (or at ?) the horses'[25]. Something similar is hinted at in a passage in Petronius' *Satyricon*. At a point during Trimalchio's famous dinner party, the attending slaves enter the dining-room with wine for the guests. Petronius describes the slaves as 'long-haired Aethiopians with small wine-skins (*utres*), like those who sprinkle the arena in the amphitheatre'[26]. Of course, strictly speaking, this passage refers not to the circus games but to the amphitheatre, but the mention of 'sprinklers' in the fighting arena may hint at a more general practice, one which would be equally appropriate in the racing arena.

But what was the purpose of sprinkling water in the circus ? What exactly was it that the *sparsores* were employed to do ? According to Gentili, their job was to throw water at the wheels of the chariots to stop them overheating[27]. Humphrey, on the other hand, suggests that the water was thrown 'at the horses heads' to cool them off during the heat of the race[28]. To support this view, he cites a letter of St Basil, in which the bishop describes the refreshing power of a letter as being '.... like water poured out for the mouths of race horses in the middle of the

---

[22] STERN (above note 3), p. 66.

[23] *Digest* III. 2. 4. 1.

[24] The Latin word *sparsor* is unattested ; the closest attested equivalent is the word *spartor* which is found on a single circus inscription from Rome : *CIL* VI, 10046, line 10. The Greek equivalent is προσχίτης, found in a circus-related papyrus of Late Roman date : *SB* 14 (1983) No. 12059.

[25] *Digest* III. 2. 4. 1 : [*ei*] *qui aquam equis spargunt.*

[26] PETRONIUS, *Sat.* 34. 3-4 : *Aethiopes capillati cum pusillis utribus quales solunt esse qui harenam in amphitheatro spargunt.*

[27] CARANDINI (above note 2), p. 339.

[28] HUMPHREY (above note 1), p. 198.

arena'[29]. But surely Basil is here talking about water provided for the horses to drink. The natural place for this would be in the basins of the *euripus*, the central barrier of the circus[30].

The use of water in the circus is alluded to in two other Late Roman texts. In the *Oratio de circo* there is mention of water being provided in a gourd (κολοκίνθη) as refreshment for the victorious charioteer. There is also a mention by Jerome in his *Life of Hilarion* of a ritual 'sprinkling' of water before the start of a race in the circus at Gaza. Jerome relates how Hilarion instructed one of the stable owners, named Italicus, to sprinkle water from a pottery cup (*scyphus fictilis*) on 'both the stable, the horses, the charioteer, and the bars of the starting-gates'[31]. This was intended as a magic rite to ward off powers of evil and bring good luck, and victory, to the charioteer. A similar rite is recorded in *Greek Magical Papyri III* (19-43), which recommends pouring water in which a cat has drowned onto the race-track (ἣν τὴ σταδῷἄ) in order to bewitch one's rival ![32]

There were, then, a number of different ways in which water might be used in the Roman circus. Whether providing drinking water for horses, refreshment for charioteers, or sprinkling water for purposes of magic, men carrying water around in the arena must have been a familiar sight. At a much earlier date, Plautus describes just such a scene, referring to 'the Egyptians who carry the bucket round the circus at the games'[33]. Some of the figures shown on the mosaics hold bowls and appear actually to be 'sprinkling' water in the direction of the race horses (Silin, Lyon). These figures can plausibly be seen as *sparsores*, although whether their real purpose was to refresh or to bring good luck to the horses remains unclear. Other standing figures who are shown with goat-skin bags, like those on the Piazza Armerina and Gafsa mosaics (fig. 1), should not be assumed to have a similar role. They are likely water-carriers, but whether the water they brought to the arena was for use as drinking water or for some other purpose cannot be known. If a label is needed, they should probably be called *ministri*, the generic term favoured by the written sources.

But what about the amphora-holders, who are by far the most common figures shown on the mosaics (fig. 3) ? Are they too, as has often been suggested, also to be interpreted as 'sprinklers' ? There are, I believe, several reasons for rejecting this view. In the first place, the amphora-holders are usually dressed in costumes very similar to those worn by the charioteers.

---

[29] BASIL, *Ep.* 222. 1 : ᾧποῖον. . . ἐγωνισταὶς ὕπποις ἣν μὐσἄ τὴ σταδῷἄ ἄδωρ τοὶς στἠμασι προσχυθὐν.

[30] Compare *Anth. Lat.* 315 (LUXORIUS) which describes a water trough located in (or near) the Carthage circus (*decorem circi*) and providing water for the horses at the end of the race (*dulci flumine conplet equos*). See S. STEVENS, "The circus poems of the Latin Anthology", in J.H. HUMPHREY (ed.), *The Circus and a Byzantine Cemetery*, Ann Arbor 1989, p. 171.

[31] HIER., *Vit. Hil.* 21 : *et stabulum et equos et aurigas suos, rhedam, carcaremque repagula aspersit.*

[32] K. PREISENDANZ, *Papyri Graeci Magici, die griechischen Zauberpapyri* I, rev. A. HENRICHS, Stuttgart 1973, No. III, line 43. I am grateful to Florent Heintz (Harvard University) for drawing my attention to this papyrus. For the sprinkling of water in magic rites in the Roman world : E. BURRISS, *Taboo, Magic, Spirits; a Study of Primitive Elements in Roman Religion*, New York 1931, p. 152-3.

[33] PLAUTUS, *Poenulus*. 5. 5. 112 : *Aegyptii qui cortinam ludis per circum ferant.*

They are shown wearing short tunics and usually have knee bands of the type familiar from images of charioteers. Secondly, many of them carry whips, which again would link them to the activities of the racing-teams, not those of the arena attendants. Thirdly, the same image of the amphora-holder occurs in other contexts which suggest that these were people of some importance, not mere circus attendants. The best parallels are the four amphora-holders who appear on separate panels on the circus mosaic from the *Maison des Chevaux* at Carthage (fig. 4, 5)[34]. These figures were identified by Salomonson as *sparsores*[35] ; but their dress and (in one case) riding whip mark them clearly as charioteers. In appearance, they have much in common with the recently discovered statue of a charioteer found in the Yasmina cemetery outside Carthage ; this figure also holds a whip in one hand and an amphora in the other[36].

The amphora-holders on the circus mosaics should also, I believe, be seen as charioteers. If, however, they are charioteers, what are they doing on foot in the arena, and why are they holding amphorae ? One explanation may be that they are 'team-mates' (*collegae*) of the charioteers who take part in the races. An inscription from Rome listing the victories of the charioteer Calpurnianus includes several races won 'on foot, beside the chariot' (*pedibus ad quadrigam*)[37]. Could this imply that the charioteers' success depended in part on help and technical advice given by unmounted team-mates ? But why the amphorae ? It is tempting to see these as prizes, reflecting the centuries-old tradition of the Panathenaic amphorae given to the winners of athletic competitions in Classical Athens ?[38] The newly discovered 'Athletes Mosaic' from Batten Zammour near Gafsa points to the survival of this custom in Roman Africa. Among the figures shown on this pavement are several who carry a metal (bronze ?) amphora strapped to the left forearm[39]. However, if the amphorae on the circus mosaics are prizes, we might wonder why neither the Roman inscriptions which list circus prizes nor Sidonius who specifies the prizes given at the Ravenna games mention precious metal vases[40]. Indeed the recurring motif of victory in the circus, both in literature and in art, was the palm and the wreath, not an amphora[41]. One final piece of evidence may be taken into consideration. This is the curious

---

[34] J.W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, The Hague 1965, p. 56-7, Nos. 20, 24, 30, 34.

[35] *ibid.* p. 56.

[36] N.J. NORMAN and A.E. HAECKL, "The Yasmina necropolis at Carthage, 1992", *JRA* 6, 1993, p. 238-250. The authors rightly identify the statue as a charioteer and 'an important member of a circus faction' ; compare M.K. ANNABI, "Deux nécropoles au sud de la ville", in A. ENNABLI (ed.), *Pour Sauver Carthage. Exploration et conservation de la cité punique, romaine et byzantine*, Paris and Tunis 1992, p. 183-7, where the same statue is seen as a *sparsor*.

[37] *CIL* VI, 10047 b. For details see H. HARRIS (above note 12), p. 204.

[38] For prizes at the Panathenaic Games : W. DITTENBERGER, *Sylloge Inscriptionarum Graecarum III*, No. 1055.

[39] M. MUSTAPHA KHANOUSSI, "*Spectaculum pugilum et gymanasium*. Compte rendu d'un spectacle de jeux athlétiques et de pugilat, figuré sur une mosaïque de la région de Gafsa (Tunisie)", *CRAI* 1988, p. 543-561.

[40] Sidonius mentions only metal necklaces (*torques*) ; cf. SUETONIUS, *Augustus*. 43 : *Nonium Asprenatem lapsu debilitatum aureo torque donavit.*

[41] On prizes at the games : DUNBABIN (above note 1), p. 69 ; N. DUVAL, "Les prix du cirque dans l'antiquité tardive", in *Cirques et courses de chars, Rome-Byzance, Colloque et exposition Lattes 1990*, p. 35-146 ; *idem*, "Les concours sur les mosaïques de Piazza Armerina. Prix et tirage au sort. L'influence de

'Bird Circus' mosaic from the villa at Piazza Armerina (fig. 6)[42]. This shows four chariots drawn by birds, driven by charioteers representing the different circus factions. Each charioteer is accompanied by a 'team-mate', another figure who stands beside the chariot. One of these accompanying figures is shown handing a palm branch to the victorious charioteer, while each of the four carries a small amphora tucked under the arm. Since all four teams are shown with amphorae, these can hardly be victory prizes. What they may be, however, is what we might term 'performance trophies', semi-precious containers given as a reward for successful completion of the race. Thus, whether shown in the broader context of a circus race, or as an independent figure in a larger collage of circus images, the image of the charioteer with an amphora became, like that of the victor with his palm and wreath, a respected symbol of skill and survival in the racing arena.

DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Le vase tenu par certains personnages à pied dans les mosaïques de cirque (qui est le même que celui tenu par la statue de l'Aurige vainqueur de Carthage) ne peut-il être considéré comme un des prix destinés au vainqueur ?

Jeremy **Rossiter** : I would certainly not exclude this idea, although the usual symbols of victory on charioteer mosaics are the palm and the wreath. The amphorae may perhaps have been consolation prizes, but there is no mention of these in the list of prizes given by Sidonius. By the 5th century, however, prize-giving practices could have changed.

David **Parrish** : Je suis d'accord avec Jean-Pierre Darmon pour identifier plusieurs des vases représentés dans les mosaïques de cirque et tenus par des assistants de la course aux chevaux comme des prix offerts aux auriges victorieux de la course. Cela pourrait être même le cas dans la statue d'un aurige trouvée à Carthage, qui montre le personnage tenant un vase à anse dans une main.

---

l'agonistique grecque", in *La villa romana del Casale di Piazza Armerina* (Cronache di Archeologia 23), 1984, p. 157-169.

[42] On this mosaic and its interpretation, see DUNBABIN (above note 5), p. 91-2 ; R. HANOUNE, "Trois pavements de la Maison de la course de chars à Carthage", *MEFR* 81, 1969, p. 219-56.

Roger **Hanoune** : Je suggère à M. Rossiter que la forme très précise de certains vases (petites amphores pointues) est interprétable (vin, huile de qualité) et renforce l'idée qu'il s'agit non de récipients à eau pour rafraîchir le cocher, mais de prix.

Jeremy **Rossiter** : Mr Hanoune raises an interesting point that the form and size of the amphorae shown on the mosaics varies a great deal. I do not think that in any case their appearance precludes their use as water containers. Many are wide-mouthed vessels which would argue against their use as oil flasks.

Pauline **Donceel-Voûte** : There is a spout on the downward side of the vessel of the Carthage statue and the way the jug is held, hanging, is not as if it was a prize, proudly shown. These two elements seem to me most eloquent in the way of an identification **other** than that of a victorious charioteer with his prize.

Jeremy **Rossiter** : It is an important question whether the ways in which the amphorae are held provide clues to their possible use. In the mosaic images they are either held aloft, or else clutched under the arm. The statue is different again, with the amphora held low. This is perhaps to be explained by the funerary context of the statue.

Mongi **Ennaïfer** : Je voudrais savoir si M. Rossiter a adopté la datation haute (IIe s.) pour la mosaïque de Scorpianus sur la base de nouvelles données archéologiques ?

Jeremy **Rossiter** : The latest excavations have not so far determined the exact location of the Scorpianus pavement within the bath complex. However, we can say that the bath complex as a whole belongs in its original form to the 2nd Century, but was extensively modified and rebuilt in the early 3rd Century.



Fig. 1. Circus mosaic from Gafsa (detail) (after A. MARTIN and G. FRADIER, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunis 1986).



Fig. 2. Circus mosaic from Barcelona (detail) (after B. SMITH, Spain, *a History in Art*, New York 1966).



Fig. 3. Circus mosaic from Carthage (detail) (after A. MARTIN and G. FRADIER, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunis 1986).



Fig. 4. Mosaic from the *Maison des Chevaux* at Carthage (detail) (photo J. J. Rossiter, courtesy Musée de Carthage).



Fig. 5. Mosaic from the *Maison des Chevaux* at Carthage (detail) (photo J. J. Rossiter, courtesy Musée de Carthage).



Fig. 6. 'Bird Circus' mosaic from Piazza Armerina (after A. CARANDINI, A. RICCI and M. DE VOS, *Filosofiana : la villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982).

Les mosaïques "de Négrine" (en fait Djedida) (Algérie)

Noël DUVAL, Roger HANOUNE

I. Le contexte (N. Duval)

P.-A. FEVRIER a brièvement signalé et décrit en reproduisant trois photographies dans le *Bulletin d'archéologie algérienne* II, 1966-1967, p. 6-8, deux mosaïques "entreposées avant 1962 à la S.A.S.[1] de Négrine" (c'est-à-dire avant la date de l'indépendance) et disparues depuis. Nous sommes en mesure de compléter ces indications sommaires grâce à notre collègue R. Billacois, un historien moderniste, qui en 1968 a communiqué à Noël Duval par l'intermédiaire d'un autre collègue de l'université de Nanterre, P. Gerbod, les notes et photographies prises alors qu'il faisait son service militaire en Algérie en 1960 et qu'il était affecté à l'unité qui est à l'origine de la découverte[2].

D'abord le lieu de la trouvaille peut être précisé : l'édifice a été fouillé au lieu-dit *Djedida*, à 3 km O.-N.O. de Négrine, à proximité de Négrine el Khedim, indiqué sur un extrait de la carte d'Etat-Major au 200.000^{e} et reporté sur le f° 50 de l'*Atlas archéologique de l'Algérie* par S. GSELL (fig. 1), au-dessous du n° 29 (Aïn Sokhran). La fouille date de juillet 1960.

Le dossier et les photographies médiocres qui lui étaient jointes confirment que la fouille a porté principalement sur deux pièces presque carrées, dont la seconde était légèrement surélevée (d'environ 10 cm) et séparée de la première par une simple marche faite d'environ huit pierres oblongues, larges de 30 cm environ (il en manque une : fig. 2). Les dimensions n'étaient pas indiquées, mais la largeur est de l'ordre de 4 à 5 m. On observe aussi une extension de la fouille sur 6 m environ, à droite (quand on regarde l'inscription) de la pièce aux étoiles de deux carrés (fig. 3). Il y avait là, au milieu de parois complètement arasées, un panneau rectangulaire à peu près complet, de petites dimensions (1,50 x 1 m environ), garni d'imbrications à cœur coloré, qui pavait un couloir ou un seuil ; plus loin, des vestiges de deux panneaux, l'un plus grand avec des carrés garnis de motifs géométriques et accostés de peltes, l'autre jointif (sans paroi intermédiaire apparemment) qui doit être à nouveau un couloir ou un seuil garni d'un losange en "arc-en-ciel". On voit aussi à l'extérieur de l'angle opposé de la pièce aux étoiles de deux carrés une petite citerne en béton de tuileau de 2 x 1 m environ (fig. 4). Le remblai, d'épaisseur variable, ne dépassait pas un mètre mais l'impression est faussée parce qu'on a rejeté les déblais sur les côtés (fig. 5). Si les murs sont détruits à certains endroits, il semble qu'ils aient été

[1] "Section Administrative Spéciale" (S.A.S.), structure administrative gérée par l'armée française durant la guerre dans les territoires d'opération et de regroupement.

[2] N. Duval avait commencé à l'époque une note plus détaillée sur ces mosaïques comme il l'avait promis à R. Billacois. Cette note était annoncée encore en 1984 dans *BACTHS* 22, p. 189, note 20. Il est heureux que l'initiative de R. Hanoune lui permette d'accomplir – tardivement – cette promesse.

relativement bien conservés à d'autres, notamment sur une hauteur de 50 à 60 cm au fond de la pièce aux étoiles de deux carrés (fig. 4-5) et on distingue à cet endroit un enduit fissuré qui comporte une plinthe, marquée par un filet coloré, et de grands motifs sombres, allongés et souples (végétaux ou aquatiques ?). L'examen à la loupe confirme qu'il s'agit bien d'une mosaïque murale faite de grosses tesselles.

Le dossier photographique de P.-A. Février conservé au Centre C. Jullian d'Aix comporte une série de photographies (sept) - celles prises d'après le *BAA* par le mosaïste de la Direction des Antiquités Khasdi -, un peu plus complète que celle reproduite dans le *BAA* (il existe des vues sous différents angles des deux mosaïques et des détails des inscriptions et du motif qui sera discuté). Les photographies dans leur cadrage originel (les marges ont été coupées pour la reproduction) montrent bien qu'elles ont été prises aussi *in situ*. Le dossier contient encore une copie de l'inscription métrique avec indication de lettres disparues avant la prise des photographies mais qui avaient été lues, d'après les annotations de Février, par J. Lassus : *VE* à la fin de la ligne 3 et *V* à la fin de la ligne 4 avant un autre *V* mutilé dès l'origine. On inférera de ces indications et des mentions de la mosaïque par LASSUS lui-même (voir *CRAI*, 1962, p. 129, n° 8) que J. Lassus avait vu les mosaïques *in situ*, pris une copie que Février a eue entre les mains et tenté une lecture. Février avait griffonné aussi une scansion partielle de l'épigraphe.

Son dossier comporte encore pour Négrine des photographies de trois panneaux géométriques d'une grande banalité qui sont complets et qui ne correspondent pas à ceux mutilés qu'on distingue plus ou moins bien sur les photographies d'ensemble : nous les avons donc éliminés de notre étude. Mais ce sont eux, visiblement pris dans le cadre d'une construction en cours, qui ont pu donner l'impression que les mosaïques étaient à la S.A.S. même. Par contre, on trouve ailleurs, avec au revers la légende erronée "Tipasa" de la main de Février, le double des clichés du dossier de fouille analysés ci-dessus.

De cette analyse, on ne peut tirer une conclusion certaine sur la nature de l'édifice partiellement dégagé par les militaires : la disposition des mosaïques n'interdit pas une maison, mais l'existence d'une mosaïque murale, qui paraît certaine, inciterait à conclure plutôt à des bains, sans doute privés d'après les dimensions réduites.

Reste encore à savoir ce que sont devenues ces mosaïques. Février disait, sans les avoir vues, qu'elles étaient à la S.A.S. de Négrine avant 1962, certainement d'après le dossier de Lassus qu'il a retrouvé à la Direction des Antiquités et peut-être d'après le mosaïste Khasdi, qui était encore à l'époque - avec son frère - l'unique spécialiste de la dépose en Algérie et qui avait pris les photographies utilisées. Le fait qu'il était allé sur place montre qu'on a au moins étudié la possibilité de la dépose. Mais aucun autre témoignage ni photographie ne permettent d'affirmer que les mosaïques avaient été effectivement relevées et transportées dans le bâtiment administratif[3]. Il faudrait vérifier au lieu indiqué – à l'époque désertique d'après les clichés – si des vestiges subsistent.

[3] Les cas de transport d'antiqutés par des militaires à la fin de la guerre ne sont pas rares au demeurant.

II. Les mosaïques (R. Hanoune)

En dehors du dossier qui vient d'être présenté[4], ces mosaïques ne sont connues que par une note de J. LASSUS, "Les mosaïques découvertes récemment en Algérie", *CRAI*, 1962, p. 125-129 (en particulier p. 129, n° 8, où sont données les inscriptions, sans illustration), et surtout par une notice de P.-A. FEVRIER, dans un rapport publié avec Sid Ahmed BAGHLI, "Recherches et travaux en 1966-67", *Bulletin d'Archéologie Algérienne* 2, 1966-67, p. 1-9, en particulier p. 6-8 et fig. 5-7 : ici est signalée la disparition depuis 1962 des pavements qui étaient entreposés à Négrine même. Ces mosaïques n'ont plus, semble-t-il, excité l'intérêt, sauf celui des auteurs du *Décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris, 1985[5] (cité par la suite *DG*) et celui des spécialistes des *carmina epigraphica*.

On ignore donc presque tout de ces mosaïques, qui ne se réduisent plus qu'à quelques photographies : dimensions et coloris, nature et disposition des salles qui en tout cas ne semblent pas appartenir à une église ; une photo permet de voir qu'il y avait à proximité d'autres pièces avec des lambeaux de pavements géométriques[6]. Ces mosaïques (fig. 6) sont cependant assez remarquables, sinon par leurs schémas d'ensemble (étoiles de deux carrés ou losanges), du moins par les détails du rendu, et on comprend que *Le décor géométrique* les ait choisies comme exemples et décrites en détail sur des dessins très habilement redressés par R. PRUDHOMME : la mosaïque aux losanges est mentionnée p. 316 et pl. 201d comme exemple de "quadrillage losangé" avec une "variante en câbles (ici les cases en laurier ; fig. 7)" ; la mosaïque aux étoiles est décrite p. 274 et pl. 177f comme une "composition orthogonale d'étoiles de deux carrés, tangents, les étoiles cantonnées de losanges faisant apparaître des octogones". Ne manquent que la description de quelques détails (peltes, ruban ondé, bordure de méandre fractionné) et des canthares d'où s'échappent des tiges molles (fig. 8) et le nombre des motifs : quatre étoiles et autant de carrés décorés de canthares.

Les photos permettent de supposer que ces deux pavements décoraient une grande salle, divisée par un petit emmarchement, et de fonction inconnue (rien n'indique la possibilité d'une architecture chrétienne ; la découpe de la mosaïque aux losanges pourrait vaguement convenir à un *triclinium*) ; en tout cas les deux panneaux inscrits se font face et sont lisibles à l'endroit par quelqu'un qui serait debout sur la limite commune des deux mosaïques.

---

[4] Ce dossier avait déjà été annoncé par N. DUVAL, par exemple dans "Les concours sur les mosaïques de Piazza Armerina : prix et tirage au sort. L'influence de l'agonistique grecque", in *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Cronache di archeologia* 23, Catane 1984 [1988], p. 166, note 32 (mosaïque de "Djerida").

[5] Rien dans K. SCHMELZEISEN, *Römische Mosaiken der Afrika Proconsularis*, Frankfurt 1992. Le pavement aux losanges est cité par M. ENNAÏFER dans une étude sur les mosaïques géométriques à trame végétale à paraître.

[6] Il ne semble pas possible d'exploiter ici ces bribes de renseignements. De même, le dossier présenté par N. DUVAL contient des photos de deux autres pavements géométriques simples, mais sans provenance assurée et dont le style est trop banal pour qu'il soit possible de les rattacher, même par hypothèse, aux mosaïques ici étudiées.

La comparaison stylistique permet d'attribuer ces pavements de façon grossière à l'époque tardive, à partir du IVe siècle au moins et jusqu'à l'époque byzantine[7], et de leur trouver une facture proche des pavements récents de Numidie (voir par exemple *DG*, 225a au musée d'Alger). Le seul détail caractéristique qui permettrait de préciser cette attribution est celui des coquilles (plutôt que des tentures) très stylisées complètement éloignées du réalisme mais bien reconnaissables à leurs nervures et à leur bourrelet (*DG*, 98c de Timgad, 98e de Sétif) ; bien des exemples permettent d'illustrer cette utilisation tardive, non plus avec une valeur architecturale dans des niches, mais en éléments décoratifs isolés, ou opposés, ou en bandes, ou en décor complètement couvrant : il suffira de renvoyer aux attestations que l'on peut trouver à Sétif (P.-A. FEVRIER, *Fouilles de Sétif*, 1965, fig. 66, A3), à Timgad (S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad*, 1969, n° 21, 40, 190), à *Thuburbo Majus* (*Corpus des mosaïques de Tunisie* II, 1, *Thuburbo Majus. Région du Forum*, 1980, pl. 21, n° 40A, maison de Nicentius) mais aussi bien à Ravenne (R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, 1975, fig. 106, à S. Severo in Classe) ou à Maubourguet (C. BALMELLE, S. DOUSSAU, "La mosaïque à l'Océan trouvée à Maubourguet, Hautes Pyrénées", *Gallia*, 1982, 1, p. 153, fig. 4).

Ce qui est cependant tout à fait remarquable ici est l'utilisation, très rare, de paires de coquilles très stylisées, non pas opposées par leur sommet comme cela se trouve assez couramment, mais presque collées l'une à l'autre sur leur base, de façon à réaliser une sorte de boule régulière (fig. 9) : le rapprochement le plus précis — le seul d'ailleurs que l'on puisse trouver — est avec le pavement de la basilique de Sidi Mabrouk à Constantine, connu par une planche de DELAMARE et attribué à l'époque byzantine[8] (fig. 10). Ce rapprochement est tout à fait intéressant du point de vue géographique et semble montrer, dans les pavements de Négrine, l'œuvre d'un atelier tardif de la région Tébessa-Cirta, travaillant aussi bien pour des édifices religieux que pour des résidences.

---

[7] Cette datation correspond bien à ce qu'on sait des vestiges des antiquités de Négrine (E. ALBERTINI, "Ostrakon byzantin de Négrine (Numidie)", in *Cinquantenaire de la Faculté des Lettres d'Alger*, Alger 1932, p. 53-62 ; S. DELOUM, "L'économie monétaire de l'Afrique du Nord : les trésors monétaires des Ve et VIe siècles après J.-C.", *Africa Romana* VII, 1989 (Sassari, 1990), p. 963-964 (trésor de Négrine : vers 520 ?).

[8] I. GUI, N. DUVAL, J.-P. CAILLET, *Basiliques chrétiennes d'Afrique du Nord.* I *Inventaire de l'Algérie*, Paris 1992, n° 75 (Constantine 2), texte p. 207-208 ; illustrations pl. 104 (d'après DELAMARE, *Exploration scientifique de l'Algérie*, Paris, 1850, pl. 151-152). P. 208, les auteurs (IG, révisé et complété par ND) écrivent que "le pavement de la nef centrale semble utiliser comme motif couvrant (?) des "couronnes agonistiques", motif que l'on trouve également dans une composition analogue dans des petits thermes de la région de Tébessa" (en réalité les pavements de Négrine) : la planche de Delamare montre deux exemples des "coquilles" du type de Négrine et deux autres de "boules" avec peu de nervures et trois petits cercles au centre. Voir également N. DUVAL, "Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur les mosaïques", *BACTHS, n. s., Afrique du Nord* 22, 1992, p. 188 et 189, note 20, fig. 7. Le rapprochement entre le motif de Négrine et le rendu de la coquille sur le pavement de Maubourguet a déjà été fait par C. BALMELLE, "Une nouvelle mosaïque d'Océan dans le Sud-Ouest de la Gaule", in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico (Ravenna 1980)*, Ravenne 1984, p. 396, fig. 8.

L'inscription *FLAVIORVM* (fig. 11)

Le pavement aux losanges est interrompu sur un de ses bords par une inscription disposée en une sorte de damier de neuf rangées de dix cases : chaque case contient une majuscule et l'ensemble peut se lire comme la répétition continue du mot de neuf lettres *FLAVIORVM*[9].

L'inscription a été signalée par J. LASSUS (*art. cité*, p. 129) qui suggère, sans insister : "Ce mot peut être le *signum* d'un collège épicurien". Elle a été reprise dans l'*Année épigraphique*, 1967, n° 586, p. 197-198 (J. MARCILLET-JAUBERT), avec l'indication : "peut-être un *lusus latrunculorum*". La première de ces suggestions manque de fondement ; la seconde n'explique pas la présence des lettres dans les cases mais est possible. Il est bien plus probable que les *Flavii* en question soient les propriétaires de l'édifice et que selon la juste remarque de N. DUVAL il faille entendre *(praedia) Flaviorum*[10]. Mais il est surtout intéressant que cette inscription soit présentée comme un jeu verbal et graphique pour lequel les parallèles ne manquent pas, à commencer par ceux de la basilique d'Orléansville[11] où les mots *sancta ecclesia* ou *Marinus sacerdos* sont disposés de façon analogue dans des panneaux à l'intérieur des pavements.

De façon plus générale, on sait comme les jeux sur les lettres, qui vont jusqu'à de vrais *Calligrammes*, sont appréciés depuis l'époque hellénistique, et surtout au Bas-Empire[12] : ne citons à titre de comparaison que l'œuvre d'Optatien (Publilius Optatianus Porphyrius, sans doute contemporain de Constantin, *praefectus urbi* en 329 et en 333[13]) dont l'œuvre poétique est remarquable, non tant pour le fond, mais pour la forme qu'il donne à nombre de pièces (syrinx, autel, orgue, etc. : voir par ex. *Carm.* XX), mais aussi, ce qui est particulièrement

---

[9] La rigidité imposée par l'écriture en tesselles fait que la paléographie semble de peu d'utilité pour l'étude de cette inscription (à noter la base de la haste des F qui semble présenter un empattement à g.)

[10] Le nom est trop banal pour qu'il soit possible d'en tirer des indications utiles. Sur les *Flavii* d'Afrique, voir J.-M. LASSERE, "La famille des *Flavii*", in *Les Flavii de Cillium*, Rome 1993, p. 219-227.

[11] *CIL* VIII 9710, 9711 ; H. LECLERCQ, *s.v.* "Labyrinthe", *DACL*, t. 8, 1, col. 974-975, fig. 6549 ; J.-P. CAILLET, "Le dossier de la basilique chrétienne de Chlef", *Karthago* 21, 1987, p. 135-161 (en particulier p. 151-154) ; GUI, DUVAL, CAILLET, *Basiliques chrétiennes d'Afrique du Nord. I Inventaire de l'Algérie, ouvr. cité*, n° 4, texte p. 11-14 : Ve s.

[12] Le banquet romain ainsi est souvent le cadre de jeux où intervient le décompte des lettres d'un nom pour évaluer le nombre de coupes à boire (MARTIAL, I, 71, etc.). Voir en général F. DORNSEIFF, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Berlin 1922, *passim*, et plus récemment C. LENZ, *s.v.* "*Carmina figurata*", *Reallexikon für Antike und Christentum*, 2, 1951, col. 910-912 ou A. LIEDE, *Dichtung als Spiel*, 1963 (avec de nombreux exemples de *carmina cancellata*). Cl. MEILLIER †, professeur à l'Université de Lille III, s'était intéressé à notre texte et avait bien voulu chercher du côté d'une lecture plus savante, fondée sur le nombre de cases (un "carré" de côtés x et x-1, ou "hétéromèque" selon le mathématicien du IIe siècle Nicomaque de Gerasa, éd. J. BERTIER, Paris, 1978) ou sur la valeur numérique des lettres *FLAVIORVM* = 110), mais avait lui aussi pensé plus probable la solution simple du jeu.

[13] *Carmina*, éd. G. POLARA, Turin 1973 (2 vol.) ; *Carmi*, trad. G. POLARA, Naples 1976. Sur le personnage, T.D. BARNES, "Publilius Optatianus Porfyrius", *American Journal of Philology* 96, 1975, p. 173-186 (repris dans *Early Christianity and the Roman Empire*, Londres 1984, X). Une thèse sera soutenue à l'Université de Paris IV en janvier 1999 sur cette œuvre (M.-O. PORUHAT, sous la direction de J. Fontaine).

intéressant pour nous, par la mise en valeur graphique de toute sorte de motifs géométriques que l'on retrouve dans les mosaïques (quadrillages, diverses compositions à base de losanges : voir *Carm.* III, VI, VII, XVIII, XXII). Ce goût commun inscrit bien la mosaïque de Négrine dans la culture tardo-antique.

Le centon *Dum vitae…* (fig. 12)

La mosaïque aux étoiles contient de son côté, en son centre, une inscription sur huit lignes, bien conservée sauf à la fin des l. 6 et 7. D'après la photo, on peut lire

DVMVITEPE
RPETVAM
MANEREME
MORIAMQVE
RIMVSEXIGV.
SRERVMP..
MIMVSINI.
NDIOVIRES

ce qui diffère très peu du texte publié dans le *BAA* (*art. cité*, p. 6)

DVMVITEPE
RPETVAM
MANEREME
MORIAMQVE
RIMVSEXIGV[.]
SRERVM//[..]
MIMVSIN//[...]
NDIOVIRES

Le document a été publié par J. LASSUS (*art. cité*, p. 129) comme une inscription métrique, faites de "réminiscences virgiliennes" et restitué :

Dum vite perpetuam manere memoriam querimus,
Exiguas rerum promimus in prandio vires.

Il a été repris dans l'*Année épigraphique*, 1967, n° 587, p. 198 (J. MARCILLET-JAUBERT) dans le même texte, mais avec l'indication des restitutions, avec le commentaire : "c'est un distique de genre gnomique, difficile à scander"[14], et avec la mention des réminiscences (VG. *En.* V 191, XI 63, V 724, VI 608 et 661 ; OV. *Tr.* II 532).

Enfin cette inscription a attiré l'attention des spécialistes des *carmina epigraphica* : très brièvement chez D. PIKHAUS, *Latijnse metrische inscripties uit Romeins Africa*, Gand 1983, t. 1,

[14] En fait les quantités s'opposent à ce qu'il puisse s'agir d'un distique élégiaque.

p. 410[15], et plus longuement chez J. GOMEZ PALLARES, "*Carmina latina epigraphica musiva et depicta non Buecheleriana nec Zarkeriana.* I", *Minerva* (Valladolid) 7, 1993, p. 180, n° 16, avec des indications nouvelles : cet auteur propose la restitution aux l. 7-8 de *in(pe)/ndio* au lieu de *in prandio* (*impendium*, "dépense", moins fréquent que *impensa*, est bien attesté), indique qu'il s'agit d'hexamètres dactyliques[16], et d'une inscription chrétienne, et enfin propose la traduction suivante de cette "sentencia gnómica propia de las reflexiones sobre la vida y la muerte en la literatura epigráfica" : "mientre nos quejamos de lo que nos espera, se nos van las fuerzas para vivir" ("pendant que nous nous plaignons de ce qui nous attend, s'épuisent nos forces de vie"). On ne tiendra pas compte ici de cette traduction qui suppose de lire *querimur* au lieu de *quaerimus* (qui est pourtant conservé sans conteste), et ne paraît avoir que peu de rapports avec le texte, dont on ne voit d'ailleurs pas plus le caractère chrétien (*perpetua memoria* ne paraît pas suffire pour l'établir).

La forme ne pose pas de problèmes : *vite* pour *vitae*, *querimus* pour *quaerimus,* peut-être *in prandio* pour *in prandium* ; du point de vue paléographique, seul le A, avec la liaison anguleuse des deux hastes, pourrait être l'indice d'une datation tardive, peut-être byzantine[17]. Sur le fond, on peut accepter la restitution de J. LASSUS : le verbe *promimus*, de *promo, -ere* (au sens propre : "faire sortir, tirer"), bien qu'assez rare, s'impose à cause de VG. *En.* V 191 (*illas promite vires*) ; *in prandio* est préférable à *inpendio* (GOMEZ PALLARES, qui peut néanmoins se soutenir), à cause de la liaison, fréquente dans la langue comique entre *promere* (plus souvent *depromere*), "sortir (des victuailles de la réserve)" et le *prandium*[18]. Il s'agirait donc de pseudo-vers (*commatica*), et, faute d'en trouver l'origine précise, on peut penser à un centon fait d'emprunts ou de réminiscences (*exiguas vires* : VG. *En.* XI 63 ; OV. *Tr.* II 532), de style plutôt classique (ou même funéraire) au début, plutôt comique à la fin[19].

On pourrait comprendre : "pendant que nous cherchons que subsiste une perpétuelle mémoire de (notre) vie (...que subsiste à jamais la mémoire de notre vie), nous produisons (au jour) les faibles quantités de nos biens pour le repas (ou bien : nous consacrons nos faibles forces à banqueter)". Ce ne serait donc qu'une version, originale dans sa forme mais d'une tournure bien maladroite dans le deuxième membre de phrase, du *video meliora proboque, deteriora sequor* (OV. *Met.* VII 20-21) : cette opposition entre la noblesse de nos aspirations et

---

[15] Thèse non publiée, sauf pour la Proconsulaire : D. PIKHAUS, *Répertoire des inscriptions latines versifiées de l'Afrique romaine (Ier-VIe siècles), I (Tripolitaine, Byzacène, Afrique Proconsulaire)*, Bruxelles 1994.

[16] Néanmoins on ne peut trouver le dactyle nécessaire dans les fins de vers (memo)*riam que*(rimus), (in)*pendio* (vires).

[17] Par exemple dans l'épigraphie de Mactar, la liaison angulaire l'emporte "nettement à l'époque byzantine" (F. PREVOT, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Mactar. V Les inscriptions chrétiennes*, Rome 1984, p. 179).

[18] PL. *Curculio*, 251 : *quin depromuntur mihi quae opus sunt parasito ut sit paratum prandium* ; etc.

[19] Mes vifs remerciements pour ses conseils vont à A. DEREMETZ, professeur à l'Université de Lille III.

la petitesse de nos réalisations est un lieu commun moralisant qui n'a rien de spécialement chrétien[20] et que l'on voit bien repris par un grammairien local[21].

Après la communication de J. LASSUS à l'Académie en 1962, J. CARCOPINO était intervenu pour indiquer, "à propos de la présence au Ve siècle de motifs de décorations profanes", qu'il y voyait "un réveil du paganisme" (LASSUS, *art. cité*, p. 129) : la persistance plutôt de la culture classique à date tardive est une évidence. Quant à la valeur de l'épigraphie sur les pavements tardifs, P.-A. FEVRIER avait tout dit dans sa communication du Colloque de Trèves, "La lettre et l'image"[22] : l'analyse de la mosaïque de "Négrine" n'est qu'un modeste complément à cette étude.

III. Couronnes agonistiques ou doubles coquilles (N. Duval)

Dès le début de mes recherches sur les "couronnes agonistiques" figurées sur les mosaïques, c'est-à-dire après la publication de la maison d'Althiburos par M. Ennaïfer, j'avais fait le rapprochement entre la mosaïque de Négrine et le pavement de la basilique de Sidi Mabrouk (dont les références ont été données ci-dessus), parce que j'avais pensé y identifier, sous une forme stylisée, un des types de couronnes représenté à la fois sur les monnaies et sur les mosaïques, notamment à Piazza Armerina : celui où une série d'appliques, soit en relief (comme on le voit sur les monnaies), soit colorées (émaillées ? ou en pierres ou verres de couleurs) ornait le centre de la couronne. J'ai signalé cette interprétation à plusieurs reprises, notamment au colloque de la mosaïque de Trèves en 1984[23]. Je l'ai développée en analysant plus en détail les pavements des églises d'Algérie au colloque de Tunis en 1994 (rapport sous presse).

Mes arguments n'étaient pas négligeables. D'abord la forme d'ensemble était la même, c'est-à-dire une sorte de ballon, échancré en haut et en bas, dont les courbes extérieures et

---

[20] Ce texte ne mérite pas une étude aussi approfondie que l'inscription du mausolée de Cillium *CIL* VIII, 211-216 (voir E. DE BUCK, "L'originalité thématique des poèmes", in *Les Flavii de Cillium*, *op. cit.*, p. 153-167, et G. DEVALLET, "*Nitentes consensus lapidum...*", *ibid.*, p. 169-189 : mais voir p. 185 des développements sur l'opposition perpétuité du souvenir / brièveté de la vie / gaspillage, qui ne sont pas sans rapport avec l'inscription de Négrine.

[21] On sait que les propriétaires africains aiment ce genre de maximes cultivées (inscriptions de *Cirta*, *Bulla Regia* et Carthage : R. HANOUNE, "Le paganisme philosophique de l'aristocratie municipale", in *L'Afrique dans l'Occident romain*, Rome 1990, p. 63-75 ; "*C.I.L.* VIII, 25042 (Carthage) et le débat philosophique et religieux à l'époque d'Augustin", in *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord. Actes du Ve Colloque international,* Paris 1992, p. 173-177) et font volontiers montre d'une certaine culture (voir encore J.-N. MICHAUD, "*Perpetua novitas*", in *Les Flavii de Cillium*, *op. cit.*, p. 191-215, ou M. BLANCHARD-LEMEE, *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul)*, 1975, p. 167-168). Il y avait assez de grammairiens sur place pour fournir à ces besoins, comme à Timgad (voir M. LE GLAY, "La vie intellectuelle d'une cité africaine des confins de l'Aurès", in *Hommages L. HERRMANN*, Coll. Latomus 44, 1960, p. 485-491) ou comme dans la Madaure d'Augustin.

[22] Dans *La mosaïque gréco-romaine IV (Trèves, 1984)*, Paris 1994, p. 383-401.

[23] Texte publié sous le titre "Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur la mosaïque" dans *BACTHS*, *n. s.*, *Afrique du Nord* 22, 1987-1988 [1992], p. 177-202. Voir déjà "Nouvelles considérations sur les prix de concours dans l'iconographie du Bas-Empire", *BSNAF*, 1983, p. 190-200.

intérieures étaient continues : l'impression est celle d'un objet unitaire et il n'existe pas de solution de continuité au contact des deux coquilles supposées. Ensuite, les bandes colorées verticales (effectivement godronnées à Négrine et Sidi-Mabrouk) se retrouvaient sur le symbole de la mosaïque funéraire de Demna près de Kélibia[24], et on pouvait remarquer que le nombre de godrons (trois ou cinq) n'était pas le même dans les quatre médaillons de Sidi Mabrouk, ce qui pouvait donner à penser qu'on cherchait à varier la présentation d'un objet alors que les coquilles en composition sont en général identiques ; ces bandes colorées sont figurées aussi (mais obliques) en *opus sectile* dans la couronne appartenant au décor de Saint-Démétrius de Salonique (peut-être du VIIe siècle)[25]. Enfin, les cercles qui se succédaient au centre des godrons – il est vrai, de diamètre strictement identique à la largeur de ceux-ci, donc pouvant marquer l'intervalle entre les godrons de coquilles opposées – contenaient, d'après le lavis de Delamare, un cercle coloré qui avait l'allure d'une pierre de couleur insérée dans une applique blanche, analogue à celles (carrées il est vrai) formant un véritable diadème d'orfèvrerie au milieu d'une couronne représentée sur un flacon de verre du musée de Vienne (en Autriche)[26] : ce remplissage n'avait pas de raison d'être apparente pour un motif de coquilles, mais il n'existe pas à Négrine où les cercles sont d'ailleurs remplacés par des ovales. Au total, il m'avait semblé symptomatique d'une démarche constante en mosaïque (où l'on a beaucoup utilisé les couronnes de laurier, d'acanthe ou de fleurs, parfois gemmées, ou des rinceaux reliées par des couronnes) qu'un motif symbolique relatif à un événement précis à l'origine soit devenu un motif couvrant, et qu'on retrouve ce motif à la même époque (c'est-à-dire à l'époque byzantine d'après la datation vraisemblable de l'église de Sidi Mabrouk, période où l'on n'utilisait sans doute plus ces couronnes pour des jeux qui avaient disparu) à la fois dans une église et dans un édifice profane (quelle que soit sa nature), pas très éloignés dans l'espace au demeurant.

Après avoir lu et écouté l'argumentation de R. Hanoune et vu les diapositives projetées sur grand écran, ainsi que les comparaisons de pavements avec des figurations de coquilles indiscutables (je ne crois pas non plus aux 'demi-tentures'), je suis maintenant plus dubitatif. Il vaut mieux, je pense, retenir provisoirement l'interprétation "classique" du motif en paires de coquilles, mais on aimerait en avoir confirmation par d'autres découvertes permettant de disposer de *photographies* en couleurs et de préciser la datation.

---

[24] N. DUVAL et P. CINTAS, "L'église du prêtre Félix près de Kélibia", *Karthago* 9, 1958, p. 201, n° 48 (cf. p. 222) et pl. XXVIIb, XXXIIb, XXXIVb (interprétation dans *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, 1976, p. 51 et note 51 et *BACTHS*, 1976-1978, p. 213-211 et fig. 20. Cf. encore *op. cit.*, *BACTHS* 22, p. 182-183 et fig. 4).

[25] P. ASIMAKOPOULOU-ATZAKA, Ἡ τεχνικὴ *opus sectile* στὴν ἐντοιχία διακόσμηση, Thessalonique 1978, p. 80-81, 89 et pl. 42a-b. Cf. N. DUVAL, *op. cit.*, *BACTHS* 22, p. 181 et fig. 20.

[26] J. BANKO, "Zur 'corona donatica'", *JÖAI* 25, 1929, p. 271-331. Photographie reproduite encore dans *op. cit.*, *BACTHS* 22, p. 187, fig. 8.

DISCUSSION

Aïcha **Ben Abed Ben Khader** : Dans les couronnes de prix qui apparaissent sur les mosaïques africaines, les mosaïstes font toujours apparaître des branches de rosier ou de palme ; or, ce n'est plus le cas dans les mosaïques de Négrine.

Noël **Duval** : Il s'agit désormais (si ce sont bien des couronnes) d'un motif transformé pour servir de motif courant et dont on ne saisit plus la signification. Au demeurant, des couronnes représentées sans palme sont fréquentes dans l'iconographie agonistique ou dérivée (christianisée).

Pauline **Donceel-Voûte** : Il vaut mieux accorder foi à une photo : celles qui nous sont parvenues pour Négrine jouent clairement en affrontant les deux valves du coquillage non par la charnière mais par les bords dentelés. Il est, en effet, intéressant de remarquer que le décor romain tardif et omeyyade place le coquillage sculpté dans la conque des niches ornées avec la demi-charnière dans le bas et la coquille s'évasant vers l'avant, créant des dentelures le long de l'ouverture de l'arc. En seront tirés de nombreux effets ornementaux comme dans la rencontre des valves dans les deux mosaïques mises en parallèle par M. Hanoune.

Noël **Duval** : Je remarque que le système de coquilles décrit par Mme Donceel-Voûte se retrouve dès l'époque classique, par exemple dans des niches dont le décor au sol (en mosaïque) reprend celui de la coquille sculptée, stuquée ou peinte au sommet.

Pauline **Donceel-Voûte** : L'époque classique plaçait la charnière du coquillage dans le haut de la niche et non à l'arrière dans le bas ; dans les décors à deux valves, celles-ci se rencontraient à la charnière.

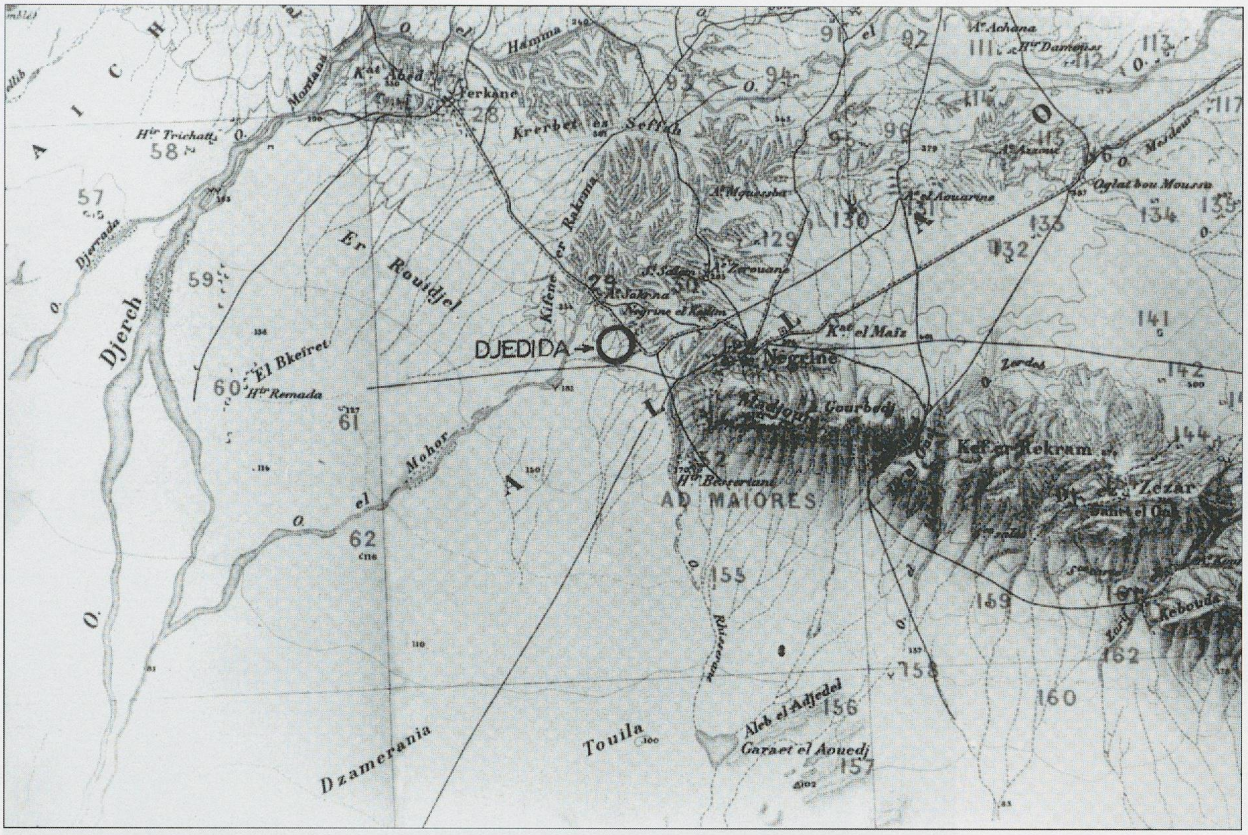


Fig. 1 – Extrait du f° 50 de l'*Atlas archéologique de l'Algérie* avec la situation de Djedida à Négrine el Khedim (d'après R. Billacois).

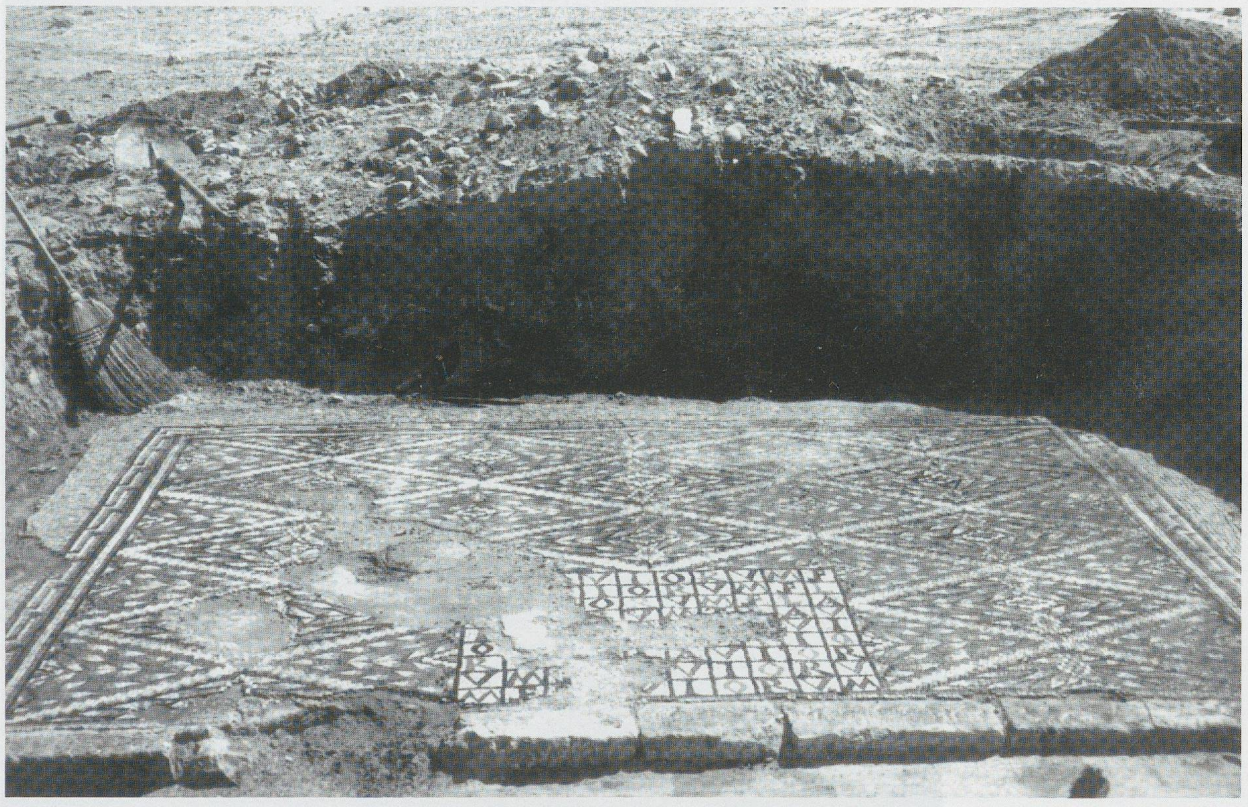


Fig. 2 – Vue de la salle aux guirlandes de laurier au moment de la fouille (noter au premier plan l'emmarchement avec une pierre manquante ; au fond, dans l'ombre, la hauteur des murs couverts de déblais).

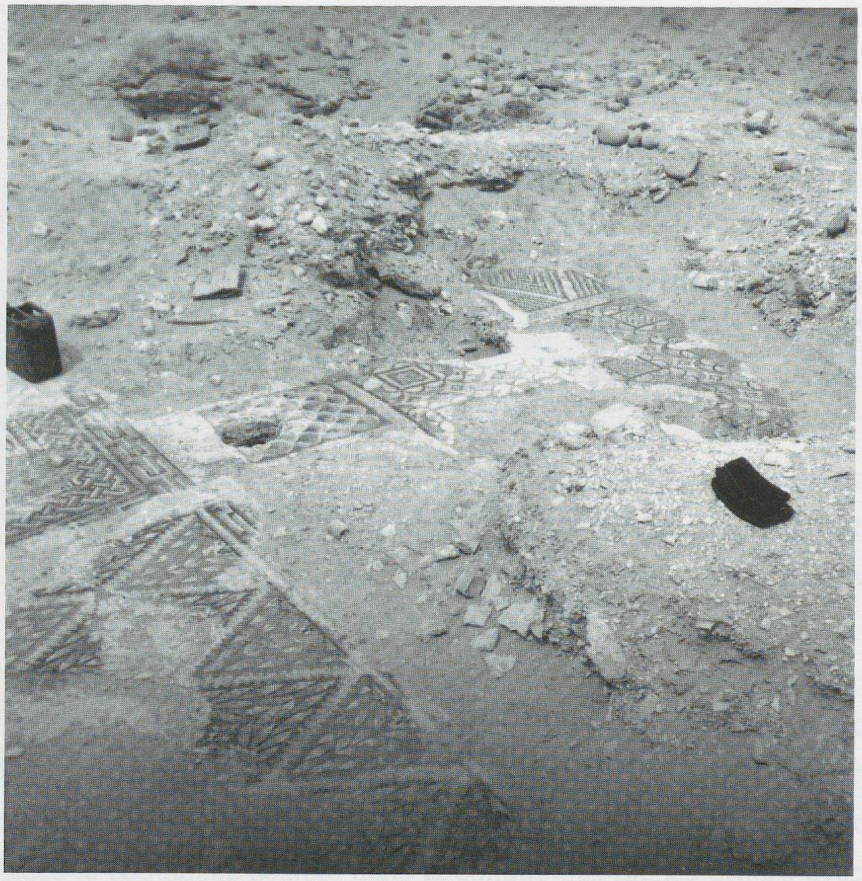


Fig. 3 – Vue du prolongement de la fouille vers l'extérieur de la salle aux étoiles de deux carrés : on observe, au milieu des parois arasées, un petit panneau rectangulaire avec des imbrications (écailles à cœur coloré) puis un pavement plus vaste avec des carrés garnis de motifs géométriques et accostés de peltes puis, au fond, une partie de panneau rectangulaires assez petit avec un losange garni et accosté de lignes en "arc en ciel". Noter l'environnement avec très peu de remblai (40 à 50 cm) et le paysage désertique.



Fig. 4 – Vue de l'angle de la salle aux étoiles de deux carrés avec la citerne à l'extérieur. Noter en avant une vue plongeante sur le mur garni d'une mosaïque murale.

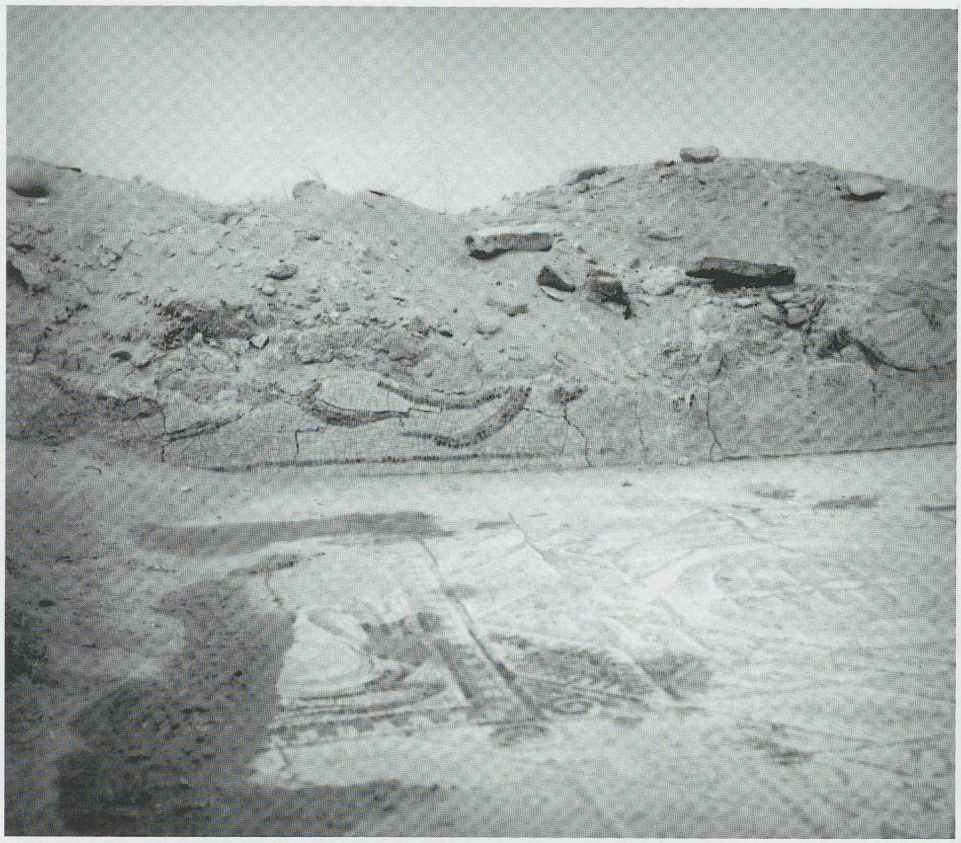


Fig. 5 – Vue de la même paroi avec les restes de la mosaïque murale, sur laquelle on a placé les déblais.



Fig. 6 - Vue d'ensemble des deux pavements.

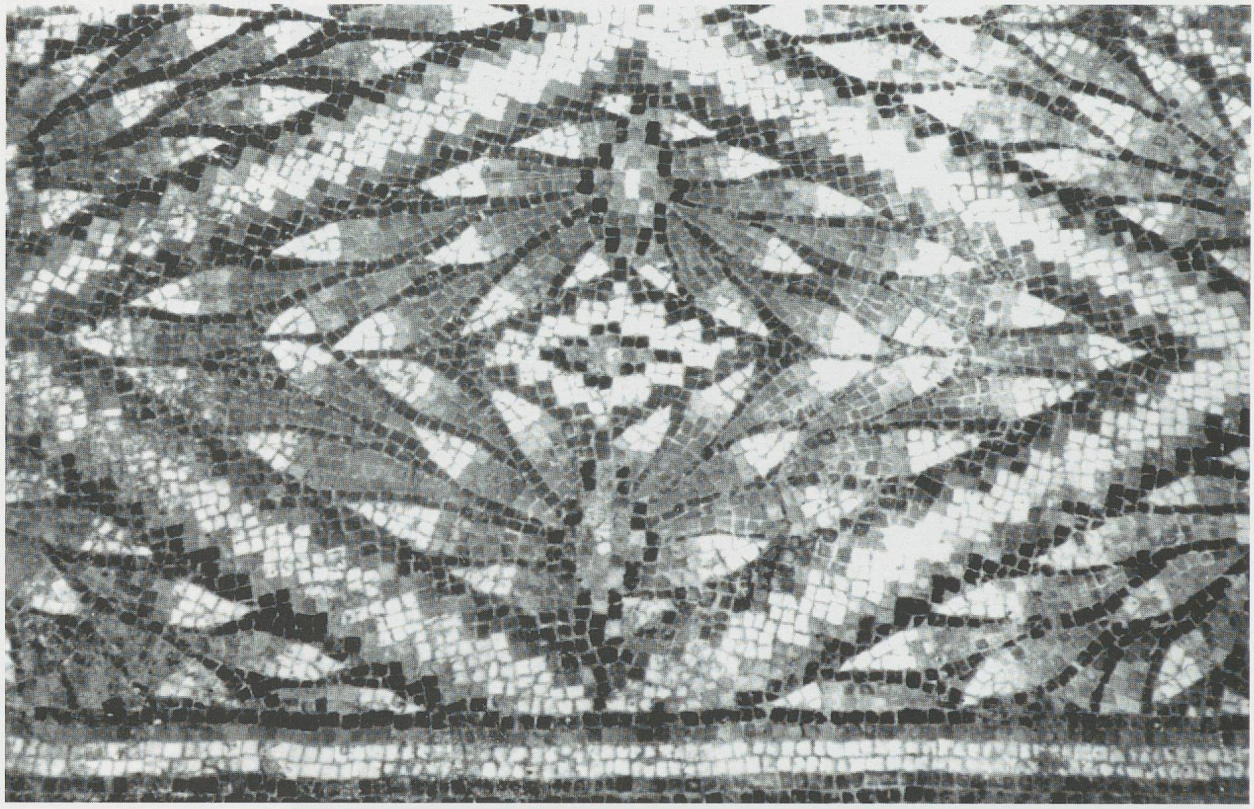


Fig. 7 - Mosaïque aux losanges : détail.

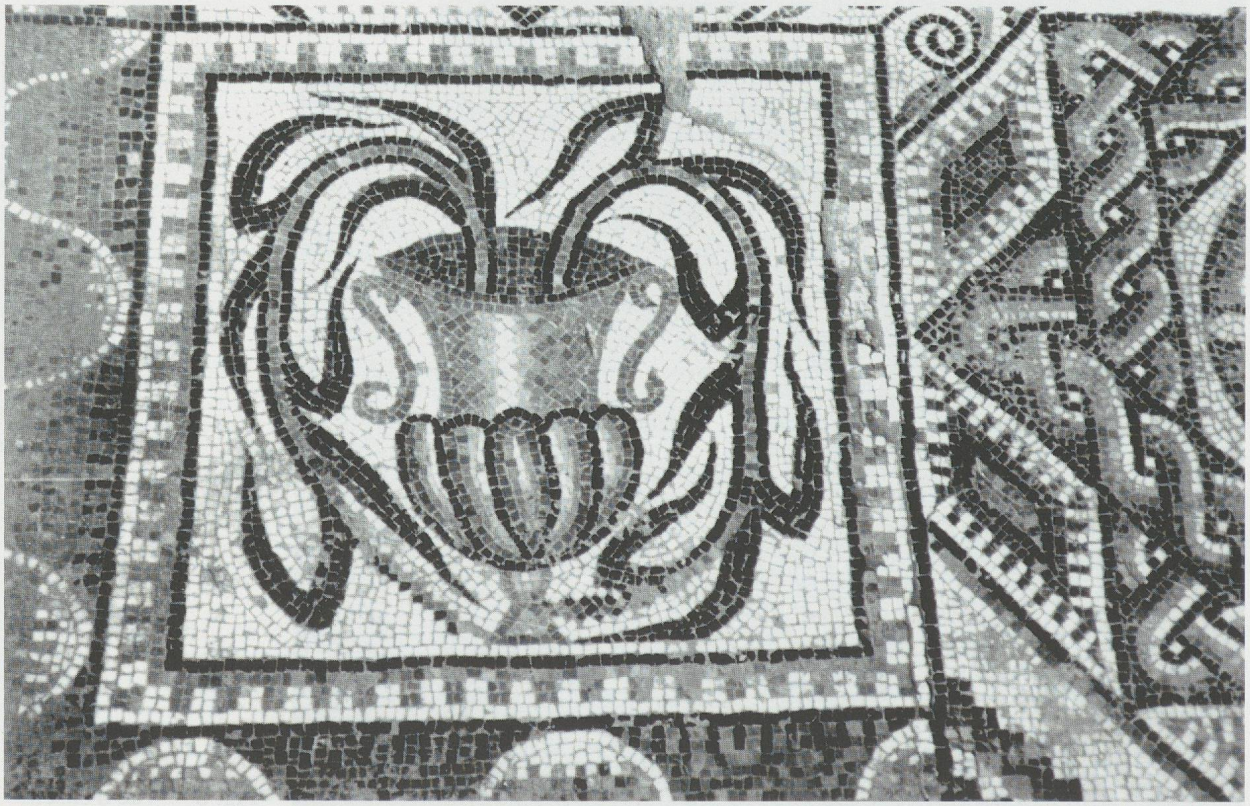


Fig. 8 - Mosaïque aux étoiles : canthare.



Fig. 9 - Mosaïque aux étoiles : inscription et motif décoratif.

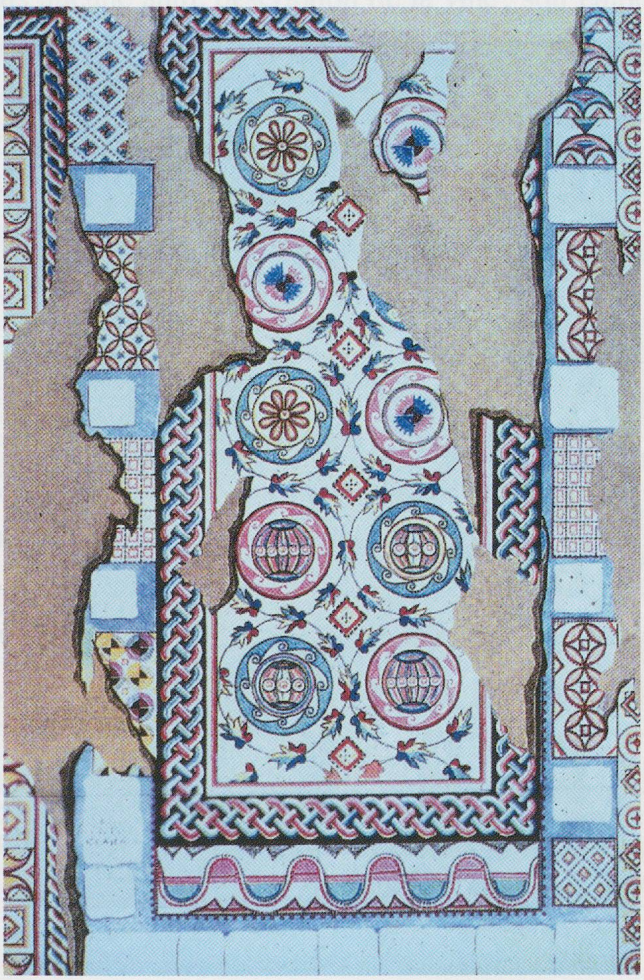


Fig. 10 -Constantine, basilique de Sidi Mabrouk (d'après Delamare).

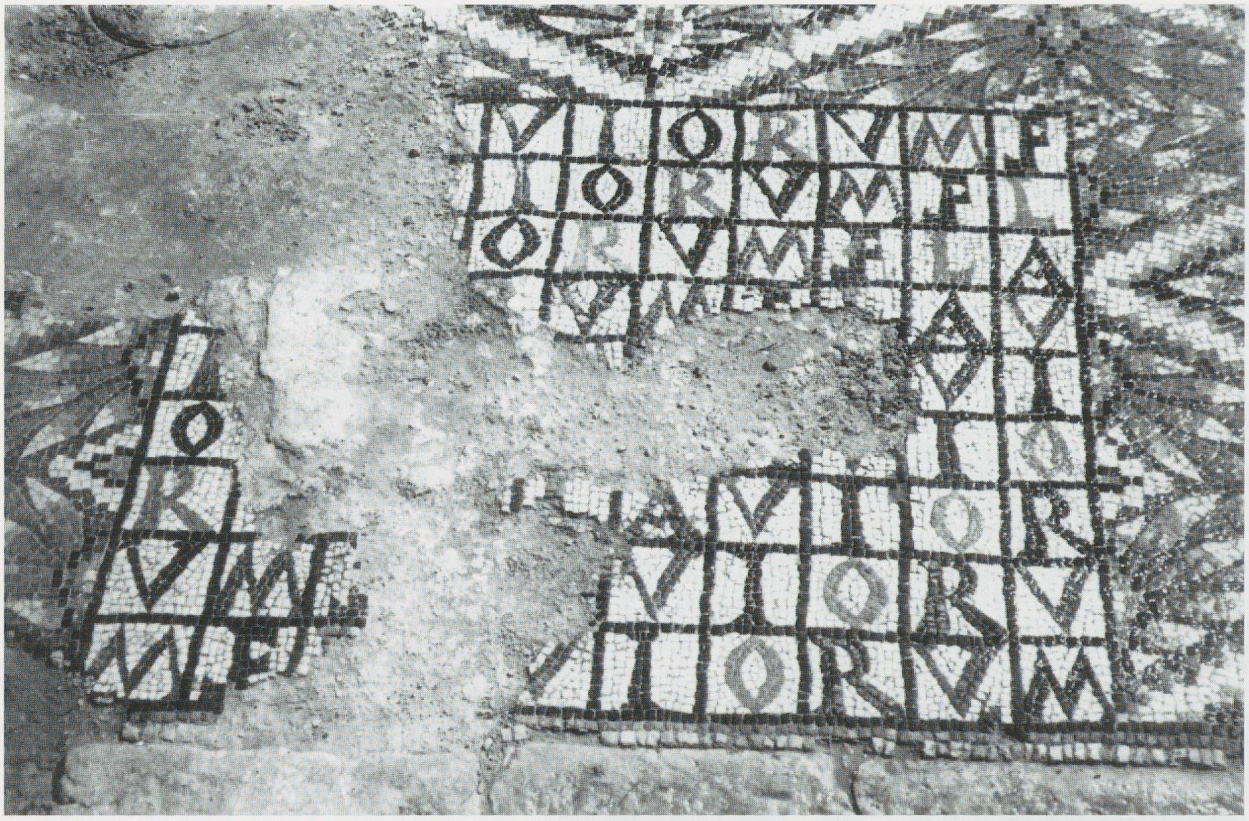


Fig. 11 - Inscription *FLAVIORVM* : détail.



Fig. 12 - Inscription *DVM VITE…* : détail.

Saint Augustin.
De Carthage à Otrante

Catherine LOCHIN

Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu* (16, 8 [135]), évoque l'image, sur une mosaïque de la *platea maritima* de Carthage, de peuples monstrueux ; il précise que ces sujets sont issus de livres (*ex libris deprompta velut curiosis historiae*) (16, 8 [135. 136]). Mais le texte reste imprécis sur l'emplacement et la datation des pavements ; seule l'iconographie, bien qu'exceptionnelle, se laisse cerner. Le souvenir du chapitre auquel appartient ce texte resurgit sur une mosaïque du 12e siècle de la cathédrale d'Otrante.

I. La mosaïque de Carthage

Localisation et datation.

Saint Augustin indique que la *platea maritima* est le lieu où il écoute les prêcheurs hérétiques (*Retract.* 2, 58 [85]). Procope (*De Aedificiis*, 6, 5, 10), un siècle et demi plus tard, la mentionne (Μαριτιῷμου ἐγορῶς) à propos d'aménagements faits par Justinien : l'établissement de la *stoa* et des bains "de l'impératrice Théodora". Cette *platea* n'est nommée dans aucune autre description de la ville ; son emplacement ainsi que son usage exacts restent discutés[1]. Son nom, qui la distingue d'autres espaces publics, *forum* (*Expositio Totius Mundi et Gentium*, 61 ; saint Augustin, *Confessions*, 6, 9 et *Cit. D.* 7, 4) et *platea nova* (Victor Vitensis, *Hist,* 2, 13) implique une situation en bord de mer, près d'installations portuaires ou commerciales. L'absence d'éléments archéologiques précis interdit toute possibilité de datation ; la seule certitude est l'existence de cette mosaïque à l'époque de la composition de la *Cité de Dieu,* entre 413 et 425.

La mosaïque et ses sources livresques.

Saint Augustin énumère les sujets qui y sont représentés, des hommes n'ayant qu'un œil, un peuple ayant la plante des pieds tournée en dedans, des êtres portant les deux sexes, ceux, sans bouche, qui vivent de l'air, les Pygmées, un peuple à la vie très brève, les Sciapodes, les hommes sans tête, portant les yeux sur les épaules, et il indique que d'autres peuples, qu'il passe sous silence, sont aussi représentés ("*et cetera hominum vel quasi hominum genera*"). Il est

[1] A ce propos, voir J.W. EADIE et J.H. HUMPHREY, "The topography of the Southeast quarter of later roman Carthage", in *Excavations at Carthage 1976 conducted by the University of Michigan* III, Ann Arbor 1977, p. 7-9 pour la *platea* ; P. GROS, "Le forum de la Ville Haute dans la Carthage romaine d'après les textes et l'archéologie", *CRAI* 78, 1982, p. 636-658 et à propos de la *platea*, p. 643-644.

Pygmées, par rapport aux autres peuples, ont la particularité d'appartenir au mythe par leurs origines, puisqu'ils descendent de Gé et de Poséidon (Hésiode, fr. 150, 17-18 Merkelbach/West). Ils sont connus pour leurs combats sans fin contre les grues, thème qui fournit un premier groupe d'images abondant. Plus tard, souvent caricaturaux, ils deviennent, en raison de leur origine "égyptienne", les personnages principaux des représentations nilotiques ; ils se livrent, en plus de leur lutte traditionnelle, à diverses activités liées au fleuve : chasse, pêche ou navigation[7] (fig. 2).

Saint Augustin, en hésitant à ranger les Cynocéphales parmi les humains ou les animaux, se fait l'écho des doutes de la science antique, les mêmes auteurs les classant suivant les cas dans l'une ou l'autre des catégories. Ils sont connus dans des descriptions de la faune éthiopienne, comme une race de singes, les babouins hamadryas (Diodore, III, 35, 5-6 ; Strabon, 16, 4, 16 ; Aristote, *Hist. An.*, 502a, 19-23 ; Pline, *Nat.*, 6, 184, 190. 7, 311 ; Elien, 6, 10. 7, 19 ; 10, 30) - dont un est peut-être figurés sur la mosaïque de Préneste[8] - mais ils sont aussi, un peu plus fréquemment mentionnés comme un peuple fabuleux (Ctésias, fr. 72 ; Hérodote, IV, 191 ; Strabon, 16, 4, 14 ; Pline, *Nat.*, 7, 23 ; Elien, *Nat. An.*, 4, 46) ; en revanche leurs images dans l'art antique sont rares et tardives ; la plus ancienne se trouve sur une mosaïque fragmentaire de Rimini[9] au milieu de la faune "éthiopienne" réaliste (girafe, hippopotame, panthère ?) et près d'un sphinx. C'est un homme avec une tête de chien vêtu d'une tunique courte, drapé dans un manteau et doté d'un long bâton (fig. 3) ; sa ressemblance avec les représentations d'Anubis dans l'art romain[10] a souvent amené les auteurs[11] à reconnaître ici le dieu égyptien. Ce document daté de la fin du 3e s. ou du 4e s. est chronologiquement le plus proche du texte de St Augustin ; mais même s'il relève du même goût pour la représentation de créatures exotiques, ce seul parallèle semble un argument fragile pour en tirer un indice concernant la datation de la mosaïque carthaginoise.

Pour les autres peuples figurés ici, il n'est pas possible de trouver dans l'art antique de parallèle, et la description de notre mosaïque est le plus ancien témoignage certain sur leur représentation. Ce texte, bien que sommaire, est cependant un jalon important : il confirme l'existence de telles images supposées sur des manuscrits antérieurs qui ont inspiré le mosaïste et, en suivant cette filiation, c'est au travers de manuscrits plus tardifs que l'on peut se faire une

---

[7] Sur les représentations des pygmées, voir V. DASEN, *LIMC* VII, *s.v.* "Pygmaioi", n° 42-58, M.G.P. MEYBOON, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy*, EPRO 121, Leyde 1995, p. 150-154.

[8] Préneste, Museo Nazionale Prenestino, provenant de Préneste, temple de la Fortune *Primigenia*, 120-110 av. J.-C. : H. WHITEHOUSE, *The Dal Pozzo copies of the Palestrina mosaic*, *BAR* Suppl. Series 12, Oxford 1976, p. 90, n. 21, fig. 6 a ; *contra* MEYBOOM, *op. cit.*, n. 6, p. 25, 237-238, n. 55.

[9] Rimini, Museo Civ., provenant de Rimini, via Fratelli Bandiera, fragment de 2,50 sur 2,25 m, pas d'identification du bâtiment : A. ARIAS, *Studi Romagnoli I. Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*, Faenza 1952, p. 1-9, fig. 1-3 ; J.-C. GRENIER, *Anubis alexandrin et romain*, EPRO 57, Leyde 1977, p. 156-157, n° 249 ; H. MIELSCH, "Hellenistische Tieranekdoten in der Römischen Kunst", *AA*, 1986, p. 747-763.

[10] J. LECLANT, *LIMC* I, *s.v.* "Anubis", p. 862-873.

[11] M. MALAISE, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*, EPRO 21, Leyde 1972, p. 23-24 ; GRENIER, *op. cit.*, n. 8, *loc. cit.* ; J. LECLANT, *LIMC* I, *s.v.* "Anubis", 66.

probable que les Cynocéphales, bien que cités après cette description, faisaient partie de ce catalogue puisqu'ils sont décrits dans les sources de saint Augustin.

La description des peuples fabuleux et de leurs mœurs est un thème littéraire courant chez les *paradoxographoi* décrivant les Indes ou l'Ethiopie, comme les *Indica* de Ctésias[2], dans les histoires naturelles, comme celle de Pline[3], chez les historiens et dans des œuvres romanesques, comme le très populaire *Roman d'Alexandre* dans ses multiples versions.

Malgré sa brièveté et son imprécision, cette description témoigne de l'existence du thème figuré des peuples monstrueux des confins de la terre (*monstrosa hominum genera*), qui n'est attesté, pour l'antiquité, que par des images reconstituées au travers de manuscrits tardifs, issus d'hypothétiques modèles plus anciens[4].

La mosaïque et ses sources iconographiques.

Malgré la popularité de ces récits, peu d'images nous donnent une idée de l'aspect de cette mosaïque ; trois seulement des peuples mentionnés possèdent une tradition iconographique dès l'antiquité.

Les premiers, dans l'ordre de la description, sont les hommes dotés d'un œil unique au milieu du front ; comme la plupart des peuples évoqués ici, ils n'ont pas de nom. Dans l'imagerie antique, cette particularité caractérise les Cyclopes, mais ces êtres légendaires ne font pas partie de ce groupe. En revanche, les Arimaspes, adversaires des griffons auxquels ils ravissent l'or, possèdent la même caractéristique (Hérodote, III, 116 et IV, 13 ; Pline, *Nat.* 7, 10 ; Solin, 15, 20-23). Cette lutte est figurée dès le 6e siècle av. J.-C. dans la céramique grecque, puis reprise sur d'autres supports dans toute l'Antiquité[5] ; la particularité physique des personnages, bien que constante dans les sources écrites, n'est pas prise en compte par les illustrateurs du mythe (fig. 1). Leur image avec un œil unique est sans parallèle ; elle traduit le but du mosaïste : il ne s'agissait pas d'illustrer une fois de plus une légende mais de donner une image documentaire de ce peuple.

Les Pygmées, eux aussi, ont une longue tradition légendaire et iconographique ; cette population naine apparaît déjà dans l'*Iliade* (3, 3-7), au bord du fleuve Océan ; sans localisation fixe, elle est aussi bien située près des sources du Nil qu'aux Indes ou, suivant d'autres auteurs, qui les distinguent des véritables tribus pygmées, dans d'autres contrées éloignées[6]. Les

---

[2] Cet ouvrage écrit vers 400 av. J.-C., un des plus célèbres mais pas le plus ancien, est complété par Megasthénes vers 300 av. J.-C. et abrégé tardivement par Photius.

[3] *Nat.* 7, 9-32 ; ouvrage repris par des auteurs chrétiens par exemple Solin au 3e s. apr. J.-C., qui inspire Isidore pour les *Etymologiae*, ou l'auteur du *Physiologus*. Pour un ouvrage récent sur ce thème, voir R. FRENCH, *Ancient Natural History,* Londres New York 1994.

[4] La publication récente d'un papyrus représentant une carte inachevée avec au revers des animaux fantastiques accompagnés de leur nom en grec et datant probablement du milieu du 1er siècle av. J.–C. vient confirmer cette hypothèse : B. KRAMMER, C. GALLAZZI, "Artemidore im Zeischensahl. Ein Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzebüchen aus späthellenistischen Zeit", *APF* 44, 1998, p. 189–208.

[5] X. GORBUNOVA, *LIMC* VIII, *s.v.* "Arimaspoi", p. 529-534.

[6] Pour les différentes localisations de ce peuple, V. DASEN, *LIMC* VII, *s.v.* "Pygmaioi", Sources littéraires p. 594-595.

idée de l'apparence de la mosaïque et des peuples dont les images les plus anciennes ne nous sont pas parvenues[12].

L'aspect de la mosaïque.

Si l'on peut, avec prudence, se faire une idée de certains personnages, d'autres aspects de la mosaïque restent dans l'ombre ; tout comme sa datation et la liste complète des peuples, l'aspect de la mosaïque reste incertain. Les textes qui permettent de se faire une idée du contenu de la mosaïque sont des descriptions de pays ou des récits de voyage ; partant de là, on peut penser que la mosaïque était une représentation des Indes fabuleuses, mais les peuples sont réunis dans ce catalogue sans que l'on puisse établir aucune relation entre eux. Il est d'autant plus difficile de préciser la forme sous laquelle se présentaient ces figures, que l'on ignore la taille de la mosaïque ainsi que sa position, au sol ou murale.

Cette énumération de peuples évoque tout d'abord une carte avec la situation de ses habitants. Les cartes antiques qui nous sont parvenues sont toutefois assez éloignées du texte. Les documents les plus proches des cartes au sens où nous l'entendons, d'époque tardive, qui nous soient parvenus, ne nous fournissent pas de parallèle valable, puisque ce sont des itinéraires où sont mis en lumière des centres d'intérêt différents : sur la carte de Madaba[13], itinéraire de pèlerinage[14], sont représentées les villes suivant leur "intérêt" religieux et sur la table de Peutinger[15], les routes reliant les grandes cités commerciales et politiques.

Malgré un grand écart chronologique, le parallèle le plus probant peut être établi avec la mosaïque de Préneste[16], sans doute de la fin du 2e siècle av. J.-C., représentant l'Egypte, puisque dans cette topographie l'on trouve non seulement l'image d'un culte mais aussi des habitants et de la faune du pays ; ce type de représentation semble particulièrement adapté à l'illustration d'ouvrages de géographie[17]. Mais d'autres images plus proches dans le temps du témoignage littéraire peuvent aussi en être rapprochés, par exemple la mosaïque de Rimini malgré son état fragmentaire. Plus tardive encore, au 6e siècle apr. J.-C., la mosaïque du péristyle nord du palais impérial de Constantinople[18] nous montre un paysage peuplé de scènes pastorales et de chasse auxquelles se mêlent des figures légendaires (Bellérophon combattant la Chimère, Satyres, griffons, aigles gigantesques combattant des serpents).

---

[12] R. WITTKOVER, "Marvels of the East. A Study in the history of Monsters", *JWI* 5, 1942, p. 159-197.

[13] M. AVI-YONAH, *The Madaba Mosaic Map,* Jerusalem 1954 ; H. DONNER, H. CUPPERS, *Die Mosaikenkarte von Madeba* I, Wiesbaden 1977.

[14] Y. TSAFRIR, "The maps used by Theodosius : On the pilgrim maps of the Holy Land and Jerusalem in the Sixth century C.E.", *DOP* 40, 1986, p. 136-140, fig. 3-9.

[15] A. et M. LEVI, *Itineraria picta : Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana,* Rome 1967.

[16] MEYBOOM, *op. cit.*, n. 6, appendix 21, p. 186-190 ; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve s. av. J.-C.- Ier s. apr. J.-C.)*, Rome 1989, p. 331-336.

[17] ROUVERET, *op. cit.*, n. 15, p. 332-333.

[18] W. JOBST, H. VETTERS, *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel*, Vienne 1992, avec bibl. ant. p. 15, n. 11.

Le choix du thème, une image du monde, qu'elle soit sous forme de carte ou de paysage, est particulièrement adapté à l'ornementation d'une ville importante[19] restaurée par Constantin après les destructions dues à Maxence, et devenue le port par lequel transitait l'approvisionnement de Rome. Son importance est rendue par la position de la ville en face de Rome sur la table de Peutinger et la vignette de la *Notitia Dignitatum*[20] illustre ce rôle de port de commerce avec deux bateaux chargés de sacs. La mosaïque évoquait ainsi les pays lointains situés, suivant les croyances, au-delà des mers ou au plus profond de l'Afrique.

Le contexte de la description.

L'évocation de la mosaïque prend place dans un développement à propos des critères définissant l'homme, un animal raisonnable mortel "*id est animal rationale mortale* " (16, 8, 2). Saint Augustin conclut donc que, si ces peuples existent et sont des hommes, ils descendent d'Adam. Cette conclusion prudente est toutefois précédée d'un raisonnement expliquant les raisons de leur possible création par Dieu. Ainsi, contrairement à certains auteurs païens qui réfutaient ces récits, sans ambiguïté, comme Strabon (2, 1, 9), et Aulu-Gelle (9, 4), ou en partie, comme Hérodote (III, 116 ; IV, 13), saint Augustin ne se livre pas à une réelle critique et la caution implicite qu'il donne ainsi ne sera pas sans conséquence sur la science médiévale, qui les tiendra pour réels.

En fait l'évocation de ces peuples n'est pour saint Augustin qu'un *ex cursus* dans un chapitre consacré à la tentative, guidée par l'orgueil et donc vouée à l'échec, voulue par les survivants du Déluge édifiant la tour de Babel, de matérialiser la Cité de Dieu, alors que celle-ci est constituée en réalité de tous les descendants d'Adam au travers de Noé.

II. Otrante

Par le biais de cet épisode biblique, venons-en maintenant à la mosaïque de la cathédrale d'Otrante[21], unique par son ampleur, où se trouvent de nouveau reliées la construction de la tour de Babel et l'histoire de Noé.

L'œuvre au programme ambitieux et savant, couvre entièrement le sol de la cathédrale et est datée par les inscriptions de 1163 et 1165, qui la divisent en différentes zones, donnant le nom de l'archevêque Ionathas, qui la commanda, et du prêtre Pantaléon, qui l'exécuta. Dans l'abside, se trouvent des animaux réels ou fabuleux, des épisodes bibliques et légendaires ; dans les nefs latérales, l'Enfer et le Paradis. Dans les branches du figuier qui court depuis l'entrée, sont

---

[19] Fr.M. CLOVER, "Carthage in the age of Augustine", in *Excavations at Carthage 1976 conducted by the University of Michigan IV*, Ann Arbor 1978, p. 1-14, principalement p. 2.

[20] D. HOFFMANN, *Das spätrömische Bewegungsheer und die Notitia Dignitatum*, 1969.

[21] C. SETTIS FRUGONI, "Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto", *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 80, 1968, p. 213-256. *Eadem*, "Il mosaico d'Otranto : modelli culturali e scelte iconografiche", *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 82, 1970, p. 243-270. C.A. WILLEMSEN, *L'enigma di Otranto. Il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale*, Galatina 1980.

réparties d'autres figures de même nature, puis dans des médaillons, des animaux et un calendrier combinant activités mensuelles et zodiaque. En dessous de l'inscription de 1165, qui matérialise la dernière partie de la mosaïque, et sur toute la largeur de la nef, se développe l'histoire de Noé, à gauche la construction de l'arche sur l'ordre de Dieu, à droite l'embarquement des animaux.

La troisième inscription sépare ces épisodes de l'ensemble le plus vaste : à gauche du tronc du figuier, quatre hommes taillent des ceps de vigne, en dessous se déroule la construction de la tour de Babel, enfin un personnage féminin portant un vêtement long tire à l'arc sur un cerf déjà transpercé d'une flèche (fig. 4). A droite du tronc, dans la partie inférieure, est représenté le voyage aérien d'Alexandre. Le roi revêtu d'un vêtement long est assis sur un trône entre deux griffons adossés ; les bras levés, il tient dans chaque main une hampe courte garnie de viande ; son nom est inscrit comme pour certains personnages de l'abside. Des monstres occupent tous les espaces libres entre ces scènes.

Le vol d'Alexandre dans les textes et les images.

Dès la mort d'Alexandre, deux traditions littéraires parallèles ont concouru au développement de sa célébrité, l'une historique et l'autre romanesque, où se sont accumulés et modifiés au fil du temps les thèmes légendaires, parmi lesquels le voyage céleste connaît une fortune particulière. Si dans la littérature profane, pour la majorité des auteurs, Alexandre est un des modèles du souverain, dans la sphère religieuse, il est très vivement critiqué[22] par les premiers historiens chrétiens, comme Orose qui écrit une histoire universelle à la demande de St Augustin[23], et suivant son orientation, ou Fulgence (*de aetatibus mundi et hominis* 10, 37, 10-40). Au 12e siècle encore, Hugues de St Victor, par exemple, s'appuyant sur ces autorités, reprend l'image d'un Alexandre diabolique[24].

L'image de l'ascension lue négativement devient un symbole de l'orgueil[25]: c'est ce qui apparaît en premier lieu sur ce pavement, souligné par le voisinage de la tour de Babel, symbole traditionnel de ce péché ; sur d'autres mosaïques d'Italie du Sud où le vol d'Alexandre est figuré, il est aussi, au moins à Trani, au voisinage d'une autre illustration de ce péché, la faute originelle[26]. Ici aussi cette redondance renforce la "leçon de morale" condamnant l'orgueil.

---

[22] Saint Augustin reprend la légende d'Alexandre sacrifiant à Jérusalem, répandue par Flavius Josèphe (*Ant. Jud.* 11, 336) pour en faire un épisode caractéristique de la fausseté du souverain (*Cit. D.* 18, 44, 2). A. MOMIGLIANO, "Flavius Josephus and Alexander's visit to Jerusalem", *Athenaeum* 57, 1979, p. 442-448.

[23] *Historiae adversus paganos,* prolog. 1-13 (où il déclare sa soumission à St Augustin et l'aspect complémentaire de leurs œuvres) et 3, 15, 1 ; 16, 1- 20, 4 (pour l'histoire d'Alexandre).

[24] *Allegoria in Vetus Testamentum* XI. Migne, *PL* CLXXV, col. 749-755. G. CARY, "Alexander the Great in Mediaeval Theology", *JWI* 17, 1954, p. 98-114.

[25] C. SETTIS FRUGONI, "Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto", *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 80, 1968, p. 228-229.

[26] R. CARRINO, "Il mosaico pavimentale della cattedrale di Trani", *Corsi* LXII, 1995, p. 171- 214.

Les monstres.

Autour d'Alexandre et débordant dans la partie gauche de la nef, se trouve un ensemble d'animaux et de monstres ; au voisinage du Macédonien, on pourrait s'attendre à retrouver les peuples monstrueux. En fait ces créatures sont sans lien avec les thèmes bibliques ou "historiques" illustrés ici ; on peut y reconnaître un exemple de ces monstres médiévaux si décriés par St Bernard[27] pour leur manque de signification religieuse : l'on retrouve en particulier les "*milites pugnantes*" et les "*venatores tubicinantes*". Seule la chasseresse dont la flèche a atteint un cerf, une Amazone, peut avoir un rapport avec le thème principal. Si cela est le cas, elle doit probablement ce traitement particulier au fait que la rencontre d'Alexandre et des Amazones est relatée dans le *Roman* et aussi chez certains historiens, en particulier Orose, qui fustige la reine des Amazones pour être venue à la rencontre d'Alexandre dans le seul but d'en avoir un enfant. Formellement elle est proche de l'image d'une autre chasseresse, Atalante sur un manuscrit[28], inspiré d'un autre plus ancien où la figure a été habillée à la mode du temps.

Si, suivant l'avis de C. Frugoni[29], ce pavement est un tout que l'on peut lire comme une homélie, on peut dire que les inscriptions introduisent de grandes articulations comparables à des chapitres. La deuxième partie dans la nef, nettement séparée par l'inscription de 1165, ne semble pas purement descriptive comme la partie supérieure : elle combine avec une séquence historique un développement moral. Les monstres qui comblent l'espace entre les thèmes principaux, permettent de réunifier l'espace interrompu par le tronc du figuier, indiquant l'interaction de ces scènes.

Entre le texte de St Augustin et le pavement médiéval la relation s'établit grâce à la présence de Noé. Mais l'évocation de l'orgueil est le thème principal à Otrante, c'est probablement pourquoi le concepteur de la mosaïque a choisi d'y figurer ces monstres médiévaux autour d'Alexandre, plutôt que les peuples étranges qui lui sont si étroitement associés dans la littérature et qui sont d'autre part bien connus dans l'art religieux du 12e s. En effet, ces peuples représentent alors une notion bien précise : l'humanité dans son ensemble, jusque dans les peuples inconnus susceptibles d'être sauvés ; ils sont donc étrangers au propos de la mosaïque médiévale qui, en effaçant les éléments pittoresques et secondaires de l'*ex cursus* de St Augustin, a privilégié l'aspect moral et pédagogique du propos initial issu du développement historique, faisant ainsi de ce pavement une homélie.

---

[27] *Apologia ad Guillelmum Sti Theodorici abbatem* XII. Migne, *PL* CLXXXII, col. 915 ; *Lettre de St Nil à Olympiodore*. Migne, *PG* LXXIX, col. 24.

[28] Venise, Bibl. Marciana, Cod. gr. 479, fol. 20 v (Xe s., PS-OPPIEN, *Cynegetica)*, K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, p. 115, 142, fig. 131.

[29] C. FRUGONI, "La figurazione basso-medioevale dell'Imago Mundi", in *Imago Mundi. La conoscenza scientifica basso-medioevale, Atti dell XXII Convegno del Centro dei Studi nelle Spritualità Medioevale*, Accademia Tudertina, Todi 1983, p. 229-269 et particulièrement p. 255-258.

DISCUSSION

Noël **Duval** : Le terme *platea maritima* est souvent mal interprété. Il s'agit non d'une place mais d'une avenue (sans doute à portiques) dans la terminologie de l'Antiquité tardive ; d'ailleurs Gauckler, dans l'*Inventaire de Mosaïques,* parlait de l'avenue du front de mer. Le fait est confirmé par une inscription récemment découverte à Jedidi qui parle de la réfection, au début du Ve s., de la *platea* de la cité, cernée de colonnes et bornée par des arcs. Il faut donc penser au décor d'un portique ou d'un trottoir analogue aux portiques d'Apamée ou de Scythopolis, où on trouve des défilés d'animaux ou des chasses. Ce type de défilés adaptés à ces espaces allongés se trouvent aussi dans les églises (par exemple dans le bas-côté nord de l'église de Herate). Il existait au moins à Carthage une rue analogue, celle du Temple de Caelestis, qualifiée aussi de *platea* et détruite par les Vandales d'après Victor de Vita.

Catherine **Lochin** : Effectivement, Vitruve déjà mentionne de telles peintures dans des espaces comparables, le long de portique où l'on voit des paysages. Mais Victor de Vita utilise le terme de *platea* à propos de l'exécution sur le bûcher d'un supplicié... je pense qu'il est difficile de situer cet événement au milieu d'une rue.

Pauline **Donceel-Voûte** : Effectivement, les portiques à mosaïques avec animaux exotiques ne sont plus connus seulement à Apamée de Syrie mais aussi maintenant à Beisan-Scythopolis, métropole de *Palestina secunda*, avec un tigre et un zèbre notamment, mais pas (encore ?) d'animaux "fabuleux" datables sans doute aussi de la deuxième moitié du Ve siècle.

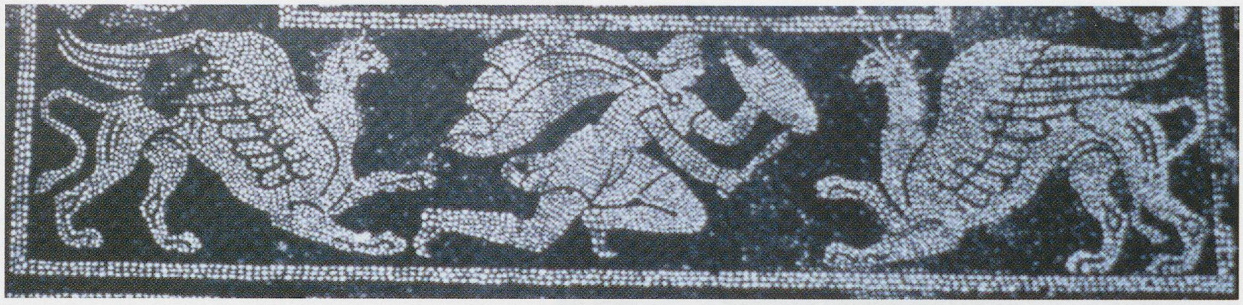


Fig.1- Mosaïque d'Erétrie, in situ (350-340), d'après D. SALZMAN, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin 1982, pl. 26, 1.



Fig.2- Pompei, casa dei Pigmei (4e style), d'après *Rediscovering Pompei*, New York 1990, p. 14.



Fig.3 - Mosaïque de Rimini : d'après H. MIELSCH, "Hellenistische Tieranekdoten in der römischen Kunst", *AA*, 1986, p. 748, fig. 1.



Fig.4 - Mosaïque d'Otrante : d'après C. A. WILLEMSEN, *L'enigma di Otranto*, pl. IV.

Les "amours des dieux" sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth

Odile WATTEL-DE CROIZANT

Le Musée National de Beyrouth détient six mosaïques romaines polychromes plus spécialement consacrées aux "Amours des dieux" : Jupiter, métamorphosé sous les formes les plus diversifiées, y figure en bonne place, à côté des idylles d'Eros et de Psyché ou de Bacchus et d'Ariane.

Un panneau d'époque tardive (IVe siècle), (fig. 1) rassemble sur deux niveaux la plupart des conquêtes amoureuses de Jupiter, à l'exception d'Europe. Toutefois, dans la mesure où le tapis est endommagé dans la partie droite, la Sidonienne pourrait avoir occupé l'un des registres manquants. La mosaïque de Beyrouth fut analysée par M. Chéhab[1], mais l'étude comparative avec d'autres pavements consacrés aux Amours de Jupiter met en évidence l'originalité de cette composition. La présentation des figurants, de face, en file continue, avec successivement, de gauche à droite Léda et Antiope au niveau supérieur, suivis de Ganymède et Danaé à l'échelon inférieur, rappelle, par certains côtés, la frise d'Ouled-Agla[2]. Ce dispositif semblerait moins fréquent que celui des couples amoureux réunis dans un même tapis et insérés dans les médaillons séparés par les méandres d'une tresse à deux brins, comme à Italica[3] et à Palerme[4].

La conception des "tableautins" ne présente aucune originalité thématique particulière par rapport à l'iconographie classique et se conforme aux stéréotypes habituels des métamorphoses de Jupiter. Ainsi, la scène figurant Léda fait-elle partie du répertoire consacré à la scène de séduction : le volatile n'est pas dans les airs, mais sur le sol, à proximité de Léda. Celle-ci déploie son manteau, de couleur rouge brique, des deux mains écartées et révèle au spectateur la nudité de son corps. Elle détourne la tête vers la droite, en direction du cygne qui tord son cou vers l'arrière pour saisir du bec l'un des pans de son manteau. Cette image présente des

---

[1] Beyrouth, rue Omar Daouq ; M. CHEHAB, *Le Musée National*, Beyrouth, galerie d'Hygée, p. 112 ; "Mosaïques du Liban", *BMusBeyrouth* XIV, Paris 1957, p. 21-27.

[2] Ouled-Agla (Lecourbe), *Equizitum* (début IVe siècle), 10 m x 7,50 m, Musée d'Alger ; M.G. DE PACHTERE, *Inventaire des mosaïques,* III, n° 319 ; P. WUILLEUMER, *Musée d'Alger,* suppl., Paris 1928, p. 77-78, pl. 12, 2 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les représentations d'Europe en Afrique", *BCTH* 8, 1972, p. 38-43, fig. 7 a, 7 b, p. 39 ; *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe, Ier-VIe siècles : évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris 1995, p. 217-220, pl. XXIX a.

[3] Italica, Espagne (fin IIe-déb. IIIe siècle), collection de la Comtesse de Lebrija, 6,85 m x 6,85 m ; O. WATTEL-DE CROIZANT, "La représentation des Amours de Jupiter sur une mosaïque d'Italica", *ABretagne et des pays de Loire* 81, 2, 1974, p. 285-296 ; *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe,* p. 145-149, pl. XVI a.

[4] Musée National de Palerme, Inv. N. I. 2286, 9,34 m x 4,50 m (deuxième tiers du IIIe-déb. IVe siècle) ; D. LEVI, "Mors Voluntaria, mystery cults on mosaics from Antioch", *Berytus* VII, 1, 1942, p. 19-55 ; R. CAMERATO-SCOVAZZO, "Nuove proposte sul grande mosaico di Piazza della Vittoria a Palermo", *Kokalos* 21, 1975, p. 231-272, pl. LV-LXIII ; D. VON BOESELAGER, "Antile Mosaiken in Sizilien", *Archeologica* 140, Rome 1983, p. 171-183, pl. LXI, n° 123 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, p. 12-127, pl. XIV b.

similitudes avec la figuration de Palerme[5], où Léda paraît dans la même position, entièrement nue, et retient de la main gauche un pan de *l'himation* que le cygne, ailes déployées, agrippe dans son bec, l'autre étant repliée sur la poitrine. De même, l'une des mosaïques de la "maison du Ménandre" à Antioche, d'époque post-sévérienne, montre le cygne prêt à saisir l'un des pans du manteau recouvrant le dos d'une Léda entièrement dévêtue, sous le regard d'un Eros muni d'un flambeau de l'Amour[6].

Un pavement originaire de Tyr (fig. 2), exposé dans le "Hall des Sages" du Musée de Beyrouth, propose, au IIIe siècle (apr. J.-C.), une version artistique légèrement différente de la précédente, mais de même esprit[7]. Dans un paysage rocheux partiellement effacé, agrémenté d'un arbre stylisé, Léda, coiffée d'un diadème, se présente de trois quarts face, le buste nu jusqu'à la naissance des cuisses qui sont enveloppées dans un *himation* gonflé comme une voile dans son dos. Elle repousse avec énergie les avances du cygne, dont elle serre le col de la main droite, tandis qu'elle rajuste son manteau de l'autre main. Cette réserve contraste avec l'attitude consentante généralement adoptée par la jeune femme lors de la *symplegma*, telle qu'on peut la voir sur les mosaïques d'Italica[8] et de *Thysdrus*[9] : Léda, couchée, le haut du buste relevé, écarte son manteau pour se laisser féconder par l'oiseau. La scène de Tyr paraît plus convaincante que celle de Beyrouth et restitue avec un certain réalisme l'arrivée du cygne, dont le mouvement ondulant de l'encolure est assez vivant, ainsi que l'attitude "surprise" de Léda, en position d'arrêt sur la jambe droite et en appui sur la pointe des orteils du pied gauche. Les contours de la silhouette féminine sont moins marqués que pour la figure de Beyrouth, les formes anatomiques ont été estompées par un subtil dégradé de tonalités dans les roses, ce qui semblerait correspondre au style sévérien du IIIe siècle.

Pour Antiope, la tradition iconographique a laissé deux types d'images pour figurer la "poursuite amoureuse". Une première série, sans doute la plus ancienne, s'apparente à la représentation de la "nymphe surprise", du type de celles se profilant sur les mosaïques de la *"Sollertiana domus"* à *Thysdrus*[10], de Timgad[11] et d'Italica[12] : la jeune femme fuit son séducteur, elle tombe ou elle est en train de tomber et l'un de ses genoux touche le sol. Le panneau de Beyrouth correspond au deuxième type iconographique et présente la femme debout, poursuivie par le satyre qui cherche à la dévêtir ; ce dernier porte une peau sur les reins et l'épaule gauche, en guise de chlamyde. Antiope retient de la main gauche l'*himation* qui

---

[5] R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 239-240, pl. LVIII, fig. 2.

[6] Princeton Univ. Art Museum, 65-617 ; D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 208-209, pl. 46 a ; *LIMC*, IV, 1, *s.v.*, "Léda", n° 47, p. 231 ; IV, 2, p. 114.

[7] Tyr, nécropole ; M. CHEHAB, *Le Musée National*, Hall des Sages, salle D, p. 104 ; "Mosaïques inédites du Liban", in *La mosaïque gréco-romaine*, II, Paris 1975, p. 373.

[8] O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit*, p. 293, pl. II, e.

[9] L. FOUCHER, *Découvertes archéologiques à Thysdrus (El-Djem) en 1961*, Tunis 1961, p. 23, pl. XXV c.

[10] L. FOUCHER, *op. cit.*, pl. XXV b.

[11] S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad*, CRNS, Paris 1969, n° 96, p. 77-78, pl. XXXIII (Thermes de Filadelfes, *caldarium*).

[12] O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 292, pl. II c.

glisse de son épaule, et brandit de l'autre main une *syrinx*. Ce schéma a été reproduit sur les mosaïques de Palerme et d'Ouled-Agla. Sur le panneau sicilien, Antiope a pris l'apparence d'une Ménade munie du thyrse et du tambourin dionysiaques et s'enfuit effrayée, en retournant la tête, pour échapper au satyre[13]. A l'inverse, sur le tableau africain, la jeune femme ne repousse pas les avances du satyre qui l'enlace par la taille[14].

La troisième séquence concerne Danaé. Parmi les positions possibles pour la fécondation du futur Persée, le mosaïste de Beyrouth a retenu l'image de la jeune femme non pas debout[15], ni à demi allongée[16], mais assise dans un fauteuil à haut dossier. Elle écarte de la main gauche l'*himation* de couleur rouge, qui ne couvre que la partie inférieure de son corps, et lève la tête en direction de la pluie d'or. Cette composition s'apparente à la représentation d'Ouled-Agla, même si l'état fragmentaire de cette mosaïque ne permet pas une analyse comparative plus argumentée. En revanche, le médaillon du pavement d'Italica consacré à Danaé présente de nombreuses similitudes avec le modèle de Beyrouth[17]. Danaé y est assise de face, sur un siège assez rudimentaire ; elle écarte des deux mains son *himation* afin d'être fécondée par Jupiter, dont la tête émerge dans le ciel, derrière un nuage. Cette vision de la pluie fécondante, tombant d'un nuage, se retrouve sur "la mosaïque des chevaux" de l'*Antiquarium* de Carthage[18], alors qu'elle est déversée d'un récipient sur le panneau de Palerme[19]. Toutes ces variantes témoignent de l'embarras des artistes pour rendre cette hiérogamie vraisemblable, mais aussi de leur capacité d'innover par rapport à un modèle stéréotypé.

Le quatrième tableautin illustre la scène de séduction de Ganymède par l'aigle de Jupiter. C'est la phase préliminaire qui est ici représentée, une séquence qui suscita deux versions différentes. La première interprétation correspond à la mosaïque de Beyrouth[20] : Ganymède, identifiable à son bonnet phrygien, ses chaussons rouges et à la chlamyde qui lui tombe dans le dos, porte le *pedum* dans la main droite et enlace l'aigle royal de l'autre. Ce groupe s'apparente à une statuette en bronze de Berlin[21] et semblerait adapté d'un modèle hellénistique. Le deuxième type d'image, concernant les préliminaires, est représenté sur la mosaïque d'Italica[22] et l'un des pavements de la maison du "Buffet supper", à Antioche, d'époque sévérienne[23] :

---

[13] R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 237, pl. LVIII.

[14] O. WATTEL-DE CROIZANT, *BCTH*, p. 39, fig. 7 a.

[15] Carthage, "Maison des chevaux" (300 apr. J.-C.), Musée de Carthage ; J.W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage,* Rome-La Haye 1965, n° 48, p. 67, pl. XLVIII, 3 ; *LIMC*, IV, 1, *s.v.* "Danaé", n° 20, p. 329.

[16] R. CAMERATO-SCOVAZZO, *loc. cit.*, p. 239, panneau 5.

[17] O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 291, pl. II a.

[18] J.W. SALOMONSON, *op. cit.*, n° 48, p. 67 : la pluie tomberait d'un nuage gris foncé, ou d'un grand sac ?

[19] *LIMC*, IV, 1, p. 329.

[20] *LIMC*, IV, 1, *s.v.* "Ganymède", n° 170-179, p. 162-163 : iconographie comparée représentant Ganymède et l'aigle enlacés.

[21] H. SICHTERMANN, *Ganimed, mythos und Gestalt in der antiken Kunst,* Berlin 1950, pl. 14, 2.

[22] O. WATTEL-DE CROIZANT, "Les Amours de Jupiter", *loc. cit.*, p. 295-296, pl. II f.

[23] D. LEVI, *op. cit.*, p. 131-132, pl. XXIV.

Ganymède abreuve l'aigle préfigurant ses futures fonctions d'échanson de Jupiter dans l'Olympe[24].

Le rapt qui suivit ces préliminaires est immortalisé sur une mosaïque de Tyr, du IIIe siècle, originaire de la même nécropole que le panneau consacré à Léda[25] et conservée dans ce musée (fig. 3). Cet épisode a été figuré de deux façons différentes ; un premier groupe d'images semblerait inspiré du groupe sculptural de Léocharès (première moitié du IVe siècle av. J.-C.), reproduit sur une copie du Musée du Vatican[26] : le rapace, ailes déployées, s'envole dans les airs en entraînant Ganymède. Un certain nombre de mosaïques, originaires de Volubilis, Vienne, Bignor, se réfèrent à ce prototype[27]. Un deuxième ensemble d'œuvres d'art, auquel appartient le panneau de Tyr, s'inspire sans doute d'une version plus tardive, d'esprit narratif, remontant à l'époque hellénistique ; le berger a encore la jambe gauche à terre, genou replié, tandis que la droite est tendue pour résister à l'aigle, un volatile de grande envergure, les ailes déployées à l'horizontale, qui enlace le jeune homme de ses serres pour l'entraîner dans les airs. Dans l'effort, Ganymède a dû lâcher son *pedum* et sa *syrinx*, qui se trouvent de ce fait éparpillés à terre, et il s'appuie de la main gauche sur le sol, levant l'autre d'un geste réprobateur. Cette composition reproduit les mêmes effets de chiasme et de lignes obliques que la mosaïque sicilienne de Morgantina (260-250 av. J.-C.)[28]. D'autres pavements, comme ceux de Baccano (Rome, Musée National)[29] ou de Sousse (I-II)[30], pourraient dériver du même modèle, même si des éléments de paysage y encadrent l'enlèvement, alors que le rapt de Tyr se déroule dans un décor très dépouillé. De même, Ganymède porte ici un vêtement bleu à manches et braie, boutonné sur la poitrine, alors qu'il apparaît généralement nu, avec une chlamyde accrochée sur les épaules qui lui tombe dans le dos.

Le tableau des amours de Jupiter resterait incomplet si l'on ne mentionnait pas la mosaïque de Byblos, de la première moitié du IIIe siècle, consacrée à Europe, la princesse sidonienne[31] (fig. 4). L'inventaire que nous avons établi des mosaïques romaines consacrées à ce thème légendaire nous a permis de constater que le groupe Europe-taureau ne correspondait pas à la typologie consacrée du répertoire musival de l'Occident romain et de relever des

---

[24] Ouled-Agla : Ganymède sert lui-même Jupiter, aux pieds duquel se tient l'aigle.

[25] M. CHEHAB, *Le Musée National,* Hall des Sages, n° 7, p. 103 ; *La mosaïque gréco-romaine, op. cit.*, p. 373.

[26] M. BEIBER, *The sculpture of the hellenistic age,* Columbia Univ. Press 1960, p. 62, fig. 198.

[27] L. FOUCHER, "L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques", *AntAf* 14, 1979, p. 155-168 : fig. 1, p. 156 (Volubilis) ; fig. 2, p. 157 (Vienne-Isère) ; fig. 3, p. 158 (Bignor-Sussex).

[28] L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 157 et fig. 7, p. 160 ; K.M. PHILLIPS JR, "Subject and technique in hellenistic-roman mosaics : a Ganymede mosaic from Sicily", *ArtB* XLII, 1, 1960, p. 243-262.

[29] L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 161-162, fig. 9.

[30] L. FOUCHER, *loc. cit.*, p. 161-163, fig. 8-11.

[31] M. CHEHAB, *Le Musée National*, Galerie d'Hygée, p. 113 et fig. 43 ; "Mosaïques du Liban", p. 16-17, pl. V ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe, op. cit.*, p. 201-202, pl. XXV a.

parentés d'invention significatives avec les pavements de Shahba[32] ou la mosaïque de la maison du "bateau de Psyché" à *Daphné* (IVe siècle)[33].

Dans cette même maison de Byblos, dans une pièce adjacente à l'enlèvement d'Europe, une mosaïque, sans doute de même époque, figurait les amours d'Eros et de Psyché[34] (fig. 5). Le panneau de Byblos concerne la rencontre d'Eros et de Psyché. La jeune femme se dresse sur la droite, face au spectateur, ailes déployées, vêtue d'un *péplos* serré à la taille par un voile ; elle replie la main gauche sur la poitrine pour esquiver la flèche que le fils de Vénus, de trois quarts face, dans le secteur gauche, va lui décocher et elle lève le bras droit dans sa direction pour l'arrêter dans son élan. Le prototype de cet *emblema* pourrait être une mosaïque hellénistique de la fin du IIIe siècle (av. J.-C.), originaire de Clazomènes, où l'on pouvait voir Eros repousser Psyché avec une longue flèche[35]. Mais certains pavements abordent le sujet d'un autre point de vue : ainsi deux mosaïques (de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle), disposées en pendant dans une même pièce de la "maison du Ménandre" à Antioche, présentent-elles deux versions différentes de ces préliminaires amoureux. Sur l'un des tableaux[36], c'est Psyché qui vole les armes d'Eros, sur l'autre, Eros a pendu son carquois à un arbre et s'éloigne de sa bien-aimée en la brûlant de sa torche[37]. Ces interprétations divergentes illustrent assez bien les variantes autour d'un même thème : celui de "l'âme tourmentée par l'Amour". Si cette histoire fut souvent reproduite en mosaïque pour sa valeur décorative, elle fut aussi choisie pour sa signification symbolique. Psyché acquit l'immortalité après avoir surmonté la plupart des épreuves imposées par Vénus, grâce à l'amour conjugal. Toutefois, sa silhouette de papillon diurne n'était pas sans évoquer l'âme du défunt s'élevant dans les airs, ce qui justifiait la fréquence de ce thème dans l'art funéraire.

Les amours de Dionysos, Bacchus et d'Ariane figurent sur un panneau d'époque sévérienne originaire de Beyrouth[38] (fig. 6). Il saisit l'instant précis où Thésée vient de tuer le Minotaure et abandonne, sur ordre d'Athéna, Ariane endormie dans l'île de Naxos. Dionysos découvre la jeune fille et succombe à son charme. La scène a été traitée de façon vivante et avec une certaine sobriété, puisque quatre personnages seulement peuplent le tableau. Dans le secteur gauche paraît Bacchus : il vient de s'arrêter, fasciné par la beauté d'Ariane, le bras droit en appui sur le thyrse et enlaçant de l'autre son petit complice, Eros, qui le précède de quelques pas

---

[32] J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie,* Bruxelles 1977, p. 6.

[33] Walter's art gallery, Baltimore, inv. 37. 129 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 167-172, 554-555, pl. XXXV b ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe*, p. 203-204, pl. XXV b.

[34] M. CHEHAB, *Le Musée National*, Galerie d'Hygée, p. 110 ; "Mosaïques du Liban", p. 16-17, pl. VI.

[35] Maison hellénistique, seuil ; *LIMC*, VII, 1, n° 99, p. 577 et VII, 2, p. 453 (mosaïque "perdue" aujourd'hui).

[36] Princeton Univ. Art Museum, 10-156 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 159, 209-210, pl. XLVI a ; *LIMC*, VII, I, n° 86 b, p. 576.

[37] Princeton Univ. Art Museum, 40-156 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 159, 209-210, pl. XLVI a ; *LIMC*, VII, 1, n° 104, p. 577 et VII, 2, p. 452.

[38] M. CHEHAB, *Le Musée National*, Hall des Sages, p. 102 ; "Mosaïques du Liban" p. 11-14, fig. 1, pl. III.

pour lui désigner, de la main tendue, la belle endormie. Ariane est à demi allongée, à l'abri d'une grotte, le buste nu et le bras droit replié derrière la tête ; elle est dominée par un personnage ailé qui émerge partiellement du rocher : les dégradations de la mosaïque, à cet endroit, ne permettent pas de l'identifier avec certitude comme *Hypnos* (le sommeil). Cette figure allégorique se tient au chevet d'Ariane sur une fresque de la "Casa dell'ara Massima"[39] et veille sur son sommeil, debout derrière elle, sur une autre peinture pompéienne (IX, 7, 20)[40]. La mise en scène de la rencontre entre Bacchus et Ariane, sur la mosaïque de Beyrouth, semblait donc s'inspirer de modèles hellénistiques assez proches de ceux de la peinture campanienne du Ier siècle de notre ère. M. Chéhab avait déjà relevé des analogies entre cette mosaïque et un panneau originaire de Volubilis[41], même si quelques variantes y avaient été introduites, puisqu'Eros ne marchait pas, mais volait aux côtés de Bacchus. On pourrait aussi se référer à la mosaïque de la maison de "Dionysos et Ariane" à Antioche (IIIe siècle)[42], où Ariane apparaissait dans la partie droite du tableau, à demi étendue sur un tertre ocre jaune. Face à elle, du côté gauche, se tenait Dionysos en arrêt sur son thyrse, revêtu d'un long chiton rouge-violet et d'un manteau bleu-vert[43]. Au centre du panneau, un Eros entièrement nu dominait la scène : il gravissait le monticule pour signaler à Bacchus, de ses bras tendus, la présence d'Ariane. Latéralement, dans les tableaux adjacents séparés par des colonnes en trompe-l'œil, se dressaient, immobiles, deux personnages du thiase dionysiaque : à gauche, une Ménade et à droite, un satyre. D. Lévi a fait observer que la figure d'Ariane semblait ici plus proche de la sculpture que de la peinture et pourrait être influencée par une statue hellénistique, connue par une copie en marbre du Musée du Vatican[44]. Dans le cas d'Ariane, c'était la profondeur de l'endormissement, rendu par les positions du corps et des bras de la jeune femme, qui intéressait les mosaïstes. En effet, le prolongement logique de cette rencontre inopinée ne pouvait qu'aboutir à son réveil[45] puis, après la poursuite de la "nymphe surprise"[46], se conclure par des noces du type de celles représentées sur une mosaïque de Shahba-*Philippopolis*[47].

---

[39] Pompéi, VI, 16, 15 ; K. SCHEFOLD, *Die Wande Pompejis*, Berlin 1957, n° 158 ; *LIMC*, III, 1, n° 126, p. 1063.

[40] K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji,* Berne-Munich 1962, pl. 178, 2. *LIMC*, III, 1, n° 129, p. 1063.

[41] R. THOUVENOT, "Mosaïques romaines de Volubilis à sujets mythologiques", *Publication du service des Antiquités du Maroc* 6, 1941, p. 69-71 ; M. CHEHAB, "Mosaïques du Liban", p. 13.

[42] D. LEVI, *op. cit.*, p. 142-149, pl. XXVII-XXVIII.

[43] La mosaïque est endommagée à cet endroit.

[44] Musée du Vatican, n° 548 ; W. MÜLLER, "Zur schlafenden Ariadne des Vatikan", *Römische Mitteilungen* 53, 1938, p. 164-174, fig. 2 ; *LIMC*, III, 1, n° 118, p. 1062 et IV, 2, p. 733.

[45] Maison "des chapiteaux colorés", Pompéi, VII, 4, 51 et 31 (Musée National de Naples, n° 9278) : Ariane, à demi nue, est allongée, la tête posée sur *Hypnos*, les bras dans la même position que sur le pavement de Beyrouth. Un petit Eros retient la draperie en montrant la jeune femme à Dionysos et à sa suite ; K. SCHEFOLD, *Die Wande Pompejis*, n° 184 (i) ; *LIMC*, III, 1, n° 127, p. 1063.

[46] Mosaïque funéraire (?), IIIe siècle, Sousse (*Hadrumetum*) ; L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques de Sousse,* Tunis 1960, n° 57243, p. 111, pl. LIX : Dionysos marche vers Ariane, dont il tire le vêtement de la main gauche.

[47] Mosaïque du deuxième quart du IVe siècle, "Dionysos et Ariane", Shahba-*Philippopolis* ; J. BALTY, "Mosaïques antiques du Proche-Orient", *Annales Littéraires de l'Université de Besançon,* Paris 1995, p. 65, 144, pl. XI, 1.

Une première constatation s'impose après l'analyse de ces mosaïques du Musée de Beyrouth : si la mythologie classique constitue le fondement de l'iconographie, les "Amours des dieux" furent traités sans originalité particulière. On ne relève ici aucune initiative "régionale" significative sur le plan thématique, mais une tendance au "conservatisme" pour la mise en scène de séquences, directement inspirées de modèles grecs d'époque hellénistique. On peut sans doute l'expliquer par l'ancienneté de la pénétration grecque dans les villes de la côté phénicienne et la pérennité de cette culture jusqu'à une époque aussi tardive que la fin du IVe siècle (apr. J.-C.). Cette tradition pourrait justifier le style "plus allusif et symbolique" des mosaïstes orientaux[48] par rapport au "réalisme narratif des Africains" et, d'une façon plus générale, des Occidentaux.

De même, s'il est difficile de relever, à partir d'une série aussi restreinte, de grandes tendances artistiques propres aux ateliers de Phénicie, dont étaient originaires l'ensemble de ces mosaïques (Byblos, Beyrouth, Tyr), on peut noter le caractère classique de la facture et l'absence d'initiative technique propres à une grande "école" de mosaïque. Il faut sans doute attribuer ces réalisations à des ateliers locaux, spécialisés dans la fabrication de pavements fonctionnels. Ce qui corroborerait l'hypothèse, déjà émise par J. Balty[49], de la présence en Syrie-Phénicie d'un grand nombre d'ateliers de type artisanal, implantés en milieu urbain, qui n'avaient pas la même notoriété que ceux d'Antioche, d'Apamée ou de Shahba-*Philippopolis*, mais dont la production couvrait aussi le marché régional.

Le dénominateur commun à l'ensemble de ces représentations amoureuses est, sans doute, la valeur symbolique que les commanditaires pouvaient accorder à des légendes qui se concluaient toutes par des hiérogamies bénéfiques. Ces unions constituaient, ici comme ailleurs, pour ce type de clientèle souvent fortunée, une garantie de pérennité, l'espérance d'une descendance nombreuse et un gage de prospérité à travers la fécondité de toutes ces héroïnes aimées des dieux.

La présentation de ces mosaïques, devenues "objets de musée", en dehors d'un contexte archéologique qui n'a pas toujours été identifié, ne permet pas de restituer le décor d'ensemble dans lequel elles s'intégraient. Toutefois, la présence, dans la même maison de Byblos, de "Psyché et d'Europe", auxquelles il conviendrait d'associer "Dionysos accompagné d'un satyre"[50], donne une idée partielle, mais significative, du programme iconographique de cette *villa* : le dionysisme et l'amour y étaient, sous une forme ou une autre, une promesse de rédemption[51]. De même, avons-nous souligné la valeur eschatologique des deux panneaux consacrés à Léda et Ganymède dans la nécropole de Tyr : si le rapt y symbolisait l'arrachement à la vie, l'hiérogamie qu'il induisait pouvait apporter aux défunts concernés l'espérance d'une

---

[48] K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa,* Oxford 1978, p. 227-229.

[49] J. BALTY, "Mosaïques antiques du Proche-Orient", p. 33.

[50] M. CHEHAB, *Le Musée National,* galerie d'Hygée, p. 110 ; "Mosaïques du Liban", p. 15-16, pl. IV.

[51] K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification,* Latomus 108, Bruxelles 1972, p. 79.

félicité future. Il ne faudrait pas trop valoriser ces considérations sémantiques, qui devaient échapper aux mosaïstes et à une grande partie de leurs clients. Mais on ne peut pas écarter l'influence qu'auraient pu exercer certains commanditaires, en particulier les commerçants du Proche-Orient, naviguant entre la Sicile et l'Afrique, pour faire reproduire dans leur demeure privée des modèles qu'ils auraient empruntés à d'autres ateliers méditerranéens. Ce type d'échanges artistiques a été attesté[52] et pourrait éventuellement justifier ce goût généralisé pour les "Amours de Jupiter" de Palerme à Italica, en passant par Ouled-Agla et Beyrouth, même si aucune de ces mosaïques n'est la copie d'une autre, mais une œuvre unique tant par la composition et le style, que par la destination.

52 Dans le cas de la Sicile, les marchands et commerçants des villes côtières furent les meilleurs agents de propagation de l'«école» africaine de mosaïque, à partir du IIIe siècle (apr. J.-C.), dans cette île (D. BOESLAGER, *op. cit.*, p. 196-198). De même, J. BALTY a fait remarquer, à propos de "la grande mosaïque de chasse du *Triclinos*", originaire d'Apamée (première moitié du Ve siècle apr. J.-C.), qu'il pourrait s'agir de l'œuvre d'un atelier étranger et que la mode des pavements "à scènes de chasse" fut importée d'Afrique du Nord, par l'intermédiaire de commerçants syriens *(Mosaïques antiques de Syrie,* n° 47-49, p. 104-108).



Fig. 1 Beyrouth, Amours de Jupiter (Beyrouth, Musée National).



Fig. 2 Tyr, Léda et le cygne (Beyrouth, Musée National).



Fig. 3 Tyr, enlèvement de Ganymède (Beyrouth, Musée National).



Fig. 4 Byblos, enlèvement d'Europe (Beyrouth, Musée National).



Fig. 5 Byblos, Eros et Psyché (Beyrouth, Musée National).



Fig. 6 Beyrouth, Bacchus et Ariane (Beyrouth, Musée National).

Nous remercions la Direction du Musée National de Beyrouth de nous avoir communiqué ces photographies.

Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe - Ve siècle)

Marek-Titien OLSZEWSKI

La mosaïque figurative de Cheikh Zouède qui est le sujet de notre intervention[1] a été récemment réexaminée du point de vue iconographique et stylistique grâce à la collaboration d'Asher Ovadiah, Carla Gomez de Silva et Sonia Mucznik[2]. Leurs études ont permis de revoir l'ensemble des mosaïques figuratives et géométriques, découverte en 1913 et publiée pour la première fois par Jean Clédat[3]. Les travaux récents et exhaustifs détaillent la composition, l'iconographie et le style du monument. Il serait inutile de reprendre leurs études sur ce dernier point. Nous allons donc nous limiter à une brève description de l'ensemble.

Cheikh Zouède est un village localisé sur la côte ouest du Sinaï, entre Rafah (19 km au sud) et El' Arîche et quelques dizaines de kilomètres de Gaza (54 km au S.-O. de Gaza et 144 km de Jérusalem). Il est identifié avec Bitulion[4], une ville épiscopale au VIe siècle dont l'histoire remonte à l'époque sémitique avec quelques fondations[5]. A l'époque ptolémaïque existait un bourg, Bytyl, attesté par de la céramique rhodienne (amphores estampillées).

La fouille de 1913 n'était qu'un dégagement rapide des vestiges archéologiques sans méthode au sens actuel du terme (fig. 1). La mosaïque couvrait la pièce (fig. 2-3) d'un vaste

---

[1] Nous voudrions remercier Dr Adam Lajtar (Université de Varsovie) qui nous a aimablement rappelé l'existence de cette mosaïque dans la publication d'E. Bernard en 1985 que nous avons utilisée dans le chapitre IV de notre maîtrise dirigée par Z. Sztetyllo (Varsovie 1986) consacrée à la représentation de Marsyas de la maison d'Aiôn à Néa Paphos (communiqué la première fois au séminaire de Michel Gawlikowski et Michel Pietrzykowski au mois de mai 1986, plusieurs fois au séminaire de Zofia Sztetyllo et Jan Bialostocki à l'Université de Varsovie et à celui de L. Khalil à l'Université de Paris I ; chap. IV : "Une nouvelle proposition d'interprétation de la mosaïque de la *Maison d'Aiôn* à Néa Paphos" (par rapport à celle de W.A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser*, Mainz am Rhein 1985), p. 57-85, surtout p. 69-70 et n. 40 (transmis à J.-P. Darmon et déposé au Centre H. Stern à Paris), publié d'abord en polonais ("Remarques sur la mosaïque de la Maison d'Aiôn à Néa Paphos, Chypre", *Meander* 9-10, 1987, p. 421-438 ; 429-430, fig. (Cheikh Zouède), traduit en anglais "The Immortality of Human Soul and the dionysiac Mysteries in IV cent. Allegory. In Connection with the Interpretation of the Mosaic from House of Aion at Paphos in Cyprus", p. 1-28 (surtout p. 9-10 et n. 40), déposée au Centre H. Stern - AIEMA à Paris en 1987) et puis en français avec quatre ans de retard ("L'allégorie, les Mystères dionysiaques et la mosaïque de la "Maison d'Aiôn" de Néa Paphos, Chypre", *BullAIEMA* 13, 1990-1991, p. 444-463 ; surtout p. 451, fig.).

[2] "A New Look at the Mosaic Floor from Sheikh Zuweid in the Ismailiya Museum", *Quadmoniot* XXXIV, 3-4 (95-96), 1991, p. 122-127 (en hébreu) et "The Mosaic pavements of Sheikh Zouède in northen Sinaï", *Tesserae*. Festschrift für J. Engemann (F. Dessman éd.), *JbAC*, Ergänzungsband 18, 1991, p. 181-191 ; il faudrait ajouter aussi R. et A. OVADIAH, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Rome 1987, n° 69, p. 51-53, pl. XL.

[3] "Fouilles à Cheikh Zouède", *ASAE* 15, 1915, p. 15-48 (21-28).

[4] Y. TSAFRIR, L. DI SEGNI, J. GREEN, *Tabula Imperii Romani. Iudaea, Palestina. Eretz Israel in the Hellenistic, Roman and Byzantine Periods. Maps and Gazetteer*, Jerusalem 1994, *s.v.* "Bitulion" (Sheikh Zuweid ?), p. 91 et "Boutafis" (ou Bethafu), p. 92 ; J.-P. Sodini nous a aimablement donné les références de ce livre. Nous lui exprimons ici notre gratitude.

[5] Sir Flinders Petrie a fouillé, en 1935-1936, le Tell Témilat, le plus proche du village. Il y a trouvé des traces d'occupation allant du XIVe siècle av. J.-C. à l'époque hellénistique. Les époques postérieures n'ont pas été attestées. F.-M. ABEL, "Les confins de la Palestine et de l'Egypte", *RBi* 48, 1939, p. 539-540.

bâtiment qui à l'origine avait été identifié, sans doute à tort, comme une forteresse romaine. Depuis on pencherait plutôt pour le sol d'une villa[6]. D'autres pavements de mosaïque, en majorité polychromes, sont mentionnés dans cette construction par J. Clédat[7]. Cependant, les éléments découverts[8] sur le site nous permettent une datation approximative des habitations du village de Cheikh Zouède, à savoir de l'époque hellénistique (céramique rhodienne) au Ve siècle. Les thermes, richement décorés en mosaïques géométriques, sont d'époque romaine. Les sculptures, surtout celles d'Aphrodite, dateraient certainement du IIe ou du IIIe siècle (fig. 4-6).

La mosaïque figurative (4,75 x 3 m), très bien conservée, occupe la partie est d'une grande pièce rectangulaire (7,25 x 6,60 m). A l'ouest de cette mosaïque est juxtaposé un panneau géométrique (1,72 x 1,65 m). Ces deux mosaïques polychromes contrastent avec le sol monochrome en tesselles blanches (fig. 3). Elle est bordée d'une tresse à deux brins entourée de part et d'autre d'un couple de fils noirs et blancs. Les fils intérieurs séparent et entourent trois panneaux intérieurs. Le pavement se compose, en effet, de trois tapis juxtaposés. Le visiteur se trouvait d'abord en face d'une longue inscription, le panneau central déroulé en deux registres figurait un thiase dionysiaque, enfin le dernier illustrait le mythe de Phèdre et d'Hippolyte accompagné au-dessus d'une inscription et couronné d'une autre (fig. 7).

L'inscription du premier panneau (fig. 8) est entourée sur sa longueur d'oiseaux en train de picorer, d'autres buvant le nectar des fleurs, et d'un panier. Un serpent chassé par un oiseau[9] termine cette énumération d'animaux. Il nous semble que l'oiseau pourrait être identifié à l'ibis avec ses longues pattes et son bec pointu. Il est connu comme l'ennemi-né des serpents qu'il chasse. Une bonne conservation du tapis inférieur permet une lecture correcte de l'inscription placée dans une *tabula ansata*. :

---

[6] E. BERNARD, *Inscriptions métriques de l'Egypte gréco-romaine*, Paris 1969, p. 486 : "La présence de la mosaïque, la richesse des seuils, en marbre ou en porphyre, prouvent qu'il s'agissait vraisemblablement d'une pièce d'habitation réservée à un haut fonctionnaire, ou affectée au logement d'un riche particulier". A. OVADIAH, C. GOMEZ DE SILVA, S. MUCZNIK, *JbAC*, Ergänzungsband 18, 1991, p. 181 : "Its function is unknown, but it seems to have been a villa". Ces auteurs, à juste titre, rejettent l'opinion de J. Clédat vieille de 80 ans et celle de D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 72 qui reprend l'interpétation de J. Clédat.

[7] *Op. cit.*, p. 22.

[8] J. Clédat parle de centaine de monnaies datées entre le règne d'Antonin (138-161) et celui de Constance II (350-361). Deux lampes d'époque chrétienne décorées du chrisme (selon Clédat constantiniennes) ont été découvertes. C'est le seul élément témoignant de l'occupation à l'époque byzantine (?). Une autre lampe porte une représentation de tête de Zeus-Sérapis de profil et surmontée du *calathos*. Voir aussi A. PLASSART, "Note sur les timbres amphoriques rhodiens trouvés à Cheikh-Zouède, dans le Sahel", *BCH* 40, 1916, p. 357-358.

[9] Nous pouvons renvoyer à l'étude de P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*, I, Louvain-la-Neuve 1988, p. 142 et note 12, où nous trouvons des exemples semblables dans des basiliques chrétiennes ; pour le serpent voir mon article "L'image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient. L'iconographie chrétienne expliquée par Cyrille de Jérusalem (314-387)", *CA* 43, 1995, p. 33, note 99.

Εἴ με φιλεῖς, ὤνθρωπε, χαίρων ἐπίβαινε μελάθρων
ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν, οἵσιν ποθ᾽ ἡμῖν
πέπλον ἱμμερόεντα Χαρίτων ἡ Κύπρις ὕφανεν,
λεπταλέῃ ψηφῖδι δ᾽ἐνεθήκατο πολλήν.

"Si tu es un ami, mon bon, entre avec plaisir dans cette demeure, le cœur réjoui de voir que l'art avec lequel Cypris jadis a tissé pour nous le voile charmant des Grâces lui a fait mettre tant de grâce dans ces petites pierres délicates"[10].

L'inscription est une invitation pour les personnes qui franchissent le seuil de la maison. La mosaïque est comparée à la robe d'Aphrodite fabriquée par les Grâces[11] et le texte loue le travail du mosaïste comparé à celui des Grâces. C. Gallavotti[12] et E. Bernard[13] ont remarqué que cette inscription laisse penser qu'Aphrodite est l'inspiratrice du mosaïste.

Le panneau central (fig. 9) représente un thiase dionysiaque particulièrement exubérant sur deux registres. Certains personnages portent des inscriptions en grec. L'inscription ΤΕΛΕΤΗ renvoie le spectateur à l'ensemble de la scène où elle est le nom d'un Centaure, suggérant aussi le type du rite dionysiaque représenté ici[14]. Cependant il est étonnant de constater que ce nom, au singulier, ne concerne qu'un seul Centaure alors que l'autre n'en porte aucun. Cela est d'autant plus étonnant que le nom des deux chasseurs est inscrit au pluriel dans le tableau supérieur. Nous sommes plus favorable à l'hypothèse selon laquelle ce nom concernerait l'ensemble de la scène. Dans le registre supérieur, le thiase dionysiaque avance vers la droite, ce qui est plus difficile à constater dans le second registre. Quelques personnages marchent en dansant. Le tableau représente douze personnages et trois animaux :

1. Dionysos[15] (ΔΙΟΝΥΣΟΣ) sur un char accompagné d'une panthère ;
2. Eros[16] (ΕΡΟΣ) cocher ;
3. Centaure jouant d'une double flûte attelé au char de Dionysos ;
4. Centaure femelle jouant de la harpe attelée au char de Dionysos ;
5. Tropheus sur un âne ;

---

[10] D'après E. BERNARD, *op. cit.*, p. 484.
[11] *Cf.* HOMERE, *Il.* V, 338 ; *Od.* VIII, 362 *sq.*
[12] "Inscrizione musiva di Sheik Zowéd", *Maia* 15, 1963, p. 459-462.
[13] *Op. cit.*, p. 488.
[14] *Cf.* M.-T. OLSZEWSKI, art. cit., *Meander* 9-10, 1987, p. 429-430 et les travaux cités à la note 1. Nous avons comparé le tapis avec le panneau dionysiaque n° 3 (n° 5 selon W.A. DASZEWSKI, *Dionysos der Erlöser*, Mainz am Rhein 1985) appartenant à la mosaïque de la maison d'Aiôn à Néa Paphos où nous sommes en présence d'une scène semblable malgré quelques différences.
[15] Ch. AUGE, P. LINANT DE BELLEFONDS, *s.v.* "Dionysos" (*in peripheria orientali*), *LIMC* III, p. 514-531.
[16] Ch. AUGE, P. LINANT DE BELLEFONDS, *s.v.* "Eros" (*in peripheria orientali*), *LIMC* III, p. 949-950 (nos 99 et 111).

6. Skirtos[17] (ΣΚΙΡΤΟΣ) jouant des *crumata*, une sorte de castagnettes ;
7. Ménade jouant d'une sorte de castagnettes ;
8. Héraclès[18] (ΗΡΑΚΛΗΣ) ivre avec ses attributs ;
9. Jeune satyre aidant Héraclès ivre à marcher, accompagné d'une panthère ;
10. Pan[19] avec une grappe de raisins et des *crumata* ;
11. Jeune satyre jouant d'une corne ;
12. Ménade[20] jouant d'une sorte d'instrument de percussion (tambourin ?).

L'imagerie dionysiaque a été souvent étudiée du point de vue iconographique et philologique et nous ne reviendrons pas sur l'origine du motif[21]. Les scènes dionysiaques ont une très grande popularité dans le répertoire plastique sur tous supports : peinture, mosaïque (fig. 10)[22], orfèvrerie, bas-relief[23] et sculpture.

Le dernier tableau (fig. 11), au-dessus du précédent, illustre le mythe de Phèdre et d'Hippolyte. Le jeune héros reçoit une lettre lui apprenant l'amour de sa marâtre. La composition comprend six personnages et deux animaux :

1. Phèdre (ΦΕΔΡΑ) assise sur un siège à haut dossier et aux accoudoirs aveugles[24] placé à l'intérieur mais à l'extrémité d'un portique ;
2. Eros montre du doigt Hippolyte ;
3 Une servante (ΤΡΟΦΟΣ) de Phèdre transmet la lettre (inscrite ΦΕΔΡΑ) à Hippolyte ;
4. Hippolyte (ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ) accompagné d'un chien tient une lance ;
5-6. Deux compagnons de chasse (ΚΥΝΑΓΟΙ) d'Hippolyte, dont l'un tient son cheval[25] par la bride.

---

[17] Voir la mosaïque de la maison d'Aiôn à Néa Paphos où sous le nom de Skirtos nous retrouvons un petit satyre apportant des fruits, posés sur un plateau circulaire, à Dionysos.

[18] J. BORDMAN, O. PALAGIA, S. WOODFORD, *s.v.* "Herakles", *LIMC* IV, p. 728-838 ; J. BORDMAN, *s.v.* "Héraclès", *LIMC* V, n°s 3253-3260, p. 157-158 (n° 3257 : Cheikh Zouède).

[19] E. PARIBENI, *s.v.* "Pan", *EAA* V, p. 920-922 ; P. WEISS, *s.v.* "Pan", *LIMC* VIII, p. 923-941.

[20] *Cf.* L.A. TOUCHETTE, *The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies*, Institute of Classical Studies, Bull. Supp. 62, London 1995.

[21] H. JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951 ; A. BRUHL, *Liber Pater,* Paris 1953 ; M.P. NILSSON, *The Dionysiac Mysteries of the hellenistic and roman Age*, Lund 1957 ; F. MATZ, *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΗΛΕΤΗ, Archäologische Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit*, Wiesbaden 1963 ; L. FOUCHER, "Le culte de Bacchus sous l'Empire Romain", *ANRW* II, 17-2, p. 684.

[22] Voir ici la communication de J.-M. BLAZQUEZ, "Estudio estilistico de los mosaicos de la villa de Valderados (Burgos, Espana)", qui cite une série d'images du cortège dionysiaque ; voir aussi J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)...,* Paris 1990.

[23] R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966.

[24] Les mêmes sièges confortables sont représentés sur la mosaïque de Julius à Carthage (et un autre sur la mosaïque funéraire d'Edesse (277-278)) ; J. LEROY, "Nouvelles découvertes archéologiques relatives à Edesse", *Syria* XXXVIII, 1961, p. 165-168, fig. 2 ; on le voit aussi sur un mausolée du IIIe siècle conservé au musée de Trève, P. BROWN, "Late Antiquity", et I. THEBERT, "A Private Life and Domestic Architecture in Roman Africa", in *A History of Private Life*, sous la dir. de P. VEYNE, Harvard 1987, p. 271 et 396 (mosaïque de Julius).

[25] Acher Ovadiah a vu la ressemblance de ce cheval qui tourne la tête avec celui de la petite chasse de Piazza Armerina (art. cit., p. 186). Nous pouvons ajouter la représentation de deux chevaux de l'attelage du char du consul Junius Bassius sur la mosaïque en *opus sectile* de la basilique du même nom construite entre 331 et

L'iconographie et l'évolution du mythe sont bien étudiées dans les arts plastiques. Dans son article, Pascale Linant de Bellefonds cite 126 scènes sur 106 monuments concernant Hippolyte[26] et 18 concernant Phèdre[27]. Guntram Koch et Helmut Sichterman[28] répertorient 40 exemples de sarcophages décorés de ce thème mythologique parfois en plusieurs scènes. Bien que la peinture murale se conserve naturellement moins bien que d'autres supports, on relève 16 monuments. Par contre ce sujet était peu commandé aux mosaïstes, semble-t-il ; nous n'en connaissons que cinq exemples : la maison de Dionysos à Néa Paphos[29], la maison du pavement rouge à Daphné[30] (Antioche), la mosaïque détruite de Pitney[31] (Somerset), la mosaïque de Madaba[32], enfin celle qui fait l'objet de cette communication. Le chasseur portant le nom d'Hippolyte sur la mosaïque de Mégalopsychie à Daphné[33] ne peut être compté parmi ces exemples, car ce personnage représente plutôt un des acteurs principaux des spectacles cynégétiques de cirque organisés à Antioche par le propriétaire de la villa (Ardabour ?). Nous ne développerons pas davantage l'analyse iconographique bien connue du mythe d'Hippolyte à travers les siècles. Mais nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur deux détails iconographiques. Les deux compagnons d'Hippolyte portent chacun une coiffure très différente l'une de l'autre. L'un[34] d'eux a les cheveux frisés comme ceux du fils de Thésée et comme les représentations typiques des personnages mythologiques masculins. Par contre, l'autre est coiffé à la mode des citoyens romains du Bas-Empire et nous retrouvons, dans les traits du visage, des similitudes avec le portrait impérial en Egypte à partir de l'époque de la Tétrarchie : Dioclétien (?)

---

359 à Rome ; voir B. BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique. L'art de l'Empire romain de Septime Sévère* à *Théodose Ier*, Paris 1970, p. 270, fig. 88-90.

[26] *S.v.* "Hippolytos", *LIMC* V, p. 445-464.

[27] *S.v.* "Phaidra", *LIMC* VII, p. 356-359 ; trois représentations de Phèdre ont été rappelées dans l'article sur Hippolyte. A cette liste nous pouvons ajouter la représentation de Phèdre et Hippolyte dans une construction à fonction non déterminée à Rome de la première moitié du Ier siècle. Une grande tombe, selon G. BANDINELLI, "Il monumento sotterraneo de la Porta Maggiore in Roma", *MontAntLinc* 31, 1926, p. 601-848, est interprétée par J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1944, p. 83, 139-140, 322, comme le sanctuaire d'une secte néopythagoricienne.

[28] *Römische Sarkophage*, München 1982, *s.v.* "Hippolytos" *cf.* P. GHIRON-BISTAGNE, "Phèdre ou l'amour interdit. Essai sur la signification du motif de Phèdre et son évolution dans l'antiquité classique", *Klio* 64. 1, 1982, p. 29-49 et P. LINANT DE BELLEFONDS, *Sarcophages attiques de la nécropole de Tyr. Une étude iconographique*, Paris 1985, p. 127-164, pl. 45-62 (Cheikh Zouède : p. 141-142).

[29] Ch. KONDOLEON, *Domestic and Divine, Roman Mosaics in the House of Dionysos*, Ithaca-London 1995.

[30] D. LEVI, *op. cit.*, p. 68-90 (surtout p. 71-75).

[31] D.J. SMITH, "The Mosaic Pavements", in A.L.F. RIVET éd., *The Roman Villa in Britain*, London 1969.

[32] H. BUSCHHAUSEN, "L'église Sainte-Marie à Madaba, la salle d'Hippolyte et l'*Ekphrasis* de Procope de Gaza", *Mosaïques byzantines de Jordanie*, Lyon 1989, p. 161-178 ; K.M.D. DUNBABIN, "*Ipsa deae vestigia*... Footprints divine and human on Graeco-Roman monuments", *JRA* 3, 1990, p. 102-103.

[33] J. LASSUS, *Antioche on the Orontes*, I, Princeton 1934, p. 114-156 ; H. SEYRIG, "Notes archéologiques. Mégalopsychia", *Berytus* II, 1935, p. 42-47 ; E. WEIGAND, "c.-r. Antioch on the Orontes I", *ByzZ* 35, 1935, p. 427-428 ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 138 ; L. ROBERT, *Les Gladiateurs dans l'Orient grec*, Paris 1940, p. 330-331, note 5 ; D. LEVI, *op. cit.*, p. 323-345 ; E. ANTONOPOULOS, "De la libéralité à l'aumône : typologie idéographique du geste donateur", *DeltionChrist*1985-1986 (1988), p. 279-291.

[34] Il est intéressant de remarquer qu'il est représenté avec une seule jambe, détail qui échappe facilement à l'observateur.

(fig. 12a-b), Galère (fig. 13a-b), Constance II (?) (fig. 14a-b), un des fils de Constantin (fig. 15a-b)[35]. Nous nous demandons si le personnage du chasseur n'est pas tout simplement Nestor le propriétaire des lieux. Cette hypothèse expliquerait mieux la lecture de l'inscription proposée jadis par P. Perdrizet dont nous parlerons ci-dessous. Mais il est tout à fait possible que ce détail n'ait pas de sens particulier. La deuxième remarque concerne un édicule dans lequel Phèdre est représentée. Nous trouvons un édicule sur la page du Calendrier de 354 encadrant la représentation de Constance II qui assume la charge de consul la même année (fig. 16)[36]. Les deux édicules se ressemblent et les rideaux suspendus par des anneaux à une tringle sont accrochés de la même façon. Cette représentation symbolique suggère une construction séculaire dans le cas de Constance II et une construction privée sur le tableau de Cheikh Zouède et non un temple. La comparaison avec une mosaïque de Carthage (fig. 17)[37] fait penser que Phèdre se trouve à l'intérieur d'un portique dont l'artiste n'a représenté que le côté cour ou sur le pas de sa porte[38].

Le panneau supérieur porte deux inscriptions, l'une au-dessus et l'autre au-dessous du motif. La première, moins serrée, donc plus facile à lire, est placée dans la *tabula ansata* tenue à chaque extrémité par un Eros :

ΝΑΟΙΣ Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην.

"... Nestor, le fondateur ami du beau ."

Cette inscription pose un problème sérieux. P. Perdrizet pense qu'il s'agit d'une erreur du mosaïste qui, au lieu de (ἴδ)οις (vois) a écrit ΝΑΟΙC. J. et L. Robert[39] et E. Bernard[40] reconnaissent que l'inscription est incompréhensible. Ils rejettent les solutions proposées par C. Gallavotti et de A. Plassart[41]. P. Perdrizet pense que "Nestor", nom emprunté de l'épopée homérique, suggérerait que le personnage est un indigène hellénisé plutôt qu'un Grec. Les deux derniers mots, très courants au Bas-Empire, peuvent désigner la construction ou la reconstruction[42].

L'inscription au-dessous est plus longue :

---

35 Ils datent pour la plupart de la première moitié du IVe siècle ; Z. KISS, *Etudes sur le portrait impérial romain en Égypte*, Varsovie 1984, p. 94-101, fig. 236-256.

36 H. STERN, *Le Calendrier de 354. Etude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953, p. 152-157.

37 Y. THEBERT, *op. cit.*, p. 399, fig. 43.

38 Voir la représentation du palais de Théodoric (début du VIe s.) dans l'église S. Apollinare Nuovo, A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'islam*, Paris 1966, fig. 14.

39 *BullEpi*, 1964, n° 546, p. 239.

40 *Op. cit.*, p. 486.

41 "Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh Zouède", *BCH* 40, 1916, p. 359-360.

42 J. et L. ROBERT, *BullEpi*, 1964, n° 546, p. 239.

Δεῦρ'ἴδε τὰς χάριτας χαίρων, φίλε, ἄστινας ἡμῖν
τέχνη ταῖς ψήφοις ἔμβαλε πηξαμένη,
τὸν Φθόνον ἐκ μέσσου καὶ ὄμματα Βασκανίης
τῆς ἱλαρῆς τέχνης πολλάκις εὐξάμενος.

"Ici vois avec plaisir, ami, les plaisantes choses que pour nous l'art a représentées avec ces pierres, en les assemblant, et souhaite plusieurs fois que l'Envie et le Mauvais Œil s'écartent de cet art heureux."

Cette inscription est très intéressante, car elle précise d'une part le vocabulaire concernant le travail du mosaïste (ψηφοθέτης) tels que ψηφος (tesselle) ou l'expression πηξαμένη signifiant le procédé utilisé pour composer un tableau, d'autre part les formules protectrices plusieurs fois répétées (πολλάκις) par l'hôte franchissant le seuil de la pièce contre l'Envie (Φθόνος) et le Mauvais Œil (Βασκανία).

Le placement de cette inscription sous le tableau du mythe de Phèdre et d'Hyppolyte a un sens particulier. Dans la composition tripartite de la mosaïque elle fait partie du panneau supérieur. On peut se demander s'il existe une relation entre le tableau et l'inscription. En effet, revenons au mythe d'Hippolyte et aux raison possibles de ses représentations sur les sarcophages.

Hippolyte est le fils de la reine des Amazones et de Thésée. Ce dernier se remarie avec Phèdre, sœur de sa première femme Ariane. L'adolescent est confié à sa belle-mère pendant l'absence de son père. C'est un garçon pur qui passe son temps à la chasse et honore plus particulièrement la déesse Artémis. Aphrodite et tout ce qu'elle symbolise ne comptait pas pour lui. La déesse, se sentant déshonorée, se venge sur le jeune homme en inspirant à Phèdre un amour coupable envers son beau-fils. Sa servante, devant la souffrance de sa maîtresse désespérée, lui conseille de faire part de ses sentiments à Hippolyte. Elle écrit une lettre d'amour que la servante transmet au héros. C'est là la scène illustrée sur le tableau supérieur de la mosaïque. Hippolyte refuse avec la plus grande violence cette révélation et le drame atteint là son point culminant. Phèdre désespérée, envahie par la honte et l'esprit de vengeance, craignant que son beau-fils ne révèle à son père cet amour coupable, décide de se venger. Elle écrit une lettre adressée à son mari dans laquelle elle accuse son fils de viol et se pend. A son retour Thésée apprend la triste nouvelle et chasse son fils d'Athènes, demandant à Poséidon de lui prendre la vie. Le dieu envoie un monstre marin qui effraye les chevaux du héros alors qu'il longe la côte. Hippolyte meurt écrasé par son char et piétiné par les chevaux.

Les sarcophages romains insistent parfois sur la représentation de la mort d'Hippolyte. C'est le cas pour le sarcophage de la cathédrale d'Agrigente[43] datant du milieu du IIe siècle (fig. 18 a-d). Le mythe y est illustré en plusieurs images narratives. D'autres se limitent à

[43] V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palerme 1967.

montrer la scène la plus dramatique du mythe, celle de la lecture de la lettre par Hippolyte. En effet, pour comprendre le sort tragique du jeune homme, les concepteurs des images n'étaient pas obligés de montrer sa triste fin. Elle était naturellement connue de tous les hommes cultivés. Ils se sont donc limités à représenter des éléments indispensables et de caractère allusif en rapport avec la vie et la mort du défunt. En effet, les thèmes mythologiques sont souvent utilisés dans l'art funéraire pour mettre l'accent sur une mort tragique ou prématurée[44]. Ainsi les morts d'Hippolyte, de Marsyas, de Phaéton, d'Alceste, d'Œnomaos, d'Icare et des enfants de Niobé sont souvent choisies pour orner les sarcophages.

Les très solides études récentes de Katherine M. D. Dunbabin[45] concernant le Mauvais Œil et l'Envie rassemblent des documents d'une importance majeure qui nous aideront à expliquer la présence de l'inscription invitant les hôtes à prononcer les formules contre le Mauvais Œil et l'Envie juste au-dessous du tableau d'Hippolyte et Phèdre. Nous apprenons que l'hostilité de *phtoneros* se manifeste par une critique injuste, le dénigrement et la calomnie. La raison de cette hostilité est la destruction du renom d'une personne ou de son œuvre. Le message des *phthoneroi* est envoyé par le regard maléfique[46]. "Accroître son bien, avoir une existence plus magnifique et plus ornée, du moins modérément meilleure que l'actuelle, c'est bon. Mais il ne faut pas être riche tout à fait à l'excès, car c'est mauvais et signe de dommage. Nécessairement, en effet, le riche est conduit à la dépense et en butte aux machinations et à l'envie (*phthonon*). Cette caractéristique de "à l'excès", observe-la en égard à la substance de chaque rêve[47]".

La confrontation de l'homme possédé par le *phthonos* avec le succès et le bonheur des autres le rend malheureux. Son âme est rongé par la souffrance. L'homme mordu par le *phthonos* finit par mettre fin à ses jours pour se débarrasser de cette souffrance. La forme de suicide la plus couramment adoptée est la pendaison.

Sur un linteau d'Élis la personne qui entre dans la maison lit :

ὶ ἄν φίλος, χῆρε· ἄν ἐχθρὸς ἀ(π)άυχθυ

que J. et L. Robert[48] traduisent :

---

[44] Les conclusions concernant la décoration mythologique des monuments funéraires sont le sujet d'un des chapitres de la thèse de l'auteur soutenue à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne en 1998, sous la direction de Jean-Marie Dentzer : "Les projections oniriques : une clef de l'iconographie de la *vita privata* d'époque impériale romaine (à la lumière de l'*Onirocriticon* d'Artémidore de Daldis)". Voir mon article sous presse : "Décoration à scènes mythologiques et son sens dans les tombes peintes de l'Orient romain. Nouvelle approche", in *VIIe Colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique consacré à la peinture funéraire antique, 6-10 octobre 1998 à Saint-Romain-en-Gal (Vienne)*.

[45] K.M.D. DUNBABIN, M.W. DICKIE, "*Invida rumpantur pectora.* The iconography of *Phthonos / Invidia* in Graeco-Roman Art", *JbAC* 26, 1983, p. 7-37 et K.M.D. DUNBABIN, "*Inbide calco te.* Trampling upon the Envious", *Tesserae.* Festschrift für J. Engemann, *JbAC* 18, Münster 1991, p. 26-35 ; la littérature sur le sujet est très riche. Citons quelques travaux où nous retrouvons les reférences bibliographiques manquantes : P. WALCOT, *Envy and the Greeks : Study of Human Behavior*, Werminster 1978 ; J. RUSSELL, "The Evil Eye in Early Byzantine Society", *JÖByz* 32, 1982, p. 539-550 et V. LIMBERIS, "The Eyes infected by Evil : Basil of Caesarea's Homily, "On Envy"", *HTR* 84, 2, 1991, p. 163-184 ; J. KUBINSKA, "Défense contre le Mauvais Œil en Syrie et en Asie Mineure", *Archeologia* XLIII, 1992, p. 125-128 ; J.R. GISLER, *s.v.* "Phthonos", *LIMC* VIII, p. 992-996 ; voir aussi note 63.

[46] K.M.D. DUNBABIN, M.W. DICKIE, art. cit., *JbAC* 26, 1983, p. 10.

[47] ARTEMIDORE, IV, 17 ; traduction d'A. J. FESTUGIERE, *Artémidore. La clef des songes*, Paris 1975.

[48] *BullEpi*, 1966, n° 213, p. 381-383.

"Si tu es ami, salut ; si tu es ennemi, pends-toi."

Si Euripide parle de la jalousie d'Aphrodite qui se venge en poussant ses victimes à l'anéantissement, nous savons que le *phthonos* s'attaque plutôt aux mortels. La haine et la malédiction de Thésée dont parle Ovide sont beaucoup plus proches du sentiment du *baskanos* :

"Tu as sans doute entendu parler d'un certain Hippolyte, qui périt victime de la crédulité d'un père (*credulitate patris*) et de la perfidie d'une marâtre infâme (*sceleratae fraude nouercae*)"[49] et "Malgré mon innocence, mon père me chassa de la ville et il me maudit, en faisant tomber sur ma tête, tandis que je m'éloignais, de terribles imprécations (*detestatur euntis*)"[50].

De même Pausanias dans la *Description de la Grèce* confirme ces accusations justifiées :

τοῦ δέ οἱ βίου τὴν τελευτὴν συμβῆναι λέγουσιν ἐκ καταρῶν.

"Pour celui-ci (Hippolyte) le terme de la vie, à ce qu'on dit, fut dû à des malédictions"[51].

Selon Euripide, Phèdre se venge sur Hippolyte par la malédiction qui cause sa mort[52]. Selon Eratosthène (IIIe s. avant J.-C., *Katasterismoi* 6) cité par Hygin (*Astronomie* II, 5) à l'époque augustéenne, la malveillance de la marâtre d'Hippolyte et l'ignorance de son père causent la mort du jeune héros. Sénèque lui refuse les funérailles dignes d'un citoyen honnête :

"Quant à elle (Phèdre), qu'on l'enfouisse dans le sol <sans honneur> ; que la terre l'accable et pèse lourdement sur sa tête impie !"[53].

Héliodore dans les *Éthiopiques* (*Théogène et Chariclée*) rappelle que l'attitude agressive peut se retourner contre l'agresseur :

"Mais, tel qu'il est, je voudrais le voir souffrir un traitement plus méchant encore que celui qu'il t'a infligé, lui qui a le mauvais œil et qui t'a ensorcelé par sa vue"[54].

Nous nous demandons si l'inscription contre le Mauvais Œil et l'Envie est placée intentionnellement près du mythe. Il fait allusion aux conséquences destructrices d'un regard maléfique, malheur à celui qui tenterait d'entrer avec de semblables intentions. L'hypothèse nous semble défendable. Nous connaissons toute une série d'inscriptions exprimant l'idée : "Que l'on souhaite du bien ou du mal, il sera rendu au double"[55]. Artémidore rappelle que "Nulle différence en effet entre être soi-même malade et voir une autre personne inconnue être malade.

---

[49] OVIDE, *Les Métamorphoses*, III, trad. G. LAFAYE, Paris 1988, XV, 496. Voir également *Le premier mythographe du Vatican*, trad. J. BERLIOZ, texte établi par N. ZORZETTI, Paris 1995, I, 46, 1-4.

[50] *Ibid.*, XV, 504-507.

[51] Vol. I, trad. J. POUILLOUX, Paris 1992, 21, 1 ; "elle (Phèdre) s'en éprit et conçut le dessein qui causa sa mort (22, 2)".

[52] EURIPIDE, *Hippolyte couronné*, 728-731

[53] *Tragédies*, I : *Phaedra*, trad. L. HERRMANN, Paris 1989, 1279.

[54] IV, 5, 6., trad. J. MALLON, Paris 1960.

[55] L. ROBERT, "Épigrammes de Syrie", *Hellenica* XI-XII, 1960, p. 299 ; ce type de formules prophylactiques est fréquent surtout dans la Syrie du Nord : "ὅσα μοὶ θ)έλις, φίλε, καὶ σοὶ τα δ(ι)πλᾶ"; l'inscription dans l'Apamène, à Deir Sambil : "'Ο μοὶ θέλις, φίλε, καὶ σοὶ τὰ δ(ιπλᾶ)"; l'inscription à Zarava, aux confins de la Trachinitide et de la Batanée : "καὶ σοὶ (καὶ σὺ) τὰ διπλᾶ".

Nous disons d'habitude en effet que les hommes qu'on rencontre, si du moins ce sont des inconnus, sont le signe d'événements qui doivent se produire pour ceux qui les voient"[56].

En revanche, le lien entre le tableau d'Hippolyte et celui du thiase dionysiaque pose également quelques problèmes. Les deux mythes sont rarement associés. Hippolyte par son attitude orphique et sa pureté se rapproche du comportement d'un initié. Le dieu Dionysos, dont les mystères garantissent la protection et le confort psychique du *mystes,* délivre de leurs maux les personnes qui en ont besoin[57]. Artémidore dans son manuel interprète l'image onirique du dieu :

ἀγαθὸς δὲ καὶ πᾶσι τοῖς περιστάσει τινὶ οὖσι· παῦλαν γὰρ καὶ ἀπαλλαγὴν τῶν δεινῶν σημαίνει δι' αὐτὸ τὸ ὄνομα· ἔστι γὰρ Διόνυσος παρὰ τὸ διανύειν ἕκαστα (II, 37).

"Bon aussi pour tous ceux qui se trouvent en quelque circonstance fâcheuse : car, par son nom même, il indique association et délivrance des maux : "Dionysos" en effet est ainsi nommé d'après le fait qu'on achève chaque chose".

Héraclès protège les gens honnêtes et respectueux de la loi. L'interprétation des images oniriques par Artémidore témoigne de l'aspect protecteur du héros dans notre contexte :

Ἡρακλέα μὲν ἰδεῖν (αὐτὸν) ἢ ἄγαλμα αὐτοῦπᾶσι τοῖς εὐπροαιρέτως καὶ κατὰ νόμον ζῶσιν ἀγαθόν, καὶ μάλιστα ἐὰν πρός τινων ἀδικῶνται· ἀεὶ γὰρ ὁ θεὸς ὅτε ἦν ἐν ἀνθρώποις ἐπήμυνε τοῖς ἀδικουμένοις καὶ ἐτιμώρει. τοῖς δὲ παρανομοῦσι καὶ τοῖς ἄδικόν τι πράττουσι πονηρὸς ὁ θεὸς διὰ τὸν αὐτὸν λόγον.

"Voir Héraclès lui-même ou sa statue est bon pour tous ceux qui sont portés au bien et qui vivent selon la loi et surtout s'ils ont subi un tort de la part d'autrui : car toujours, quand il était parmi les hommes, ce dieu venait en aide à ceux qui avaient subi des torts et il les vengeait. Mais, pour la même raison, ce dieu est funeste à ceux qui enfreignent la loi et qui commettent quelque injustice (II, 37)".

Il vient en aide aux victimes et les venge. Louis Robert souligne le pouvoir protecteur du dieu contre les forces maléfiques[58].

Dionysos et Héraclès sont associés dans les écrits théologiques de Julien[59]. Le premier veille à ce que la vie ait un sens et le deuxième est un dieu "gardien" et "protecteur" du monde. Ces caractéristiques attribuées à Dionysos et à Héraclès expliquent leur présence sur cette mosaïque. Il est important également de remarquer que les images dionysiaques débordant de joie, de musique et de danse que l'on retrouve souvent dans le contexte des pièces de réception

---

[56] ARTEMIDORE, III, 20.

[57] ARTEMIDORE, II 37.

[58] "Échec au Mal", *Hellenica* XIII, p. 266. L'auteur cite une longue liste de publications à ce sujet (note 1) ; J. et L. ROBERT, *BullEpi*, 1966, n° 89, p. 346 : Ἡρακλῆς ἐνθάδε κατοικεῖ, μηδὲν εἰστω κακόν. "Héraclès habite ici, que n'entre aucun mal".

[59] *Contre Héracleios*, 13-17 ; P. CHUVIN, *Chronique des derniers païens*, Paris 1991, p. 208.

privée, font allusion à la joie, à la musique et à la danse des réceptions réelles bien arrosées de vin de qualité.

La dernière remarque importante qui appuie notre raisonnement concerne l'ibis attrapant un serpent, mentionné au début de l'article. Connu chez les Grecs comme un redoutable ennemi du mauvais œil, il est souvent représenté le bec planté dans l'œil symbolique d'un envieux. L'ibis protégeait contre l'envie et l'agression des forces maléfiques que le serpent personnifiait[60]. Le serpent, animal venimeux, est associé au *phthonos* pendant une longue période de l'Antiquité[61]. La mosaïque prophylactique contre les forces maléfiques du vestibule d'une maison d'Antioche représente Héraclès étouffant deux serpents[62].

Il serait tout à fait justifié de comparer le programme de la mosaïque de Cheikh Zouède avec celui de la villa gallo-romaine de Vinon en Narbonnaise interprétée d'une façon excellente par Henri Lavagne[63]. Nous voyons aussi quelques parallèles avec des inscriptions saluant le visiteur (*XAIPEI*) et l'avertissant (*KAIΣΥ*) en même temps. C'est le cas de la maison de Dionysos à Néa Paphos qui a fait l'objet d'une très bonne étude de Ch. Kondelon[64]. Les mosaïques du vestibule de la maison du Mauvais Œil (fig. 19-21) ont également un pouvoir protecteur comme l'a justement expliqué Doro Levi[65]. Une des dernières mosaïques provient des fouilles récentes à Beyrouth ; c'est une inscription byzantine placée à l'entrée de la "House of Jealousy" :

Ὁ φθόνος ἐστι κακιστος· ἐχι δέ τι καλὸν ἐν αὐτῷ· τήκι γαρ φθονερῶν ὄματα καὶ κραδίην.

"L'envie est le plus grand mal ; elle possède cependant quelque beauté car elle ronge les yeux et le cœur des envieux"[66].

Ce pavement d'une vaste propriété du Sinaï nous laisse penser que ses habitants devaient être hellénisés et profondément païens. Ils se servent de la mythologie pour décorer leur demeure et se protègent contre l'intrusion des forces maléfiques. Le propriétaire est un homme cultivé et le *filokalos*. Le choix des sujets mythologiques pour représenter des idées qui sont

---

[60] P. PERDRIZET, "*Negotium perambulans in tenebris*", p. 14, 27, 30 ; H. SEYRIG, "*Invidae medici*", *Berytus* I, 1934, p. 1-11.

[61] K.M.D. DUNBABIN, M.W. DICKIE, art. cit., *JbAC* 26, 1983, p. 18-19 et K.M.D. DUNBABIN, art. cit., *JbAC* 18, Münster, 1991, p. 32.

[62] Voir note 61.

[63] "Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise", in *CMGR*, V-1, ...Bath 1987, *JRA*, Supplementary Series 9, Part One, Ann Arbor 1994, p. 238-249. L'auteur conclut : "Nous avons là deux images antithétiques, la bonne action récompensée, la mauvaise punie, qui reflètent bien la "bipolarité essentielle des représentations relatives à l'Envie et à l'envieux" (...) Le message qui s'adresse ainsi au visiteur de la demeure pourrait être commenté en ces termes : "je te reçois comme Ikarios a reçu Dionysos, mais, toi, ne succombe pas à l'envie en voyant la richesse de ma demeure. Tu connaîtras alors la joie, les réjouissances et les plaisirs que procurent Bacchus et Vénus"" (p. 248).

[64] *Op. cit.*, *s.v.* "le pavement de l'entrée principale".

[65] "The Evil Eye and the Lucky Hunchback", in *Antioche-on-Orontes*, III, *The Excavations 1937-1939*, Princeton-London 1941, p. 220-232 et *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton 1947, p. 28-34.

[66] F. ALPI, "BEY 006. La mosaïque inscrite", *BAAL (Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaise)* 1, 1996, p. 215-217.

exprimées sur d'autres mosaïques d'une façon beaucoup moins sophistiquée témoigne de son goût raffiné. La date de l'exécution de la mosaïque reste discutable, malgré quelques analogies iconographiques et stylistiques suggérant plutôt la période entre les premières moitiés du IVe et du Ve siècles[67]. Asher Ovadiah et ses collaborateurs ont bien vu les parallèles stylistiques avec les dessins de la grande propriété de Piazza Armerina, la mosaïque d'Orphée provenant de Jérusalem et la villa constantinienne à Antioche[68]. Nous pouvons encore ajouter quelques analogies avec la mosaïque de Julius à Carthage. Ce sont des éléments qui prouvent que le pavement a été exécuté à l'époque contemporaine ou un peu postérieure aux œuvres citées. Le rapprochement avec l'atelier de Madaba[69] ou celui de Gaza[70] est tout à fait logique mais il faut rester très prudent car les deux ou trois exemples de mosaïques que nous pouvons citer comme comparaison ne suffisent pas pour parler sans hésitation d'un atelier local (Gaza) ou plus lointain (Madaba).

---

[67] Nous sommes d'accord avec la datation de D. LEVI, *op. cit.*, p. 73 et d'A. OVADIAH, C. GOMEZ DE SILVA, S. MUCZNIK, *op. cit.*, p. 189-190 ; ces derniers citent les différentes datations attribuées à la mosaïque depuis sa découverte.

[68] Art. cit., p. 186 et 191 et *Quadmoniot* XXXIV, 3-4 (95-96), 1991, p. 125-126.

[69] Les études du Père M. PICCIRILLO sont nombreuses, il suffit donc que nous citions "Mosaïques de la province d'Arabie", in *Mosaïques byzantines de Jordanie*, Catalogue d'exposition, Lyon 1989, p. 45-78 *sqq.* et *The mosaics of Jordan*, Amman 1993, *s.v.* "Madaba".

[70] M. AVI-YONAH, "Une école de la mosaïque à Gaza au sixième siècle", in *Art in Ancient Palestine*, p. 377-383 ; A. OVADIAH, "Excavations in the Area of the Ancient Synagogue at Gaza", *IEJ* 19, 1969, p. 193-198, "Les mosaïstes de Gaza dans l'Antiquité Chrétienne", *RBi* 82, 1975, p. 552-557 et "The Mosaic Workshop of Gaza in Christian Antiquity", in *Ancient Synagogues. Historical Analysis and Archaeological Discovery*, sous la dir. de D. URMAN, P. FLESHER, II, Leyden 1995, p. 367-372 ; C.A.M. GLUCKER, *The City of Gaza in the Roman and Byzantine Periods*, Oxford 1987 (BAR Int. S. 325), p. 96.

DISCUSSION

Elena **Kouvshinova** : The depiction of Phaedra and Hippolytos appeared only in the Classical Ancient period (the myth of Aphrodite and Adonis is only a parallel one). In more classical iconography it looks very much like the depiction of Helen and some young men near her. Negative or positive characteristics of the personages come from our modern style of thinking. It was not in the original ancient myth and rituals. Ritually Phaedra is just another variant of the great goddess with her husband-son.

Marek-Titien **Olszewski** : Euripide et Ovide soulignent la malédiction et la vengeance à propos de Phèdre et de Thésée.

Asher **Ovadiah** : 1) The Greek inscription in the northern panel is a welcoming inscription for the visitor or visitors of the great hall of this complex. 2) No doubt, in the Greek inscriptions and perhaps in the depictions, a neo-Platonic concept is being expressed by the praise of beauty, especially the beauty of Art. 3) In the mosaic of Sheikh Zouède a "revival" of the classical heritage is expressed by the mythological scenes and the Greek classical language of the scenes. 4) Without doubt the geographical proximity of the site to Gaza enables us to determine the execution of the mosaic by a Gazan mosaic workshops, active in the surroundings during the 4th, 5th and 6th centuries. 5) Perhaps Nestor's inscription in the upper panel hints at protection against the evil eye, but on the other hand the inscription emphasizes the love of Beauty.

Guy **Métraux** : Je suis très frappé par les éléments intellectuels du pavement que vient de nous présenter M. Olszewski, et puisque M. Ovadiah dans son intervention nous rappelle que Gaza, à 60 km de Cheikh Zouède, était un centre d'ateliers de mosaïques, rappelons également que Gaza était un centre célèbre pour la renaissance du néo-platonisme et de son enseignement. En fait, les inscriptions de la mosaïque invitent celui qui les regarde à y prendre plaisir, comme si l'*invidia*, dont le mauvais sort est toujours lancé par le regard, pourrait être détourné par l'image. Ce jeu du regard présente, me semble-t-il, une allusion à la valeur et à la force de l'image chez Platon et chez Plotin, exemple de la philosophie émergeant dans la culture populaire et visuelle. En outre, est-il possible que le lancement du mauvais sort par le regard puisse expliquer que sur certains sarcophages illustrant ce mythe Phèdre détourne la tête ?

Wiktor **Daszewski** : Si je me rappelle bien, il y avait à Cheikh Zouède une forteresse (selon le rapport de J. Clédat). Le style de la mosaïque, surtout le panneau de Phèdre, rappelle les mosaïques de la région du mont Nebo et de Madaba. En Egypte et à Alexandrie, en particulier,

on ne rencontre rien de similaire. Je ne connais pas non plus de mosaïques de style semblable à Gaza.

Marek-Titien **Olszewski** : La fouille de J. Clédat s'est déroulée dans des conditions difficiles (deux mois) en 1913. L'auteur s'est simplement trompé en identifiant les structures archéologiques avec une forteresse. Tous les chercheurs sont d'accord pour renoncer à son interprétation sur ce point (E. Bernard, A. Ovadiah, S. Mucznik).

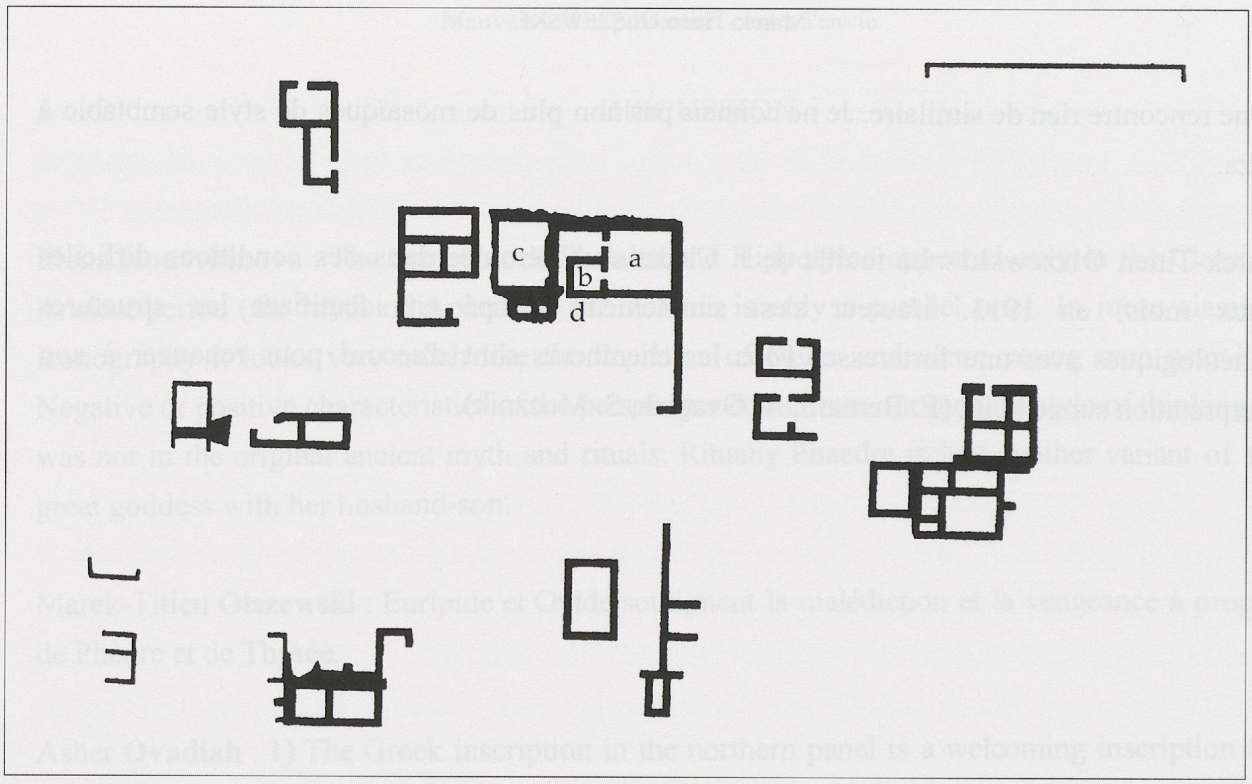


Fig. 1. Plan des fouilles à Cheikh Zouède en 1913 (d'après J. Clédat).



Fig. 2. Vue générale de la mosaïque après la découverte (d'après J. Clédat).

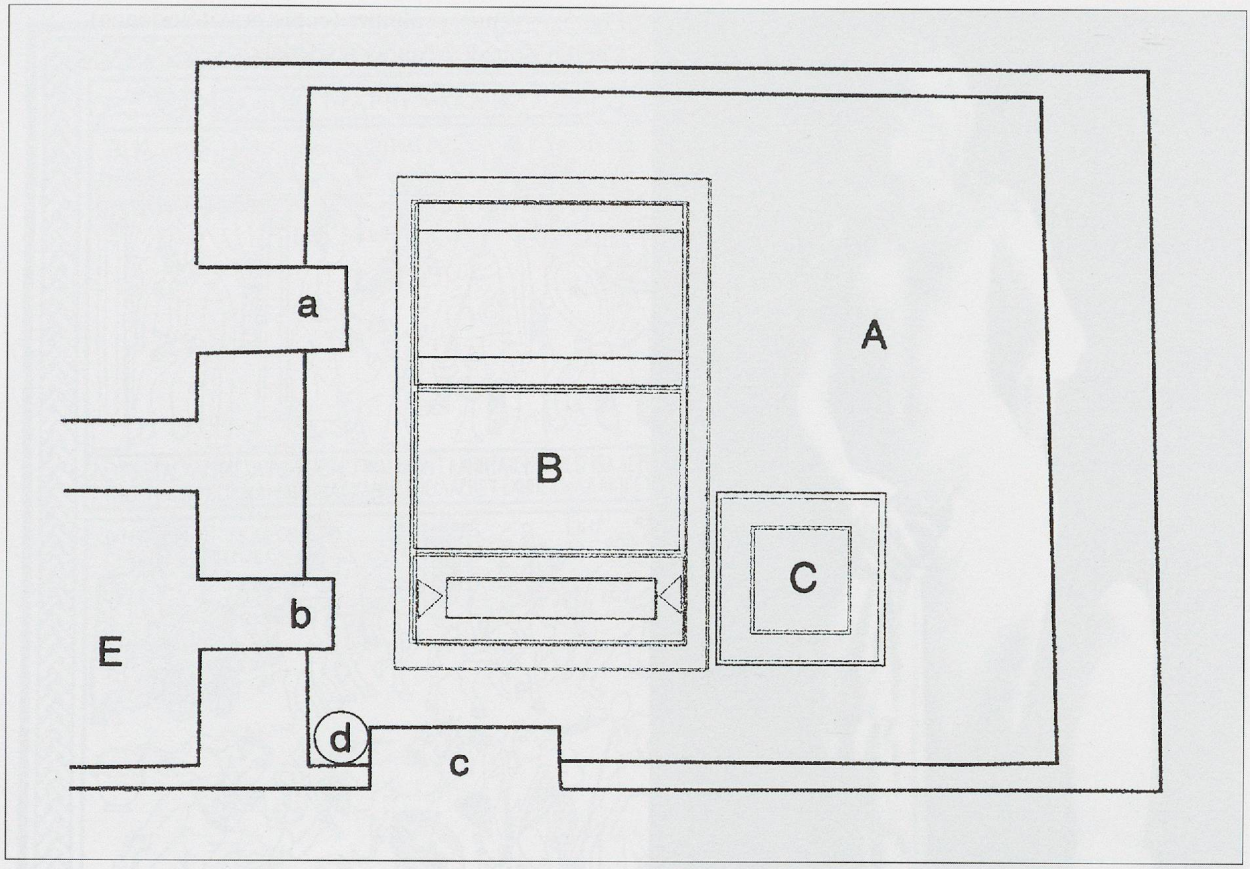


Fig. 3. Plan de la pièce avec la mosaïque : A. mosaïque monochrome, B. mosaïque figurée, C. tableau géométrique, a, b et c. entrées (d'après J. Clédat).



Fig. 4. Vénus, sculpture (copie praxitélesienne), Cheikh Zouède (d'après J. Clédat).



Fig. 5. Vénus, sculpture (copie praxitélesienne), Cheikh Zouède (d'après J. Clédat).

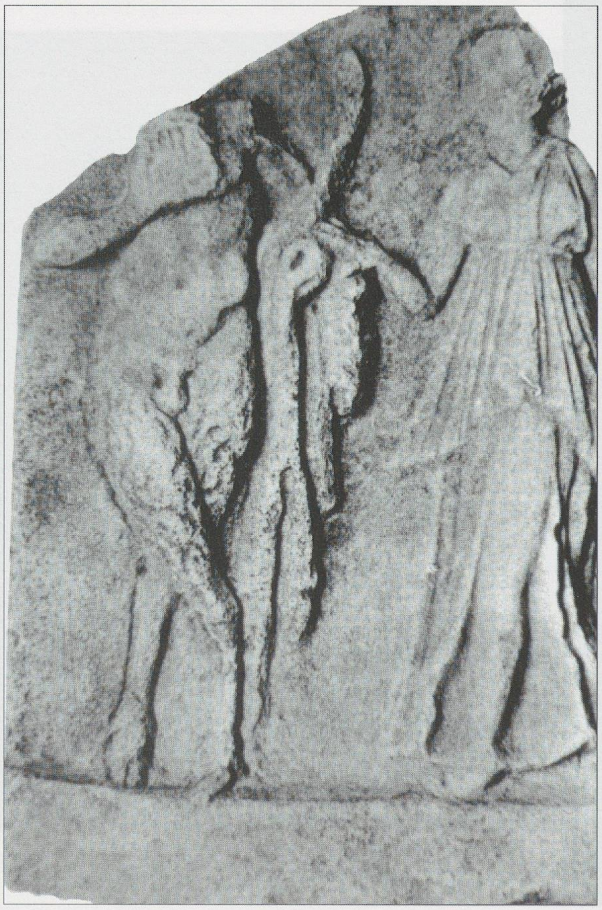


Fig. 6. Bas-relief représentant Pan et une Ménade, Cheikh Zouède (d'après J. Clédat).

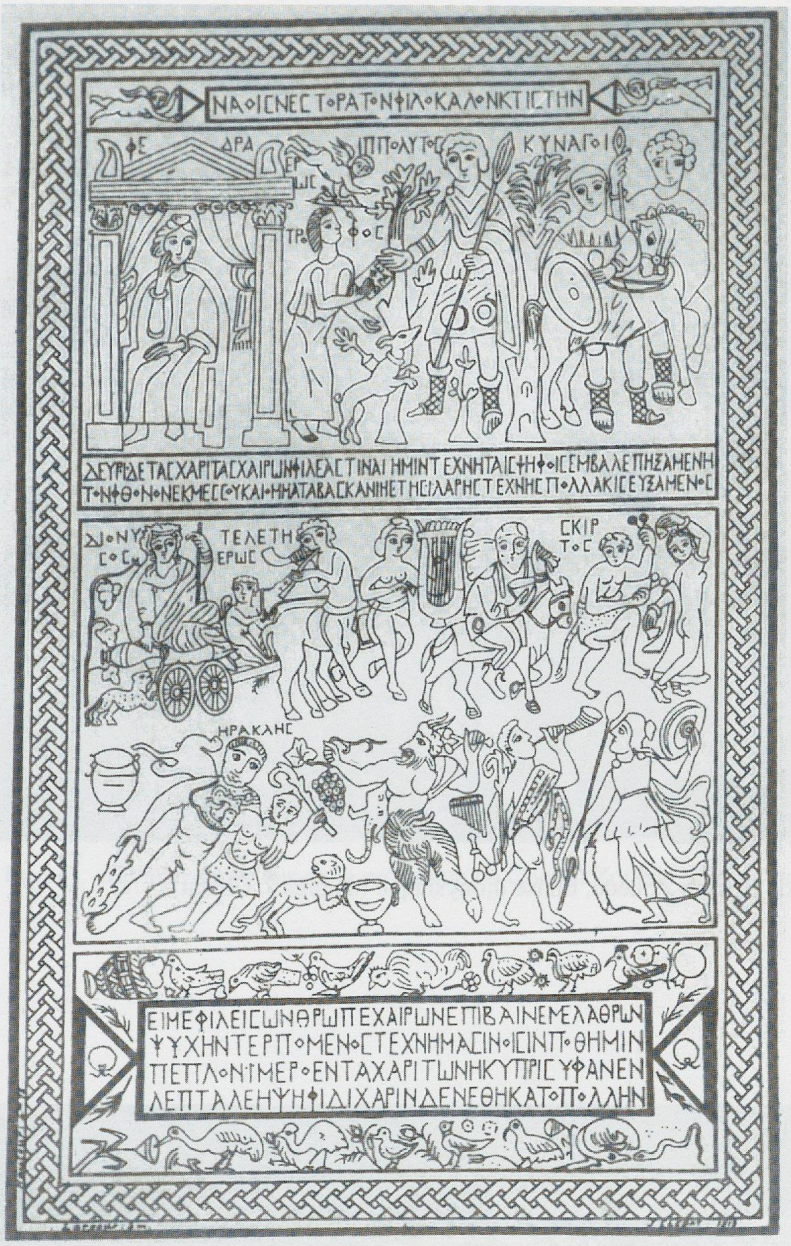


Fig. 7. Mosaïque de Cheikh Zouède, dessin (d'après J. Clédat).



Fig. 8. Tableau inférieur de la mosaïque de Cheikh Zouède, inscription (d'après J. Clédat).



Fig. 9. Tableau central de la mosaïque de Cheikh Zouède, thiase dionysiaque (d'après J. Clédat).



Fig. 10. Mosaïque de la maison d'Aiôn à Néa Paphos (d'après W. A. Daszewski).



Fig. 11. Tableau supérieur de la mosaïque de Cheikh Zouède, Hippolyte et Phèdre (d'après J. Clédat).

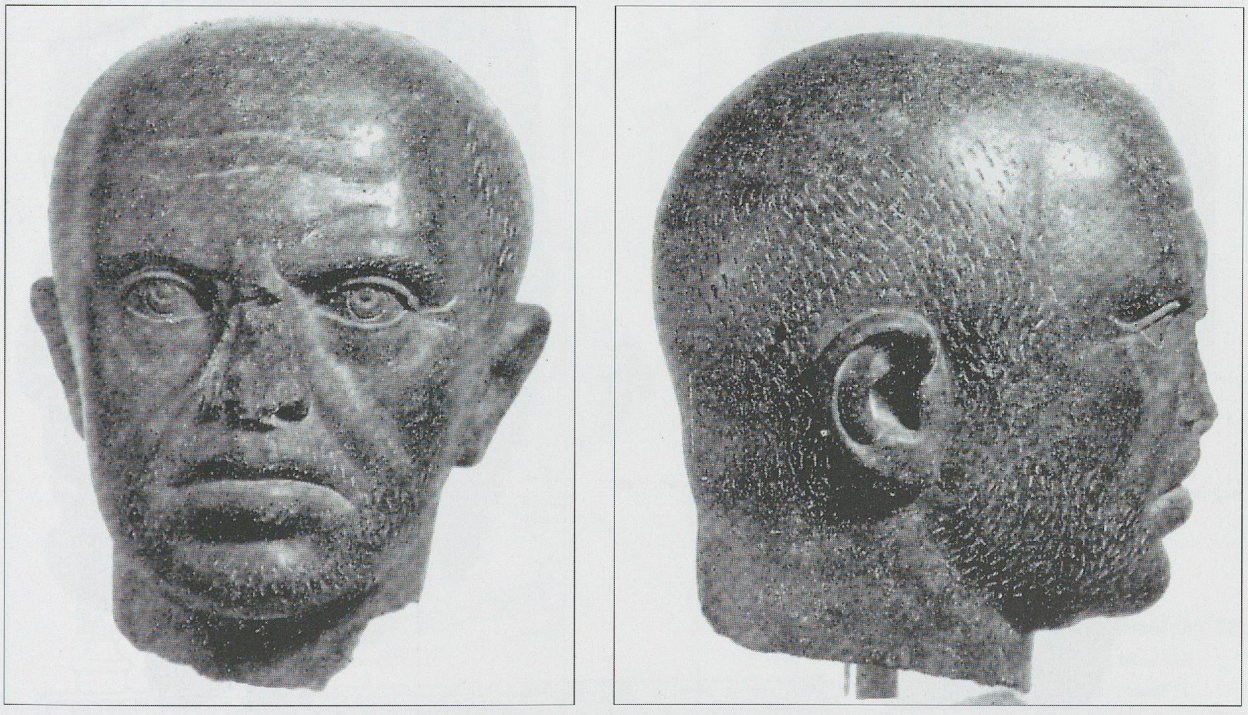


Fig. 12 a-b. Dioclétien (?), Worcester, Art Museum 1974. 297 (d'après Z. Kiss).



Fig. 13 a-b. Galère, Le Caire, Musée 7257 (d'après Z. Kiss).

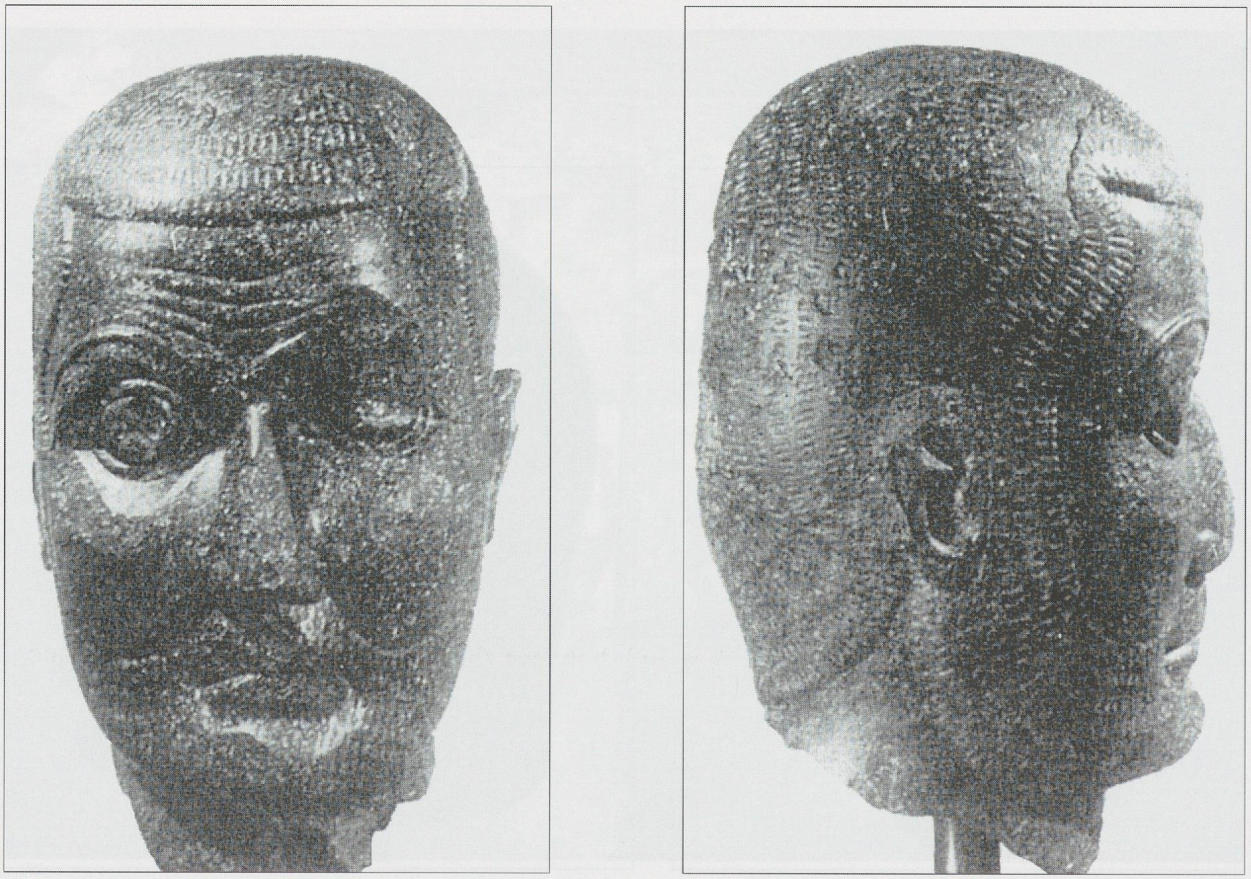


Fig. 14 a-b. Constance II (?), Londres, British Museum 1974. 12-13. 1 (d'après Z. Kiss).

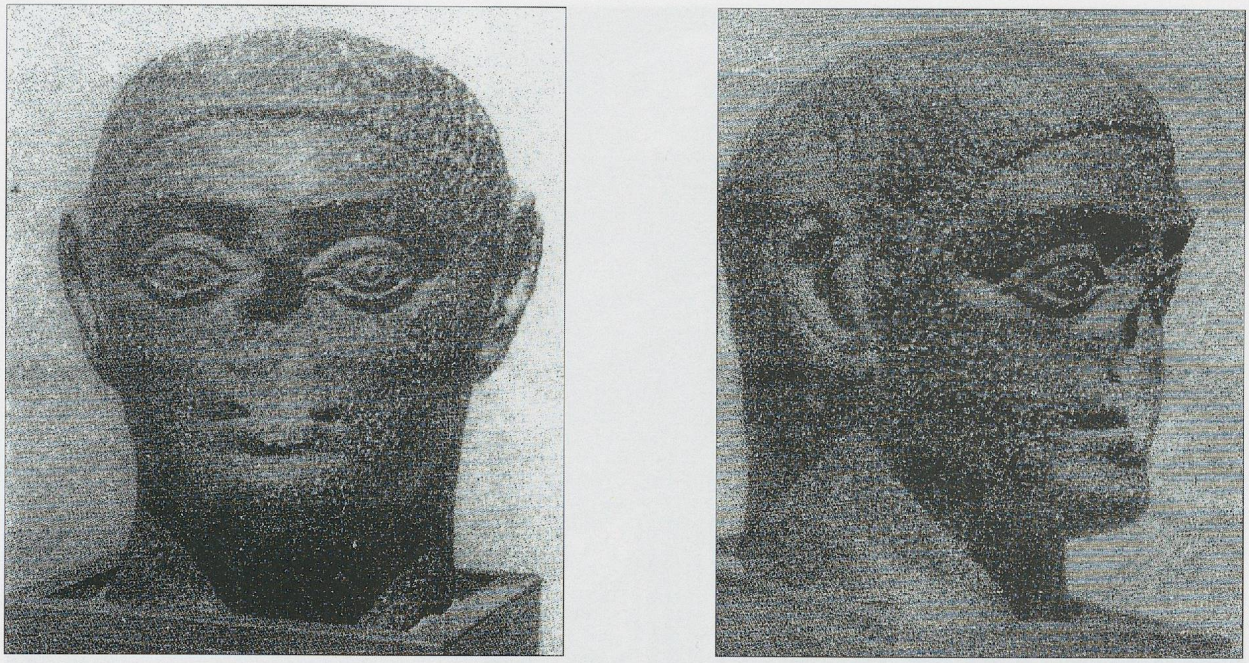


Fig. 15 a-b. Fils de Constantin, Washington, Dumbarton Oaks Museum 63. 5 (d'après Z. Kiss).



Fig. 16. Page du Calendrier de 354 représentant la *sparsio* consulaire de Constance II, Rome, Bibl. Vaticane, Cod. Barber. lat. 2154, fol. 13.

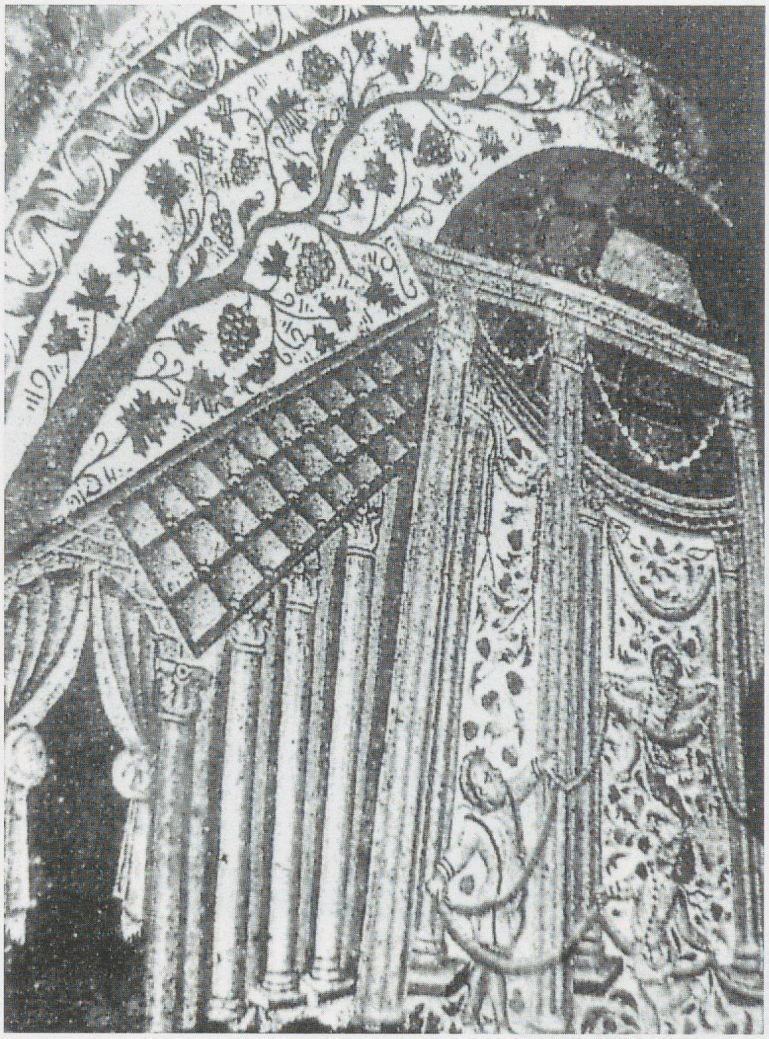


Fig. 17. Mosaïque de Carthage (d'après Y. Thebert).



Fig. 18 a. Sarcophage d'Agrigente (d'après V. Tusa)



Fig. 18b. Sarcophage d'Agrigente (d'après V. Tusa)



Fig. 18c. Sarcophage d'Agrigente (d'après V. Tusa)



Fig. 18 d. Sarcophage d'Agrigente (d'après V. Tusa)



Fig. 19. Mosaïque prophylactique contre le mauvais œil provenant d'Antioche, Antakya, Musée Hatay (photo de l'auteur).



Fig. 20. Mosaïque prophylactique contre le mauvais œil provenant d'Antioche, Antakya, Musée Hatay (photo de l'auteur).



Fig. 21. Mosaïque prophylactique contre le mauvais œil provenant d'Antioche, Antakya, Musée Hatay (photo de l'auteur).

The End of Days in the Mosaics of the Meroth Synagogue

Asher OVADIAH and Sonia MUCZNIK

Carla Gomez de Silva
in memoriam

In the course of the archaeological excavations carried out in the area of the ancient synagogue at Meroth in 1984 (fig. 1-3), a fragmentary panel of a coloured mosaic pavement was discovered. Its dimensions are 2,15 x 1,70 m. and it is located in the north-east end of the eastern aisle. The colours are as follows : white, red, yellow, pink and black. In addition to the extant panel, there are signs that indicate the existence of an adjacent panel (fig. 4-8). Both these panels were separated by a plain frame of a black line (A1)[1] and säurrounded by an external frame consisting of a guilloche (B2) and another wider plain frame (A1)[2].

A male figure seated within the panel with various weapons dispersed around him is shown in a three-quarters view, with his hands stretched out forwards. He is depicted with a young face and rich hair ; his eyes were damaged, either by weathering or by iconoclasts. The short light-coloured tunic he is wearing has long sleeves and embroidered round motifs, one on his upper right sleeve, and two others on the lower part of the tunic ; over it a red mantle, probably a *sagum*, is held by a *fibula*[3]. The weapons around the figure include an oval shield, a helmet, a long sword (*spatha*), and an unidentified round-shaped object.

An Aramaic inscription, inserted on the right side of the figure, reads (fig. 4-5, 8) :

יודך ברשמצוך מני[4]

"Yudan the son of Shimeon *menei*"[5]

The closest comparative examples of a figure seated or resting on a shield, can be found on a Roman mosaic pavement from Tipasa in North Africa (fig. 9)[6], dated to the third century CE, where one of the bound barbarian prisoners is shown in a similar posture ; another one is from Antioch (Worcester Hunt) (fig. 10)[7]. Other parallel examples of this pose are shown on a few Orpheus mosaics, such as the second century CE Perugia mosaic, the third century CE

---

[1] A. OVADIAH, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Rome 1980, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] Z. ILAN and E. DAMATI, *Meroth, The Ancient Jewish Village*, Tel Aviv 1987, p. 53-56 (Hebrew).
[4] *Ibid.*, p. 56-57.
[5] One of the probable meanings of *menei* is a sum of money given as a donation ; see Z. ILAN and E. DAMATI, "Excavations of the Synagogue at Meroth", *Qadmoniot* XVIII, 1985, p. 48 (Hebrew).
[6] R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome, The Late Empire*, London 1971, p. 237-238 (ill. 219) ; K.M. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1971, p. 24, pl. III (7) (the mosaic is dated to the mid-second century CE).
[7] Doro LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, pl. CLXX (c. 500 CE).

Edessa and the fourth century CE Sparta mosaics (fig. 11)[8]. Additional examples of this pose are found in other works of art, such as mosaics[9], ivories of the Roman and Early Christian periods[10], and on a silver plate of the fifth century CE[11].

The garments of the figure are designed in a very flat, stylized manner ; the embroidered ornaments on these are very frequent in works of art, such as mosaic pavements, metal works, etc. of the Roman and early Byzantine periods[12]. Undoubtedly, these ornaments indicate that the figure belonged to a high social status and not, as was curiously proposed, that these were either emblems of military units, or indicated membership in some organization or class[13].

The helmet, the sword *(spatha)*, and the oval shield appearing around the figure (fig. 4-8)[14], are frequently represented in Roman and early Byzantine works of art[15]. The sword (*spatha*) which consists of reddish brown cubes (*tesserae*) seems to be covered by an object of dark *tesserae* at its lower end. This representation suggests that there may have been another oval shield, as the dark *tesserae* form a curved line. This suggestion is supported by another curved line of dark *tesserae* in the right lower corner of the panel. It is difficult to identify the curvilinear dark object close to the figure, which has a rectangular projection. Could the pose of the hands, especially the fingers which are still extant, suggest that the figure was harping a stringed instrument (*kythara* or lyra), represented by the curvilinear dark object on the ground near the figure ?

The scattered weapons in the cases of the Gemma Augustea in Vienna[16] and the Apotheosis of Antoninus Pius and Faustina[17] represent trophies, shown under the feet of the Emperor and *Dea Roma*, symbolizing the victory over the enemies of Rome. The weapons in the

---

[8] A. OVADIAH and S. MUCZNIK, "Orpheus Mosaics in the Roman and Early Byzantine Periods", *Assaph*, Section B, I, 1980, p. 51-53, fig. 4-5, 8. For a similar pose of a shepherd playing a flute, in a late fifth century CE illuminated manuscript, see K. WEIZMANN (ed.), *Age of Spirituality*, New York 1979, No. 225.

[9] V. DORIGO, *Late Roman Painting*, London 1971, ill. 196 ; C. GOMEZ DE SILVA, *The Iconography of the Holy Sepulchre in Early Chrisitian Art* (unpublished MA Thesis, Tel Aviv University 1985), fig. 3 (Hebrew).

[10] GOMEZ DE SILVA (above, note 9), fig. 6-7.

[11] WEITZMANN (ed.) (above, note 8), No. 168.

[12] Cf. DORIGO (above, note 9), ill. 98-99, 101-104, 106-107, 116, pl. 7, 9, 12 ; BIANCHI-BANDINELLI (above, note 6), ill. 199, 226, 227, 313 ; WEITZMANN (ed.) (above, note 8), No. 425-427, 429, 433.

[13] ILAN and DAMATI (above, note 3), p. 56.

[14] For similar depictions of scattered weapons, see WEITZMANN (ed.) (above, note 8), No. 168 (fifth century CE), 197 (fourth century CE), 202 (seventh century CE) ; S. REINACH, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, III, Paris 1912 (repr. 1968), p. 524, fig. 2 (Valentinian III : the depiction on this silver disc is the closest to our case, as the three weapons in Meroth appear here as well).

[15] For the oval shield with an ombo, see D.E. STRONG, Roman Imperial Sculpture, London 1961, pl. 70-72 (Column of Trajan), 102-103, 106 (Column of M. Aurelius) ; WEITZMANN (ed.), (above, note 8), No. 64 (388 CE), 203 (first quarter of fifth century CE), pl. VI (late fifth century CE) ; REINACH (above, note 14), p. 524, fig. 2 (Valentinian III) ; BIANCHI-BANDINELLI (above, note 6), pl. 226. For this type of helmet, see H. RUSSELL ROBINSON, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975, pl. 179-182 (late second-third century CE), 257-259 (second century CE), 273-282 (late second-early third century CE), 376-377 (late second-third century CE), pl. IV. For the sword (*spatha*) see : *ibid.*, pl. 298, 301-303 (first century CE). These exemples are typical of auxiliary cavalry.

[16] STRONG (above, note 15), pl. 45.

[17] *Ibid.*, pl. 91.

Meroth mosaic most probably belong to the figure, but are not trophies or *spolia*, as proposed by the excavators[18]. This representation of the figure may indicate a moment of repose, rather than the victory over an enemy or opponent following a combat.

The excavators in their examination of the Aramaic inscription present a number of suggestions regarding its significance (fig. 4-5, 8)[19]. In our view, it seems that the most plausible interpretation is that this is a dedicatory inscription of the donor, rather than the name of the artist or artisan. This donor, Yudan Bar Shimeon, paid a sum of money (*menei*) for the laying and completion of the mosaic pavement, despite the absence of the usual formulas, such as, "be remembered" (דכיר לטב), "gave" (דיהב), "made" (צבד), "donated" (אתחזק), which appear in other synagogues[20], as part of the inscription. It should be noted that there are dedicatory inscriptions without one of these formulas[21].

It is difficult to accept the suggestion that the figure in the mosaic pavement represents either the portrait of a hero, or a gladiator, or a warrior, or a military commander, whose name was "Yudan Bar Shimeon", or the image of King David, after his victory over Goliath[22]. Nor can we accept the suggestion that the inscription refers to the name of the artist or the artisan[23], since this would have included the Aramaic word "made" (צבד), as it appears in another mosaic pavement of the synagogue in the Kyrios Leontis Complex at Beth Shean[24].

If the intention were to represent King David, one would expect that the figure would have been displayed in the nave in a central place, so that the visitor would view it immediately upon entering the synagogue. Moreover, if the figure were King David, an inscription identifying him would have been placed above his head or close to it (there is enough space to insert such an inscription). It should be pointed out that in some synagogue mosaic pavements such as those in Gaza-Maioumas[25], Beth-Alpha[26] and Na'aran[27], the names identifying the figures are inscribed above their heads. The absence of a similar inscription above or near the figure in Meroth does not allow to identify the image of the soldier as King David.

It should be noted that the interesting comparative examples and the iconographic analysis of those who proposed to consider that this is the image of King David, are absolutely irrelevant to the depiction of the figure in the Meroth mosaic[28], as none of these examples are suitable to

---

[18] ILAN and DAMATI (above, note 3).

[19] *Ibid.*, p. 56-57.

[20] See for example, Beth Shean (Kyrios Leontis Complex), 'Ein Gedi, Eshtemoa, Hosefa, Jericho, Ma'on (Nirim), Na'aran, etc.

[21] ILAN and DAMATI (above, note 3), p. 57 and note 26.

[22] *Ibid.*, p. 58, 149 ff.

[23] *Ibid.*, p. 58.

[24] Cf. R. and A. OVADIAH, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Rome 1987, p. 36 (No. 31 B).

[25] *Ibid.*, pl. LIX, CLXXVIII.

[26] E.L. SUKENIK, *The Ancient Synagogue at Beth Alpha*, Jerusalem 1932, pl. XIX ; A. OVADIAH, *Mosaic Art in Ancient Synagogues in Israel from the 4th to the 7th centuries*, Tel Aviv 1993, p. 35, 56.

[27] A. OVADIAH, "Observations on the Mosaic Art in Ancient Synagogues", in *La mosaïque gréco-romaine* IV (Trier, 8-14 août 1984), Paris 1994, pl. 128 (2).

[28] ILAN and DAMATI (above, note 3), p. 150-151.

our case, and especially to its seated-resting pose. Moreover, the 'red hair' of the figure[29] is not enough evidence to identify him as David, because many 'redheads' are depicted on mosaic pavements[30].

It seems possible that the scattered weapons and the repose of the figure may imply the idea of universal peace and the End of Days, as described in the Bible in the consolation prophecies for redemption and salvation :

He shall judge between nations, and shall decide for many peoples ; and they shall beat their swords into ploughshares and their spears into pruning hooks ; nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more. (Isaiah 2 : 4)

The wolf shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid, and the calf and the lion and the fatling together and a little child shall lead them. The cow and the bear shall feed; and their young lie down together ; and the lion shall eat straw like the ox.... (Isaiah 11 : 6-9)

The wolf and the lamb shall feed together, and the lion shall eat straw like the ox ; and dust shall be the serpent's food. They shall not hurt or destroy in all my holy mountain, says the Lord. (Isaiah 65 : 25)

A similar idea is formulated also by Micah :

... and they shall beat their swords into ploughshares, and their spears into pruning hooks ; nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more... (Micah 4 : 3)

Support for this hypothesis is provided by the Biblical depiction in the fragmentary mosaic pavement of the so-called *beit hamidrash* (theological school, בית-המדרש) where a quotation from the Book of Isaiah is inserted : *"Wolf and lamb shall feed together"* (Isaiah 65 : 25) (fig. 12-14)[31]. The fact that the so-called *beit hamidrash* is an integral architectural unit of the synagogue complex, emphasizes the clear link between the Biblical depiction on its mosaic

[29] *Ibid.*, p. 150.
[30] As for example, Pella and Piazza Armerina, etc.
[31] ILAN and DAMATI (above, note 3), drawing on p. 153, and lower colour photo (opposite p. 160).

and the image of the soldier and its symbolic content, despite the later date of the *beit hamidrash* (eighth century CE[32]).

Though other scenes are not preserved, there is a possibility that the depiction which could have existed before the destruction of the pavement, might have consisted of Biblical scenes. Archaeological evidence seems to suggest that the whole eastern aisle of the synagogue, and most probably the western aisle as well, was divided into panels ; an assumption which is supported by an existing panel with geometric patterns[33]. In the sixth century CE church of Kissufim, the mosaic pavement is similarly divided into panels, where the thematic concept is unified, *i.e.* hunting scenes[34]. Thus it seems plausible that a similar thematical and technical division of the pavement might have existed at Meroth.

* * *

The iconographic analysis of the figure, based on similar depictions in the mosaic pavements of the Roman and early Byzantine periods such as those of Piazza Armerina, Antioch, North Africa and others, indicate the influence of various currents in its form. It may be assumed that the mosaicist of Meroth was familiar with the pattern-books or models which also circulated in Eretz-Israel.

The soldier has removed his helmet and laid down his weapons, as he sits on his shield, while resting. This scene may symbolize the desire and yearning to end war and to bring peaceful days. This symbolic significance seems visually echoed in the scene of the wolf and the lamb depicted in the mosaic pavement of the so-called *beith hamidrash*, as well as in its Hebrew inscription (fig. 12-14). This may reflect the intention of the spiritual leaders in Meroth to express or reveal their belief in the Divine Providence, which will bring peace, salvation and redemption[35].

War is finally over, and weapons are laid aside and a universal peace will prevail on earth, instead of enmity and hostility. This is expressed in the Biblical allegories of the End of Days found in Isaiah and Micah, quoted above, which suggest expectation and hope for a better future for all people on earth and for the Jewish communities in Eretz-Israel, including Meroth. On the other hand, perhaps the scenes under discussion may reflect the difficulties and the unstable situation of the community of Meroth and other Jewish communitites in Eretz-Israel at that time. The mosaic pavement with the scene of the seated soldier, dated to the second quarter of the fifth

---

[32] Initially the excavators dated the *beit hamidrash* to 700-730 CE (ILAN and DAMATI [above, note 3], p. 58) ; lately, however, DAMATI suggested it may be dated to 750 CE onwards, after the destruction of the synagogue in the earthquake of 749 CE. This dating was given to us personally by DAMATI on October 21, 1994. Our thanks are due to him for this information.

[33] ILAN and DAMATI (above, note 3), drawing on p. 150.

[34] A. OVADIAH and S. MUCZNIK, "The Mosaic Pavement of Kissufim, Israel", in *Mosaïque. Recueil d'Hommages à Henri Stern*, Paris 1983, p. 273-280, pl. CLXXXIII (1, 2).

[35] One cannot ignore the Messianic meaning of the scene in the mosaic pavements of Meroth.

century CE[36], together with the fragmentary mosaic of the wolf and lamb, dated to the mid-eighth century CE, symbolize the belief in the End of Days, Messianic hope and expectations that are true for every generation.

Addendum

Five similar examples of scenes depicting the theme of the End of Days or the Peaceful Kingdom, based on the inscriptions of Biblical quotations from Isaiah, were found on mosaic pavements in early Byzantine churches. Three are in Turkey : Karlik, dated to 490-491 CE, Korykos, dated mid-to second half of the fifth century CE, and in the Necropolis at Anemurium, dated mid-fifth century CE. A fourth example is the chrch of the acropolis at Ma'in, Jordan, dated 719-720 CE. Finally, the fifth example is in Corsica, dated late fourth century CE or first half of the fifth century CE. See S.D. CAMPBELL, "The Peaceful Kingdom : a liturgical interpretation", in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics* (*Journal of Roman Archaeology* - Supplementary Series Number 9), R. LING (ed), Part. 2, Ann Arbor, MI 1995, p. 125-134, fig. 1-8. On another mosaic pavement, found in the house of Farid el-Masri at Madaba, dated to the second half of the sixth century CE, the allegory of Paradise is probably depicted, despite the absence of an inscription (cf. the mosaic at Ma'in). See H. BUSCHHAUSEN (ed), *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*, Wien 1986, p. 69-70, Abb. 58.

These examples strengthen our interpretation of the scenes on the mosaics of the Meroth synagogue.

DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Le symbole classique de la Fin des Temps est celui de la paix messianique des animaux, comme vous le rappelez. Un symbole aussi nouveau que le guerrier désarmé pour signifier ce thème bien connu paraît surprenant. L'inscription hébraïque près du héros ne peut-elle être un *titulus* donnant son nom, et ne peut-il s'agir, dans un contexte de synagogue, de Judas Maccabée ?

---

[36] ILAN and DAMATI (above, note 3), p. 53-54 ; during the reigns of Theodosius II and of Valentinian III.

Asher **Ovadiah** : The Aramaic inscription is unequivocally the sum of an amount given by the donor. As we know from other cases, the identification of figures depicted on mosaics, especially on mosaic pavements in ancient synagogues, is based on inscriptions inserted above their heads or nearby. The Biblical sources as quoted in the presentation supports undoubtedly the symbolic significance of the proposed interpretation for the End of Day and Messianic expectations. The Biblical scene of the wolf and the lamb together with its inscription strengthens the above mentioned hypothesis.

Stephen **Zwirn** : If you are right with your interpretation of figure and weapons as a reference to the End of Days, then is this image the *only* one of its kind, because I do not know of any comparable image in Jewish Art or Early Christian Art in which a contemporary figure is used to refer to End of Time. Eschatological references are usually allegorical representations.

Asher **Ovadiah** : It is true that this scene is unique to the best of our knowledge in Jewish-Christian works of art in Late Antiquity. Certainly, the scene has a symbolic significance with eschatological connotations. In some cases, symbolism exists in Jewish works of art, such as the Binding of Isaac or Daniel in the Lion's den, based on literary sources, and the historical-political and social circumstances.

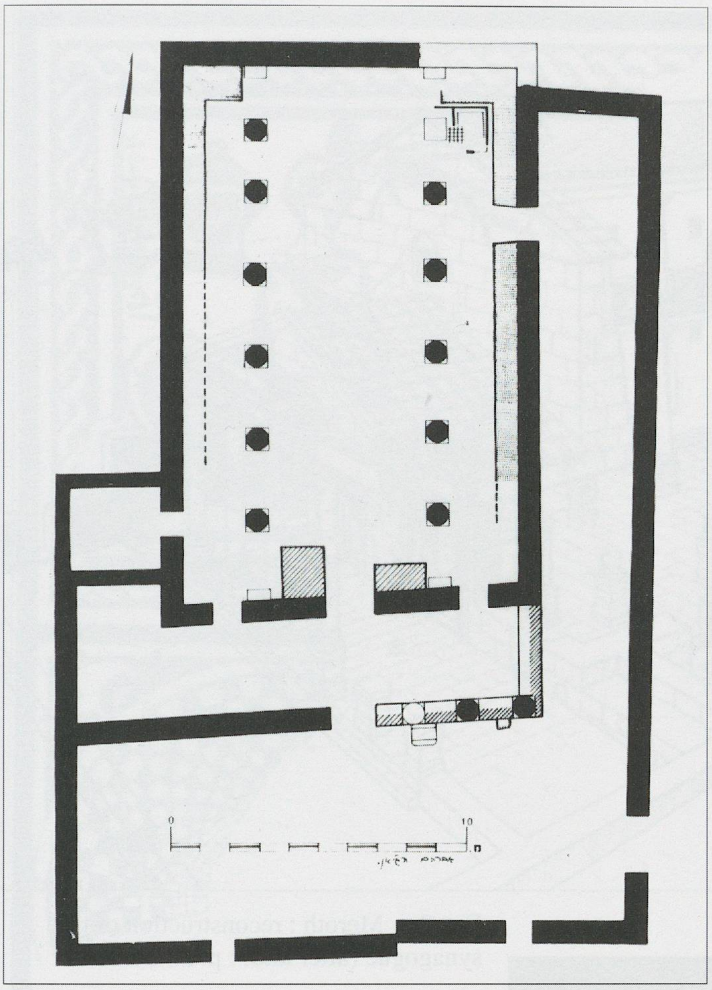


Fig. 1 : Meroth : plan of the synagogue (after ILAN and DAMATI, *Meroth*, p. 94).

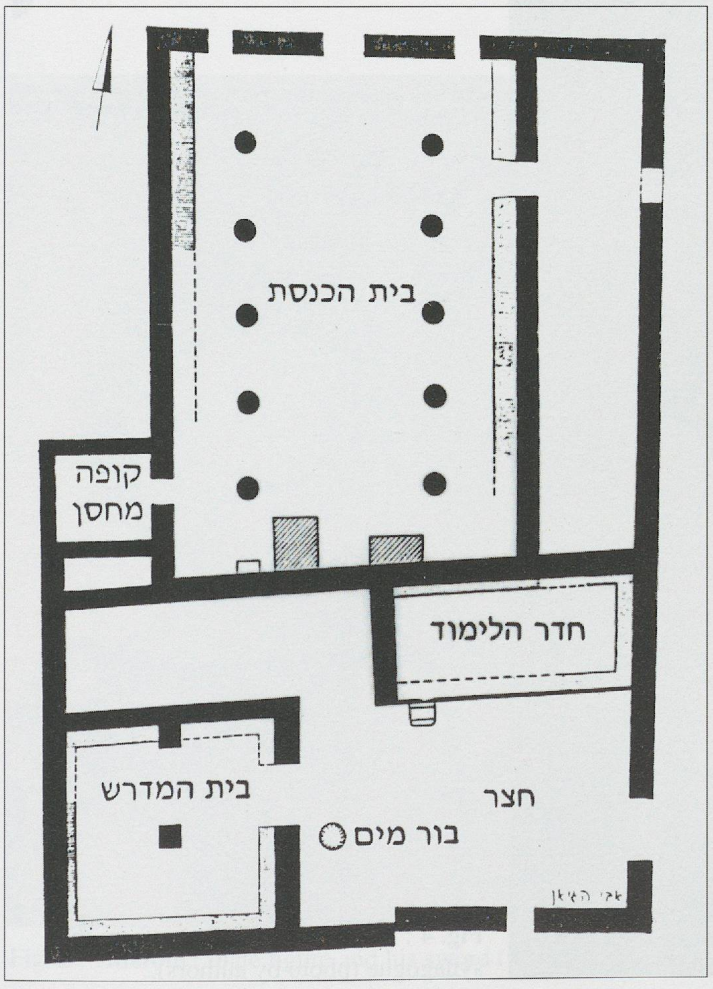


Fig. 2 : Meroth : plan of the synagogue and the "*beit hamidrash*" (after *ibid.* : p. 63).

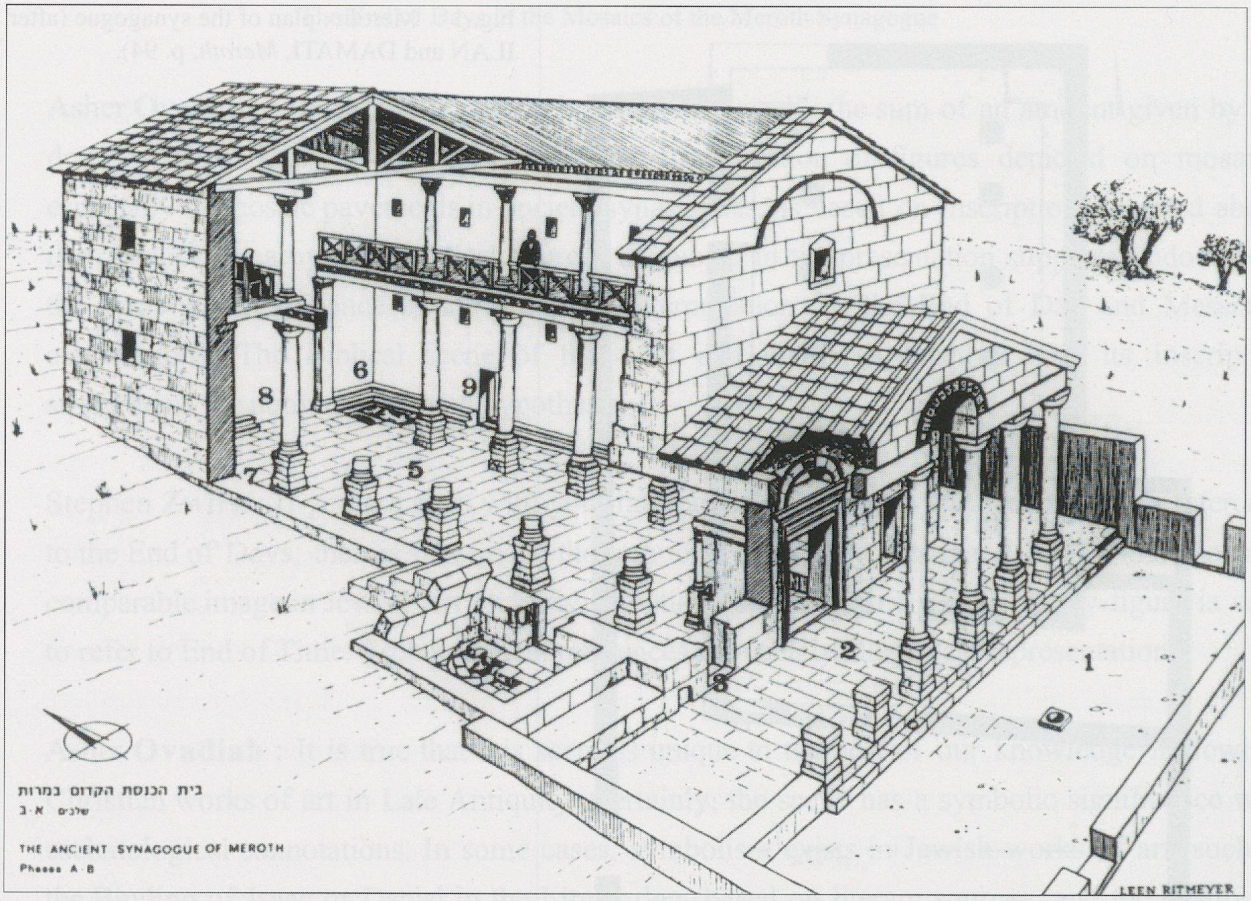


Fig. 3 : Meroth : reconstruction of the synagogue (after *ibid.* : p. 58).



Fig. 4 : Meroth : male figure from the synagogue (photo by authors).



Fig. 5 : Meroth : drawing of figure 4 (after *ibid.* : p. 150).



Fig. 6 : Meroth : male figure and his sword (photo by authors).



Fig. 7 : Meroth : male figure and his shield (photo by authors).



Fig. 8 : Meroth : the helmet and the Aramaic inscription (photo by authors).



Fig. 9 : Tipasa : mosaic of bound barbarian prisoners (after BIANCHI BANDINELLI, *Rome, The Late Empire*, pl. 219).



Fig. 10 : Antioch : Worcester Hunt mosaic (after LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, pl. CLXX).



Fig. 11 : Sparta : Orpheus mosaic (after G. STEINHAUER, *Museum of Sparta*, Athens n. d., p. 86).

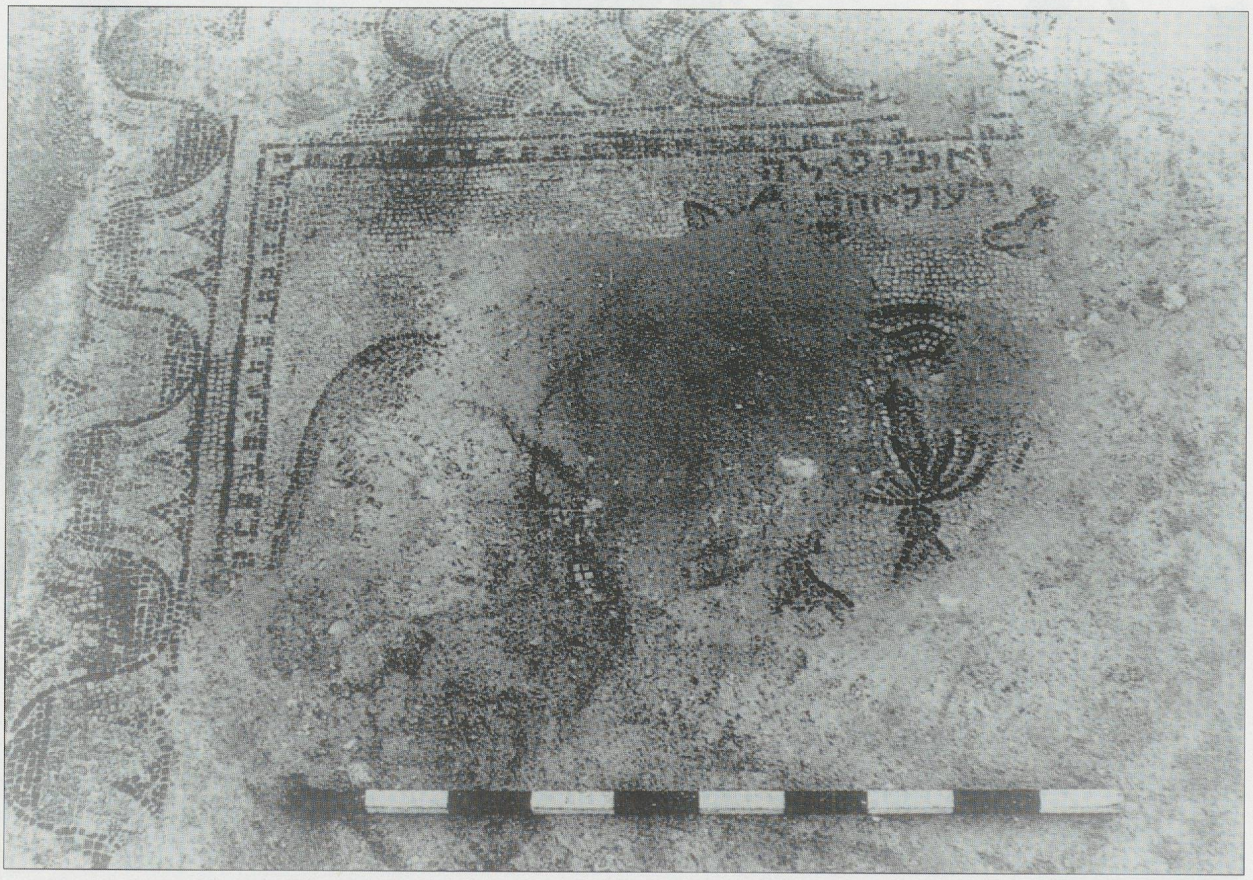


Fig. 12 : Meroth : the wolf and the lamb, and the Isaiah inscription from the "*beit hamidrash*" (after ILAN and DAMATI, *Meroth*, p. 79).

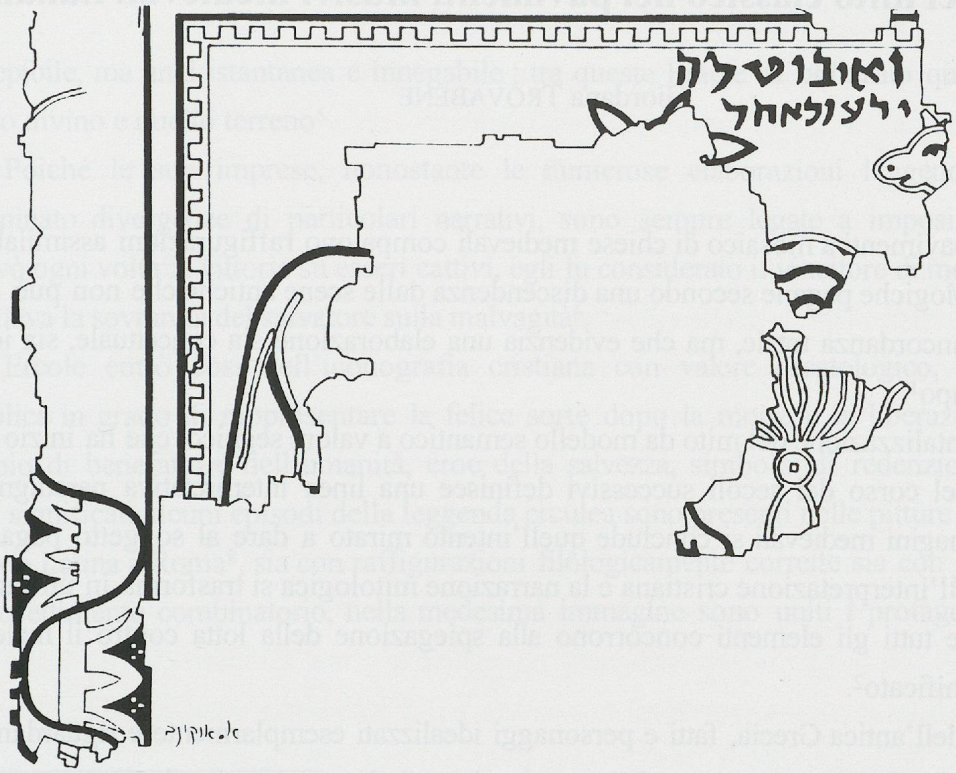


Fig. 13 : Meroth : drawing of fig. 12. (after *ibid.* : p. 153).



Fig. 14 : Meroth : the Isaiah inscription from the "*beit hamidrash*", detail (after *ibid.* : p. 80).

Figure del mito classico nei pavimenti musivi medievali italiani

Giordana TROVABENE

In alcuni pavimenti a mosaico di chiese medievali compaiono raffigurazioni assimilabili ad iconografie mitologiche pagane secondo una discendenza dalle scene antiche che non può essere definita come concordanza totale, ma che evidenzia una elaborazione sia concettuale, sia iconica evolutasi nel tempo[1].

La strumentalizzazione del mito da modello semantico a valore segnico, che ha inizio in età paleocristiana, nel corso dei secoli successivi definisce una linea interpretativa paradigmatica. Infatti nelle immagini medievali si conclude quell'intento mirato a dare al soggetto pagano un senso consono all'interpretazione cristiana e la narrazione mitologica si trasforma in un racconto di salvezza, dove tutti gli elementi concorrono alla spiegazione della lotta contro il male e ne codificano il significato[2].

Così miti dell'antica Grecia, fatti e personaggi idealizzati esemplarmente e riguardanti una carica di eccezionalità, entrarono nell'immaginario cristiano con il duplice intento di esemplificare un processo logico e di sostituirsi alla razionalità nel tentativo di raggiungere valori non altrimenti spiegabili[3]. Ciò fu agevolato dall'esistenza nel concetto di mito della nozione di eroe, un soggetto umano che per particolari ed eccezionali caratteristiche si imponeva all'ammirazione universale[4].

La possibilità di un parallelismo tra Cristo, l'eroe dei cristiani che ha in sé la doppia natura umana e divina e compie fatti miracolosi, e alcune figure della mitologia era non solo

---

[1] Questo assorbimento di un tema figurativo classico nel medioevo, definito da E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 22, come un processo disgiuntivo tra il vecchio tema e il nuovo significato, viene espresso con immagini diverse dalla tradizione, ma da essa ricavate, in un linguaggio che può essere narrativo o allusivo, e compendiario o prolisso, e si esplica in formule di grande libertà compositiva. Sul rapporto tra percezione e ricezione di un impianto visivo cfr. R. BRILLIANT, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art*, London 1984.

[2] Il cristianesimo, così come altre religioni soteriologiche, ha utilizzato figure mitologiche classiche nell'intento di sottrarre alla storia certi valori inintellegibili : il mito infatti, che ha in sé carattere di immutabilità, sottraendosi al divenire storico diviene escatologico per l'azione che si compie, oltre che per il personaggio che agisce : A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983, p. 51-77.

[3] Infatti, come è noto, nel concetto di mito è insito il significato di racconto sacralmente garantito che deve dare un fondamento metastorico alla realtà e valorizzare un fatto che non può più succedere, perché accaduto in un tempo illusorio, diverso da quello storico. Sul problema generale dei mutamenti iconografici di età postclassica si veda M. GREENHALGH, "Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II, I generi ritrovati*, Torino 1985, p. 153-197.

[4] Cfr. K. KERENYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1982. Sull'elaborazione cristiana dalla materia mitologica si veda anche J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulcralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Munster 1973, o S.C. MURRAY, *Rebirth and artlife. A study of the transmutation of some pagan imagins in early christian funerary art*, Oxford 1981.

ineccepibile, ma anzi istantanea e innegabile ; tra queste Eracle fu utilizzato quale tramite fra il mondo divino e quello terreno[5].

Poiché le sue imprese, nonostante le numerose elaborazioni leggendarie che hanno determinato divergenze di particolari narrativi, sono sempre legate a imposizioni nelle quali rinnovò ogni volta la vittoria su esseri cattivi, egli fu considerato il vincitore di mostri e l'eroe che affermava la sovranità del salvatore sulla malvagità[6].

Ercole entrò così nell'iconografia cristiana con valore escatologico, quale immagine simbolica in grado di rappresentare la felice sorte dopo la morte e la liberazione dal peccato, esempio di benefattore dell'umanità, eroe della salvezza, simbolo di redenzione[7]. Con questi palesi significati alcuni episodi della leggenda erculea sono presenti nelle pitture della Catacomba della via Latina a Roma[8], sia con raffigurazioni filologicamente corrette sia con scene in cui, con un procedimento combinatorio, nella medesima immagine sono uniti i protagonisti di imprese

---

[5] *Heracles*, l'Ercole latino, nato da Zeus e da Alcmena, figlia del re miceneo Elettrione e sposa di Anfitrione, sovrano di Tirinto, è sicuramente il più famoso degli eroi greci (*LIMC* IV, 1, *s.v.*, Zurig-München 1988, p. 723-838 e V, 1, 1990, p. 9-17. Sull'evoluzione iconografica relativa alle rappresentazioni di questo personaggio mitologico e sul suo culto in età romana cfr. M. JACZYNOWSKA, "Le culte de l'Hercule romain au temps du Haut-Empire", *ANRW* II, 17, 2 (1981), p. 631-661 e M. LE GLAY, "Héraclès-Hercule in Afrique du Nord", in *Héraclès d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Bruxelles-Rome 1992, p. 293-317. La sua doppia natura era già nota dalle fonti classiche (APOLLODORO, II, 5, 1 ; DIODORO SICULO, IV, 11) : nella *III Ode Nemea* (v. 22) Pindaro, per la singolarità della sua sorte, lo definì "eroe divino", destinato a sperimentare successi e prigionia, trionfi e umiliazioni a causa dell'ostilità di Era.

[6] La fama di Ercole è legata alle cosiddette fatiche (*dodekathlos*), ma sono note anche altre imprese occasionali (*parerga*) tra cui lo sradicamento, sulle montagne dell'Elicona, dell'olivo selvatico che fu l'origine della clava, suo attributo perenne come la pelle di leone (*leonté)*. In queste gesta egli realizzò belle vittorie che gli fornirono l'appellativo di glorioso vincitore, determinante per la sua apoteosi che divenne un soggetto comune nella decorazione tardoantica : si vedano a questo proposito le parole di Pacato nel Panegirico del 389 (*Pan. Lat.* XII, 44, 5). Il tema erculeo è noto e diffuso nell'iconografia musiva tardoantica : la sua presenza nei pavimenti di ville dalla Gallia (H. LAVAGNE, "Au dossier des mosaïques héracléennes : la mosaïque de Saint-Paul-les Romans", *Revue Archéologique*, 1979, 2, p. 269-290 ; J. LANCHA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, 2, Paris 1981 e *Les mosaïques de Vienne*, Lyon 1990), alla Tunisia e alla Spagna (S. GOZLAN, "Au dossier des mosaïques héracléennes : Acholla (Tunisie), Cartama (Espagne), Saint-Paul-les Romans (Gaule)", *Revue Archéologique*, 1979, 1, p. 35-72), dalla Grecia (N. YALOURIS, "Mosaiken eines spätrömischen Gebaudes im antichen Elis", in KOTINOS, *Festschrift fur Erika Simon*, Mainz-Rhein 1992, p. 426 ss) all'Italia (A. CORALINI, "L'*Hercules victor* di Piazza Armerina. Una proposta di lettura", in *Atti del IV Colloquio AISCOM*, Ravenna 1997, p. 299-324) mostra come variamente le sue storie siano state elaborate dalla cultura del tempo.

[7] Sullo specifico problema si veda M. SIMON, *Hercule et le christianisme*, Paris 1955 e più in generale J. HUSKINSON, "Some pagan mythological figures and their significance in early christian art", *Papers of the British school at Rome* XLII, 1974, p. 68-97.

[8] Gli ambienti di questa catacomba, a m 2,20 sotto il livello di via Dino Compagni, sono completamente affrescati : nel vano N si possono vedere, nel settore anteriore all'arcosolio, la scena dell'uccisione dell'idra, il serpente a nove teste che infestava gli abitanti di Lerna, e la cattura delle mele d'oro dal giardino delle Esperidi, vigilato da un feroce drago. A queste scene potrebbe aggiungersi anche quella sul lato dx dell'arcosolio in cui Ercole con nimbo, clava e leonté sta accanto a un uomo atterrato, forse Anteo (A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*, Firenze 1990, p. 110-119, in particolare le fig. 129, 130, 126).

diverse[9] : dalla iconografia antica del soggetto sono ripresi alcuni elementi riorganizzati in nuove formule semantiche che sottintendono il valore simbolico[10].

Fin da questi primi esempi di adozione dell'iconografia di Ercole in ambito cristiano gli aspetti di parallelismo con la figura di Cristo, nel suo ruolo di eroe che compie imprese miracolose, discende agli inferi per liberare i credenti dell'antica alleanza e riscatta l'umanità, permisero alla fortunata figura del semidio pagano di essere traslitterata in immagini confacenti alla nuova religione nel significato di eroe che trionfa sul male[11]. Tuttavia all'inizio Ercole prestò la sua immagine per fornire lo strumento iconografico in grado di visualizzare gli aspetti di eccezionalità di Cristo, e solo successivamente è divenuto un autonomo soggetto cristiano recuperato quale esempio di virtù eroica[12].

Nell'alto medioevo infatti il mito erculeo è assunto, come dimostra una famosa testimonianza di età carolingia, a modello ideale per l'imperatore e a simbolo della sua illimitata potenza di sovrano cristiano : nel trono ligneo, conservato a Roma all'interno della Cattedra di San Pietro del Bernini nell'omonima basilica romana[13], il rivestimento, costituito da 18 formelle di avorio, mostra raffigurazioni legate al tema dell'Alcide e del mondo[14], in un linguaggio

---

[9] Accanto alla lunetta dell'arcosolio sx sempre del vano N, in cui compare morente Admeto re della Tessaglia e marito di Alcesti, sul lato sx dell'arcosolio sono raffigurati Atena, fonte ispiratrice degli eroi ai quali donava coraggio e calma riflessiva da opporre al furore cieco, che stringe la mano ad Ercole, nimbato e munito di clava, accogliendolo nell'Olimpo dopo la sua apoteosi. Nella lunetta opposta, sul lato dx, Ercole riconduce Alcesti dall'Ade e la riconsegna ad Admeto, alla presenza del cane Cerbero (*ibidem*, fig. 124, 125, 127, 128).

[10] Si tratta di un procedimento compositivo già tipico della produzione artistica della tarda antichità che veniva usato come strumento metaforico di messaggio e non di raffigurazione (I. BALDASSARRE, "Tre sarcofagi figurati dalla tomba 34 dell'Isola Sacra", in *Studi in memoria di Lucia Guerrini*, Studi Miscellanei 30, Roma 1996, p. 305-322.

[11] W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992 e J. ELSNER, *Art and the roman viewer. The transformation of art from the pagan world to the christian world*, Cambridge 1995.

[12] Nelle dodici fatiche (l'uccisione del leone di Nemea, dell'idra di Lerna, degli uccelli antropofagi del lago di Stinfalo, la cattura della cerva di Cerinea, del cinghiale di Erimanto, del toro di Creta, dei cavalli di Diomede, della cintura di Ippolita regina delle Amazzoni e di Cerbero, la pulitura delle stalle di Augia, la lotta col mostro tricorpore Gerione e la conquista dei pomi d'oro del giardino delle Esperidi), l'eroe è il *victor* a cui sono destinati onori divini, ma al contempo è colui che nella vittoria non mostra solo coraggio, bensì un esempio di forza guidata (B. LIOU-GILLE, *Cultes "heroïques" romains. Les fondateurs*, Parigi 1980, p. 15-83.

[13] Senza entrare nei meandri della polemica che vede coinvolti molti studiosi sui problemi della lettura critica e soprattutto della cronologia del trono eburneo (da Giambattista De Rossi, a Weitzmann, da Margherita Guarducci a Fiaccadori e a Chiara Frugoni), sono sicuramente importanti le iconografie che compaiono nelle formelle eburne. Così come non ci sono dubbi sull'appartenenza del seggio ligneo al re Carlo il Calvo, che lo avrebbe portato a Roma forse nell'875 per la sua incoronazione da parte del pontefice Giovanni VIII (anche indagini xilologiche compiute da Elio Corona dell'Università della Tuscia nel 1995 lo hanno inequivocabilmente datato al IX secolo), altrettanto chiaro pare essere il significato del recupero tematico in chiave di politica celebrativa : sul manufatto si vedano per tutti gli studi di M. GUARDUCCI, *La Cattedra di San Pietro nella scienza e nella fede*, Roma 1982 e G. FIACCADORI, "Carlo il Calvo e Costantino. Recenti studi sulla "Cattedra di S. Pietro", *Felix Ravenna* CXVIII, 1979, 2, p. 167-184.

[14] Nei fregi che delimitano la struttura del trono, sempre in avorio, la figura dello stesso re, in proporzioni maggiori rispetto agli astanti, è collocato in modo da partecipare del cielo e della terra, in un chiaro simbolismo cosmologico di matrice imperiale (C. FRUGONI, "L'ideologia del potere imperiale nella "Cattedra di S. Pietro", in *Studi sulla cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano* (*Bollettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano* 86, II, 1976-77, p. 60-181) e *Ead.*, *s.v.* "Ercole", *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, p. 845-847).

formale da pagina miniata[15]. L'attribuzione dell'intera opera all'età di Carlo il Calvo se da un lato sottolinea il motivo della scelta iconografica, dall'altro afferma la volontà di istituire un parallelismo trionfale tra l'imperatore e l'eroe mitico[16].

La stessa significante utilizzazione trova nei ricami del mantello di Enrico II[17] un esempio pregnante della volontà di ribadire la potenza senza limiti dell'imperatore, il cui dominio cosmico era sublimato dall'assimilazione dell'eroe alla simbologia astrale : infatti entro orbicoli e ottagoni stellati è raffigurato l'intero universo (*descriptio totius orbis*), a cui si associa un'immagine di Ercole nell'atto di compiere una delle sue imprese[18].

Del resto non era nuovo il significato politico del ciclo figurativo erculeo quale strumento di propaganda imperiale[19], cui si può legare un uso successivo dell'iconografia, anche in ambito religioso, a scopo esibizionistico. Il reimpiego in luoghi di culto cristiano, a Ravenna[20] e a Venezia[21], di due rilievi scultorei legati alla storia di Ercole, appartenuti in precedenza a contesti

---

[15] La tecnica esecutiva ad intarsio arricchito d'oro e di paste vitree si inquadra in una produzione che si rifà a modelli della toreutica altomedievale, così come la conoscenza esegetica del testo mitologico, seppure con qualche lieve scorrettezza filologica di alcune scene, pare più consona alla cultura carolingia rivolta al recupero dell'antichità classica, piuttosto che a quella tardoantica (sui problemi stilistico-formali e cronologici si veda anche K. WEITZMANN, "Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pietro", in *Studi sulla cattedra lignea (cit.)*, 1979, I, p. 1-65 e G. FIACCADORI, "Costantino ritrovato", *Felix Ravenna* CXXXIII-CXXXIV, 1987, 1-2, p. 121-136).

[16] Il trionfo finale di Ercole e la sua apoteosi tra gli dei dell'Olimpo sono tra gli aspetti che più devono avere contribuito all'influenza esercitata dal soggetto su monarchi che, per primi quelli macedoni, si sono posti sotto la sua protezione (PLUTARCO, *Moralia*, 181). L'introduzione del culto erculeo a Roma da parte dell'imperatore Traiano sancì all'eroe l'aspetto di intermediario tra il divino e il sovrano (DIONE CRISOSTOMO, *Orazioni*, 1, 84) ; Lucio Vero e Commodo lo ribadirono ; Aureliano, assumendo il titolo di *Dominus et Deus*, sottolineò la doppia natura anche di colui che governa sulla terra (SIMON, 1955, p. 132-133) ; in età tetrarchica Diocleziano e Massimiano assunsero rispettivamente il titolo di *Iovius* e *Herculius* lasciando intendere uno stretto rapporto tra l'ideologia imperiale e la figura di eroi mitici (H. MATTINGLY, "Jovius and Herculis", *Harvard Theological Review*, 1952, p. 131).

[17] All'imperatore germanico, probabilmente per la sua incoronazione, nel 1015 fu donato dal duca di Apulia Ismahel (Melo di Bari) il mantello serico, oggi conservato a Bamberga : cfr. in proposito V. VON FALKENHAUSEN, "L'Italia meridionale bizantina (IX-XI secolo)", in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, p. 47-136 e R. FARIOLI CAMPANATI, "La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo", *ibidem*, scheda n. 270, p. 426.

[18] Una didascalia, che per altro accompagna tutte le raffigurazioni, porta immediatamente all'individuazione dell'undicesima fatica che lo vide impegnato nel giardino delle Esperidi (*Hercules serpentem occidit aurea mala serventem*). L'iconografia della prova (APOLLODORO, II, 5-11) vede la presenza sia del serpente, sia di un drago quali custodi del sacro (R. GRAVES, *I miti greci,* Milano 1989, p. 466-474), ma è soprattutto la prima che prevalse e da cui derivò l'iconografia di Adamo ed Eva nell'Eden (J. HALL, *s.v.* "Adamo ed Eva", *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, p. 28-29 e F. BISCONTI, "Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana : i luoghi, i modi, i temi", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Milano 1996, p. 77).

[19] In generale si veda la nota 16 e inoltre, per l'evoluzione che il mito subisce nell'età di Giuliano l'Apostata, quando l'eroe, associato alla figura del Sole, divenne un preciso modello per il sovrano, cfr. Simon, 1955, p. 154-155 e W. DORIGO, *Pittura tardoromana,* Milano 1966, p. 19-21.

[20] Si tratta di un pannello scultoreo che mostra l'impresa di Ercole nella cattura della cerva di Cerinea, conservato al Museo Nazionale, di fattura costantinopolitana e databile al VI secolo ; cfr. R. FARIOLI CAMPANATI, 1982, scheda n. 9, p. 173, fig. 55 ; *Ead.*, "Ravenna, Costantinopoli : aspetti topografico-monumentali e iconografici", in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II, 2, Venezia 1992, p. 127-157, in particolare p. 149-150.

[21] Il primo rilievo a sinistra, verso il lato Nord, della serie posta al di sopra dei portali della facciata di San Marco presenta la scena di Ercole che consegna il feroce cinghiale dell' Erimanto ad Euristeo, rimpicciolito nelle proporzioni da una sorta di gerarchia figurativa che tende ad ingigantire l'autore della eccezionale impresa rispetto al suo mandante (cfr. R. POLACCO, *La basilica d'oro*, Milano 1991, p. 107-119).

pagani di probabile pertinenza imperiale[22], arricchisce il tema di ulteriori valori significativi per i contesti della nuova ubicazione[23]. E noto del resto che il riutilizzo dell'antico nel medioevo si è manifestato secondo modalità diverse che comprendono anche la volontà di esporre una realtà storica, come fattore predominante della ragione del reimpiego[24].

Il significato iconologico attribuito nel tempo alla leggenda di Ercole evidenzia differenze nell'uso del soggetto dalla tarda antichità al medioevo, permettendo di non avere dubbi sull'interpretazione del tema erculeo nel pavimento della chiesa reggiana di San Prospero[25], voluto e commissionato dall'arcidiacono Achille Tacoli, prevosto della basilica e membro importante dell'aristocrazia cittadina, nella seconda metà del XII secolo, quando egli stesso era interessato a diventare vescovo della città[26]. Il mosaico di quell'edificio, come recita una iscrizione nell'area più prossima al presbiterio, oltre all'augurio di una vita duratura (*durat per secula centum*) doveva col suo messaggio contribuire all'opera di salvezza per coloro che lo ammiravano (*isti salventur numine Christi*). Pur trattandosi di una chiesa privata della famiglia Tacoli, il pavimento conteneva iconografie colte[27], a cui era dato il compito di illustrare dei concetti universali (fig. 1). Poiché l'edificio era in città il più importante dopo la cattedrale, per la

---

[22] Al di là della discussione sulla resa stilistica dei manufatti, la provenienza dalla capitale orientale, dove forse erano inserite nei propilei della Porta aurea, sembra indiscutibile. Di quella esposta a Venezia si sa che giunse col bottino della quarta crociata, mentre sulla lastra ravennate è stato ipotizzata la sua presenza in una basilica erculea che Cassiodoro riferisce restaurata in città da Teodorico, e da lì poi trasferita nella cattedrale cattolica fino alla ristrutturazione di Giulio della Rovere nella seconda metà del secolo XVI (cfr. a questo proposito P. NOVARA, "Le strane vicende del pannello con l'Ercole e la cerva cerinea", *Biblioteca di studi ravennati*, II, 1, 1997, p. 3-4).

[23] Tale esigenza esibizionistica, a cui forse si può aggiungere una componente apotropaica, portò nella città lagunare all'esecuzione di un altro rilievo scultoreo (XIII secolo) con lo stesso tema iconografico, collocato nella facciata della chiesa marciana dalla parte opposta rispetto al più antico, verso il lato Sud, il quale in forma compendiaria riunisce due episodi della saga erculea. La lastra, che si data presumibilmente al 1230 (POLACCO, 1991, fig. a, p. 119), mostra infatti Ercole che porta la cerva sulle spalle, mentre schiaccia sotto i piedi l'idra in una formula figurativa che deriva dal processo di dissociazione del modello originale, con contaminazioni o errori filologici rispetto all'archetipo. La sintesi tuttavia ha il potere di rafforzare il valore simbolico di riferimento della scena stessa.

[24] Vastissima è la bibliografia sulle problematiche del riuso dell'antico, che sono state tra l'altro il tema della XLVI Settimana di studio del CISAM (*Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Spoleto 1998, in corso di stampa). Per tutti si veda il recente S. LACHENAL, *Spolia,* Milano 1995.

[25] Sul mosaico pavimentale di questa chiesa, di cui oggi restano solo alcuni lacerti nel Museo civico, si veda G. TROVABENE, "Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia", in *Atti del I Colloquio AISCOM*, Ravenna 1994, p. 681-706.

[26] La committenza di tale pavimento, per altro confermata da un'iscrizione, fornì lo strumento per ribadire l'importanza di chi lo volle far eseguire, già fondatore in città della chiesa di San Giacomo Maggiore, nel 1156, in segno di affermazione familiare e di prestigio personale. Sul mosaico anche di questa chiesa e sulla figura di Achille Tacoli si veda G. TROVABENE, "Il pavimento musivo di San Giacomo Maggiore a Reggio Emilia : problemi di integrazione iconografica e stilistica", in *CARB* XLII, (1995), Ravenna 1996, p. 901-928.

[27] Al di sotto di un grande calendario figurato, posto nell'area della chiesa prossima al presbiterio e contenente i mesi dell'anno e i relativi segni zodiacali, con le fasi lunari e le raffigurazioni delle stagioni (parte oggi perduta, ma di cui resta un incisione eseguita nel 1844 immediatamente dopo il ritrovamento del mosaico), si trovavano scene di soggetto laico, relative alla storia del committente e di altri esponenti della nobiltà reggiana forse parzialmente partecipi del finanziamento, e alla fine la scena mitologica. Interessante risulta l'accostamento di iconografie cosmologiche con quelle erculee, come si è visto in precedenza anche nel seggio eburneo e nel mantello imperiale, che ha permesso l'interpretazione delle dodici fatiche anche come allegoria dell'anno solare e dei mesi (GRAVES, 1989, p. 433).

presenza delle reliquie del santo protettore[28], il ruolo didascalico del suo pavimento doveva essere più rilevante e forte, se non altro per la maggiore frequentazione del luogo, e forse per questo i soggetti figurati dei mosaici furono scelti con significato pregnante sia per i valori della cristianità, sia per implicito elogio del finanziatore. La presenza di immagini del mito di Ercole, collocate col senso di lettura contrario al resto della pavimentazione, ma corretto rispetto a chi usciva dalla chiesa, mostrava in una ormai labile derivazione dalla tradizione filologica classica la volontà di esprimere un'espressione figurata come *exemplum* di lotta contro il male e insieme di evergetismo propagandistico[29].

La scena visibile sembra riferirsi all'episodio della decima impresa in cui Ercole uccise, impadronendosi dei suoi numerosissimi buoi, il mostro Gerione dal corpo triplice[30] : nei frammenti rimasti si vede un personaggio maschile che indossa calzamaglia e copricapo neri, armato di clava (fig. 2), in atto di affrontare un essere anomalo di difficile identificazione (fig. 3), dietro il quale, dopo un racemo e in disposizione ortogonale, era forse un centauro (fig. 4).

Il mostro si presenta come un enorme mascherone cornuto, dai grandi occhi e narici dilatate, dalla bocca del quale sembrano fuoriuscire due draghetti rampanti, con le ali ripiegate e una zampa alzata ; le forme sono in tessere nere con gli elementi anatomici evidenziati in tessere bianche, e immediata è la lettura di un essere tricorpore[31].

---

[28] Sulle vicende della cattedrale reggiana e sul problema delle reliquie di San Prospero si veda P. GOLINELLI, *Culto dei santi e vita cittadina a Reggio Emilia (secoli IX-XI)*, Modena 1980 ; G. TROVABENE, "Topografia cristiana di Reggio Emilia in età tardoantica e altomedievale", in *Actes du XI Congrès international d'archéologie chrétienne*, Roma 1989, p. 273-284 e da ultimo *EAD.*, "La cattedrale medioevale di Reggio Emilia : note topografiche e testimonianze archeologiche", in *CARB XLIII*, Ravenna 1998, p. 867-885.

[29] E' evidente che il tema iconografico del mito di Ercole, dopo l'appropriazione cristiana, viene usato, come altri della tradizione pagana, in modi diversi, sia per riprendere dettagli figurativi e creare nuove immagini, sia per trasfondere in esso simbologie o parallelismi di volta in volta necessari. All'inizio fu soprattutto il concetto dell'onnipotenza di Cristo ad avere bisogno di iconografie legate a soggetti dalle facoltà straordinarie, che poi servirono alla definizione di un'identità prodigiosa anche della figura dell'imperatore. Ciò permise l'accostamento sovrano celeste - sovrano terrestre nella realizzazione dell'iconografia di Cristo cosmocrator e pantocrator, della cui gloria il monarca è partecipe e della cui iconografia è il modello (vedi note 16 e 19 e GRABAR, 1983, p. 61-65).

[30] L'iconografia di questa impresa è abbastanza frequente tra i soggetti figurati tardoantichi di pavimenti relativi a residenze private: si ritrova nei mosaici di Saint-Paul-les-Romans in Gallia e di Acholla in Tunisia (della seconda metà del II secolo), in quelli di Cartama e di Liria in Spagna (dell'inizio del III) : cfr. nota n. 6. Tuttavia non si può trascurare, riguardo il suo recupero cristiano, il fatto che, poiché i buoi di Gerione erano originari dell'*Erytheia*, l'isola del sole che tramonta, l'impresa assunse nella nuova trasposizione del mito un carattere speciale rappresentando un viaggio nell'aldilà, durante il quale Ercole coglierà anche i pomi delle Esperidi, cibo dell'immortalità (W. BURKERT, "Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente", in *Héraclès*, 1992, p. 119-124).

[31] Sulla triplicità dell'essere mostruoso che compare nella scena reggiana, e sulla sua identificazione con Gerione, non ci sono dubbi dal momento che sempre l'iconografia del soggetto insiste sulla mostruosità di un essere dalle tre teste o tre corpi spesso umani. Non si può comunque non evidenziare che il modo in cui è qui raffigurato potrebbe essere l'esasperazione formale, triplicata graficamente, di un animale aggressivo, procedimento di cui si conoscono altri esempi nello stesso periodo (nel mosaico del Camposanto a Cremona è presente infatti un cane bicipite interpretato come sdoppiamento della figura a scopo decorativo - A. EBANI, "Il litostrato cremonese del Camposanto nell'evoluzione della stilistica ornamentale", in *Atti del IV Convegno di studi sull'alto medioevo*, Spoleto 1969, p. 402-403). Non si può escludere inoltre che la scena rappresentata fosse la cattura del tricefalo cane Cerbero, ultima delle famose imprese, dimostrando così come non esistesse un preciso criterio di scelta del dettaglio testuale, ma fosse il tema nel suo insieme a prevalere, tenendo anche conto dell'interpretazione di Ercole, fin dall'antichità, come colui che allontana ogni male (DIODORO, IV, 22, 5 ; VARRONE, *De lingua latina*, VII, 82).

La presenza di un probabile centauro, pur nella lacunosità dei brani superstiti, può essere interpretata come una contaminazione del testo classico, dal momento che Ercole venne a contatto anche con queste ibride creature[32]. Anche se non è chiaro quali scene del mito si siano volute qui esattamente raccontare né quante immagini vi facessero parte, è evidente che sono state accostate figure e personaggi in una formula narrativa deviata dal modello, ma che riassume, rafforzando il concetto, varie situazioni narrative[33].

Il motivo per il quale in una chiesa di Reggio Emilia, seppure importante per la religiosità della città, si trovò l'occasione per costruirvi un mosaico che contenesse anche un'iconografia erculea, va ricercato proprio nel significato vittorioso del tema dell'eroe che, mostrando la sua superiorità sul mondo mostruoso e quindi sul male, offriva la sua immagine come modello per chi sentiva di avere un certo ruolo di potere[34]. In questo specifico caso la raffigurazione di Ercole si trasformava in paradigma figurato per chi, uscendo dalla chiesa dopo aver osservato la rappresentazione ciclica del tempo umano regolato dalle leggi celesti e la storia di chi aveva finanziato quel pavimento, trovava come ultimo messaggio quell'*exemplum* colto. La figura mitologica, alludendo alla difficile lotta per il raggiungimento del bene, sottintendeva anche, nel principio di emulazione, un riferimento al suo costruttore, nuovo eroe urbano, che si faceva interprete e sostenitore della Chiesa[35].

Non è difficile intravedere quindi nella committenza di questo mosaico un fine politico, nella cui realizzazione il nobile reggiano, anche se ad un altro livello, si poneva in parallelo con le aspirazioni di re e imperatori.

L'utilizzo di un'iconografia erculea nel pieno medioevo, anche se estrapolata e mescolata ad altri temi, mostra come il soggetto evocasse ancora non solo il sapore della tradizione, ma soprattutto dimostrasse la continuità del suo valore di modello virtuoso, coraggioso e invincibile

---

[32] Almeno due sono i centauri che compaiono nella leggenda erculea, Chirone, preposto alla formazione dell'eroe, e Nesso che ne procurò la morte, i quali potrebbero costituire un elemento di relazione tra l'infanzia e la fine della vita mortale dell'eroe che, dandosi fuoco sul monte Eta, attraverso la combustione del suo corpo divenne immortale e permise la sua apoteosi (C. BRILLANTE, "La *paideia* di Eracle", in *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée*, Bruxelles 1992, p. 199-222.

[33] L'accostamento di più elementi episodici erculei in una stessa scena era già presente anche nelle pitture di IV secolo della catacomba della via Latina (v. note 8, 9, 10) e nella lastra dei XIII della facciata di San Marco a Venezia (v. nota 23). L'identico valore di appropriazione tematica, realizzata in modo inverso, già aveva permesso, nella tarda antichità, le iconografie sintetizzate di Ercole (con la sola presenza dei simboli delle fatiche o gli avversari delle imprese, per lo più animali), nei citati pavimenti di Elis in Grecia o di Piazza Armerina in Sicilia.

[34] Non si deve trascurare, per la comprensione dell'utilizzo del mito di Ercole nell'iconografia medievale, l'effetto nella cultura del tempo della teologizzazione del tema da parte dei Padri della Chiesa, nel momento in cui l'eroe, divenuto già simbolo della lotta del bene contro il male, acquistò un ruolo cosmico e divenne uomo divino che purificava la terra dai peccati, sconfiggeva il male ed era chiamato in cielo (SENECA, *De constantia sapientis*, 2, 1 ; *De beneficiis*, 4, 7, 1 e *Hercules Oetaeus*, 47-49 ; GIUSTINO, *Dialoghi*, 69, 3 ; DIONE CRISOSTOMO, *Orazioni*, 33, 47). In generale si veda M. NALDINI, "I miti di Orfeo e Eracle nell'interpretazione patristica", *Civiltà classica e cristiana* XIV, 3, 1993, p. 331-343.

[35] Molto importante è a questo proposito la considerazione di Ercole come eroe culturale (W. BURKERT, *Structure and history in greek mythology and ritual*, Los Angeles 1979), le cui imprese, fin dall'antichità, erano state considerate purificatrici e civilizzatrici (BURKER, 1992, p. 113-114), che può avere giocato un ruolo nella nascita di aspirazioni emulative da parte di un aristocratico che si preparava, ma non lo diventò, ad essere il futuro vescovo della sua città.

confermatogli dalla nuova religione. Da re e imperatori cristiani, fino ad Achille Tacoli, il testo figurato di Ercole fu utilizzato ad richiamare, assieme alle allegorie cosmologiche celebranti il ciclo vitale dell'universo, entro cui anche la vita umana è iscritta, soprattutto la cultura religiosa del committente, che poteva in quel modo mostrare la propria supremazia sul suo mondo.

All'interno dell'organismo della Chiesa e col suo avvallo il significato del mito si era evoluto inevitabilmente da ideale per chi lo utilizzava, a monito universale per la comunità cristiana.

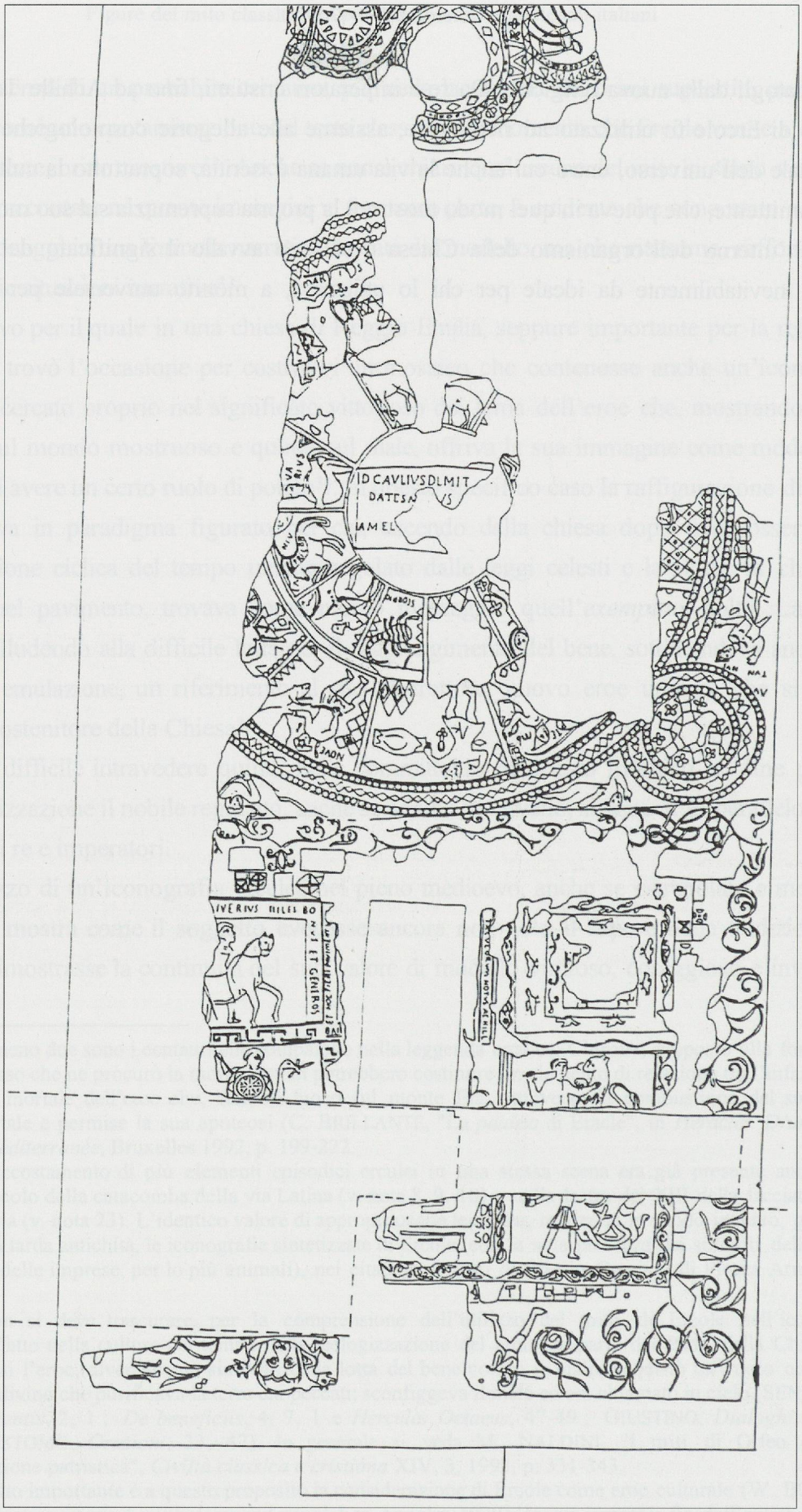


Fig. 1 - Ricostruzione planimetrica del mosaico pavimentale di San Prospero a Reggio Emilia.



Fig. 2 - Reggio Emilia, Museo Civico : Ercole con la clava.



Fig. 3 - Reggio Emilia, Museo Civico : mostro tricorpore (Gerione).



Fig. 4 - Reggio Emilia, Museo Civico : centauro (?).



