

**Zeitschrift:** Cahiers d'archéologie romande  
**Herausgeber:** Bibliothèque Historique Vaudoise  
**Band:** 86 (2001)  
  
**Rubrik:** Theme C : actualités

### **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:** 27.03.2026

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



# THEME C



## La mosaïque de la *venatio* de Vallon et son système d'évacuation d'eau

Frédéric SABY

Située à 6 km à l'ouest d'Avenches (*Aventicum*), l'ancienne capitale des Helvètes, la *villa* gallo-romaine de Vallon-Sur-Dompierre (canton de Fribourg, Suisse) a été localisée en 1970 à l'occasion de travaux d'équipement réalisés préalablement à la création d'un lotissement de quartier. A cette période, quelques fragments de *tegulae* et d'enduits peints furent recueillis au fond d'une tranchée d'adduction d'eau, ce qui incita le Service archéologique cantonal à surveiller toutes les excavations pratiquées dans les environs. En 1981-1982 puis en 1985, des travaux de sondages et une fouille de sauvetage étaient entrepris à la faveur de deux projets de construction de villas individuelles et permettaient de reconnaître, sous 1,20 m de terre et de limon, les grandes lignes du plan de l'édifice ainsi qu'une mosaïque dite "de la *venatio*", remarquablement conservée<sup>1</sup>. Dès lors, il était décidé de dégager exhaustivement les vestiges en vue de les présenter dans un cadre approprié ; un programme de fouilles systématiques était engagé de 1987 à 1992. Durant ces investigations, une seconde mosaïque était découverte dans un état de conservation exceptionnel<sup>2</sup>.

La *villa* antique, orientée NNW-SSE (fig. 1), est implantée en bordure nord de la plaine de la Broye et s'étend sur une terrasse alluviale légèrement pentue, au pied des derniers contreforts prolongeant le Mont Vully. Cet emplacement est dominé, au débouché d'un affluent de la Petite Glâne qui dépasse en diagonale l'extrémité occidentale du bâtiment, par un éperon rocheux sur lequel se dresse aujourd'hui l'église de Carignan.

Succédant à deux occupations anciennes de l'âge du Bronze et du premier âge du Fer, la partie actuellement dégagée de la *villa* présente un plan en forme de L de 60 m par 90 m de longueur

---

<sup>1</sup> H. SCHWAB, "Découverte d'une superbe mosaïque romaine", *Archéologia* 207, 1985, p. 10-11 ; M.-A. HALDIMANN, "Vallon (Broye), Sur Dompierre", *Archéologie fribourgeoise, Chronique archéologique*, 1985 (1986), p. 60-65.

<sup>2</sup> Concernant l'ensemble des campagnes de fouille et les découvertes majeures, on consultera les articles suivants : F. SABY, "Vallon (Broye), Sur Dompierre : l'établissement gallo-romain de Vallon", *Chronique archéologique, Archéologie fribourgeoise*, 1987/1988 (1990), p. 105-112 ; J.-B. GARDIOL, "La villa gallo-romaine de Vallon FR : suite des recherches", *Annuaire de la société suisse de préhistoire et d'archéologie* 73, 1990, p. 155-159 ; J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, "La villa gallo-romaine de Vallon FR : une seconde mosaïque figurée et un laraire", *Archéologie suisse* 13, 1990. 4, p. 169-184 ; J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, "Vallon FR, Sur Dompierre", *Annuaire de la société suisse de préhistoire et d'archéologie* 74, 1991, p. 277-279 ; S. REBETEZ, "Les deux mosaïques figurées et le laraire de Vallon (Fribourg, Suisse)", *Antike Welt* 23, 1992, p. 3-29 ; F. SABY, "Vallon FR, Sur Dompierre", *Annuaire de la société suisse de préhistoire et d'archéologie* 75, 1992, p. 227 ; F. SABY, "Vallon (Broye), Sur Dompierre", *Chronique archéologique, Archéologie fribourgeoise*, 1989/1992 (1993), p. 136-148.



au minimum<sup>3</sup>. Trois grandes phases de construction du milieu du I<sup>er</sup> au milieu du III<sup>ème</sup> siècle de notre ère caractérisent l'évolution de cet ensemble qui comprend à l'origine trois corps de bâtiment distincts bordés par des fossés et un grenier monté à l'aide de poteaux en bois. Le corps de bâtiment sud est bien connu pour cette période et se distingue par une grande pièce centrale à vocation domestique et des galeries périphériques. Le corps de bâtiment nord, flanqué d'un portique de façade fermé latéralement par deux petites pièces, jouit d'une exposition plus favorable et est interprété comme la partie résidentielle de l'édifice. Durant la seconde moitié du II<sup>ème</sup> siècle, le corps de bâtiment central est entièrement démonté au profit d'un édifice monumental élevé en pierre calcaire. La salle principale qu'il abrite est pavée d'une mosaïque dite "de Bacchus et d'Ariane"<sup>4</sup>, fermée à l'est par un mur en abside. Cette reconstruction témoigne d'un agrandissement de la *pars urbana* et marque l'aspect architectural de l'ensemble qui se présente sous la forme d'un vaste complexe résidentiel d'une trentaine de pièces, flanqué d'un long portique à colonnade et arcades ouvrant sur un jardin. Au cours de la première moitié du III<sup>ème</sup> siècle, une seconde mosaïque dite "de la *venatio*"<sup>5</sup> est installée dans la grande salle d'apparat du corps de bâtiment nord interprétée comme le *triclinium* de la demeure. Cette période florissante sera marquée au cours de la seconde moitié du III<sup>ème</sup> siècle par un violent incendie qui affectera l'ensemble de la *villa*. Après quelques occupations sporadiques, l'établissement est partiellement reconstruit à l'aube du IV<sup>ème</sup> siècle et un petit groupe de locaux est élevé au moyen de blocs d'architecture réemployés. Aux V<sup>ème</sup>-VII<sup>ème</sup> siècles, la *villa* en ruine laisse place à des trous de poteaux et des fosses dont le plan d'ensemble ne respecte plus celui des vestiges romains. Dans la partie nord du site, trois tombes sont inhumées selon un axe nord-sud, l'une d'entre elles ayant perforé la mosaïque de la *venatio*. Durant la même période, un mausolée comprenant dix-sept tombes est implanté sur le promontoire en molasse de Carignan<sup>6</sup> qui accueille aujourd'hui l'une des plus anciennes églises du canton.

### La mosaïque de la *venatio*

Datée stylistiquement du début du III<sup>ème</sup> siècle apr. J.-C.<sup>7</sup>, la mosaïque de la *venatio* (fig. 2) constitue à ce jour le plus grand pavement conservé en Suisse (97 m<sup>2</sup>). Elle comporte deux tapis successifs<sup>8</sup> que l'on peut décrire brièvement comme suit :

<sup>3</sup> Si la limite occidentale de l'édifice a clairement été identifiée en bordure du ruisseau, l'étendue du plan est par contre totalement inconnue au-delà de la limite méridionale de fouille. Pour l'heure, seule la partie résidentielle a été découverte, raison pour laquelle le terme simple de *villa* a été adopté.

<sup>4</sup> Cf. M. FUCHS, "La mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane à Vallon", dans le présent volume.

<sup>5</sup> Cf. S. REBETEZ, art. cité *supra* note 5, 26, fig. 27-46.

<sup>6</sup> J. BUJARD, "L'église Saint-Pierre de Carignan (Vallon, canton de Fribourg, Suisse)", *Bulletin de l'Association pour l'Antiquité tardive, Réunions du Mans (mai 1992) et Barcelone (juin 1993)*, 1994, 3, p. 99-103, en particulier p. 99, fig. 1.

<sup>7</sup> L'excellent état de conservation du pavement n'a pas permis d'explorer les niveaux situés sous sa fondation. Nous ne possédons par conséquent aucun autre élément de datation.



- le tapis principal s'étale dans la partie rectangulaire de la pièce (8,90 m x 8,80 m) et montre une composition en nid d'abeilles de dix grands hexagones figurés et d'étoiles de six losanges déterminant de petits hexagones. Les dix hexagones représentent une *venatio* qui est divisée en quatre scènes distinctes intelligibles depuis l'abside située au fond de la pièce : la première (un hexagone) présente un cerf attaqué par un chien ; la deuxième (deux hexagones) voit en action un dompteur qui dirige un lion vers une biche en fuite ; la troisième (trois hexagones) oppose deux gladiateurs à un taureau ; la dernière (quatre hexagones) figure trois bestiaires au cours d'une scène de dressage d'ours. Les petits hexagones sont ornés de fleurons géométriques multicolores, sauf trois décorés de cratères en calice et un placé au centre du pavement, dont le motif est interprété comme la représentation en trompe-l'œil d'une plaque d'égout. L'ensemble du tapis principal est entouré d'un rinceau qui sort d'un culot d'acanthé placé vers le seuil d'entrée principale de la salle.

- le tapis secondaire correspond au pavement semi-circulaire qui orne l'abside de 4,75 m de diamètre. Il présente une composition orthogonale de paires tangentes de peltes adossées noires sur un fond blanc. Mentionnons la présence de quelques réparations antiques, réalisées sommairement à l'aide de grosses tesselles qui ne tiennent plus compte du schéma original du pavement, de dégradations du *tessellatum* survenues probablement lors de l'incendie de la *villa* et de lacunes dues à l'implantation de poteaux et d'une tombe du Haut Moyen Âge. Par ailleurs, deux perturbations sont observables près du mur de façade ; la première résulte de l'arrachage tardif du seuil qui donnait accès au portique tandis que la deuxième provient du démontage d'une structure circulaire qui était placée vers l'angle sud-ouest du pavement.

### Un pavement incliné

Bien que présentant une surface relativement plane, la mosaïque de la *venatio* accuse un pendage régulier axé NNE-SSW, l'altitude maximale du *tessellatum* (441,97 m) étant située dans l'abside, au départ du tapis secondaire. Cette inclinaison ne résulte pas d'un affaissement général du sol mais s'explique par le fait que la fondation du pavement (*statumen*, *rudus* et *nucleus* au tuileau), de 20 cm d'épaisseur en moyenne, a été soigneusement déposée sur un remblai de limon compact préalablement ménagé en pente (2 %). L'état incliné du pavement est confirmé par la lecture informatisée du tapis principal (fig. 3a-3d) qui a été obtenue à partir d'une base de données comprenant plus de 1500 points d'altitude calculés en centimètres<sup>9</sup>. On remarquera un tassement du

<sup>8</sup> Bien que l'ordre de vision antique du pavement s'effectue depuis le fond de la pièce, soit depuis l'abside, le cliché photographique a volontairement été publié à l'envers en fonction des illustrations informatisées et du présent article qui s'y rapportent.

<sup>9</sup> Je remercie infiniment Monsieur C. COLLET, de l'Institut de Géographie de l'Université de Fribourg, et ses étudiants, qui ont collaboré à la réalisation de ces documents inédits. Les altitudes relevées sur le pavement ont été patiemment assurées par S. REBETEZ. Pour le traitement informatique des données, le logiciel utilisé est Surfer for Window, Contouring and 3D Surface mapping, Golden Softwar, INC (USA), Version 6, 1995, Golden-Colorado (surface interpolée et drappage du tissu géométrique).



tapis dans l'angle nord-ouest de la pièce (fig. 3a, 3d), mais cette dépression est consécutive au démontage total du mur de retour de l'abside, après comblement de la tranchée d'extraction au moyen d'un remblai meuble et très hétérogène<sup>10</sup>. Un léger renflement de surface est également visible près du mur ouest de la pièce (fig. 3b) ; il témoigne peut-être de l'existence d'une structure antérieure au pavement<sup>11</sup>, quoique la différence de niveau n'excède pas 2 cm ! Par contre, dans les deux angles de mur sud, soit vers la partie basse de la pièce, le bord du pavement a été rehaussé de 15 cm et butte contre le mur de façade (fig. 4) qui conserve, comme tous les autres murs, le départ d'un enduit interne en place. Face au seuil d'entrée principale, la mosaïque ne montre aucune surélévation et son plan présente une déclivité progressive d'est en ouest pour atteindre la cote de 441,78 m, altitude minimale du pavement.

#### Un sol lavable à grande eau

Comme le faisait remarquer H. Lavagne lors du colloque d'Avignon, un pavement est avant tout un revêtement de sol lavable, fonction capitale qu'illustre l'inscription d'un pavement de Délos<sup>12</sup>. S. Rebetez mentionne que la fabrication d'un pavement répond à des exigences d'étanchéité et implique l'installation d'un dispositif pour l'évacuation des eaux de nettoyage (canalisation) qu'un architecte doit prendre en compte dans un programme de construction<sup>13</sup>. P. Leveau souligne dans son article se rapportant à l'eau à l'époque romaine<sup>14</sup>, que les sols munis d'un dispositif de nettoyage sont liés à l'utilisation des mosaïques et des bétons de tuileau. Parmi les sources littéraires, la pose d'un sol en pente est un procédé de construction que Vitruve recommande dans son livre VII d'architecture, à propos "du bétonnage et des aires damées"<sup>15</sup>. Force est de constater qu'à Vallon, la technique de construction très singulière de la mosaïque de la *venatio* et l'emploi du mortier hydraulique dans sa fondation constituent précisément les caractéristiques essentielles pour l'utilisation de l'eau, et ici en l'occurrence, pour celle servant au

<sup>10</sup> Lors de la fouille du pavement, seul un sondage a pu être réalisé à l'emplacement du mur fantôme. Le remplissage de la tranchée de récupération se composait de limon sableux, de fragments de tuiles, de nodules de mortier et de débris d'enduits.

<sup>11</sup> L'hypothèse d'un aménagement antérieur au pavement est supposée en raison d'un foyer qui a été localisé sous le sol du dernier état d'une des pièces adjacentes.

<sup>12</sup> H. LAVAGNE, "La mosaïque et la maison, quelques textes sur les usages de la mosaïque", in *La maison urbaine d'époque romaine en Gaule narbonnaise et dans les provinces voisines, Documents d'Archéologie Vauclusienne* 6, Actes du colloque d'Avignon (11-13 novembre 1994), Avignon 1996, p. 43-47, en particulier p. 44.

<sup>13</sup> S. REBETEZ, *Mosaïques*, Documents du Musée romain d'Avenches n° 2, Avenches 1997. Voir notamment p. 18.

<sup>14</sup> P. LEVEAU, "L'eau dans la maison à l'époque romaine", in *La maison urbaine d'époque romaine en Gaule narbonnaise et dans les provinces voisines, Documents d'Archéologie Vauclusienne* 6, Actes du colloque d'Avignon (11-13 novembre 1994), Avignon 1996, p. 155-167, en particulier p. 161.

<sup>15</sup> VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, Livre septième, Chapitre premier, Paris 1986, p. 177-179.



nettoyage de surface<sup>16</sup>. A titre de comparaison, la pièce 5 (salle à manger) de la Maison aux *xenia* de Vaise<sup>17</sup> fournit un bon exemple avec son sol de dalles en terre cuite incliné en direction du seuil. On notera cependant à Vallon l'absence de bourrelets hydrauliques de raccord entre le sol et les parois de la pièce, mais les murs servaient probablement d'appui à un ameublement (lits ou banquettes ?) et n'étaient pas directement exposés aux écoulements d'eau. En revanche, le rehaussement du pavement pratiqué aux angles sud de la pièce témoigne indéniablement d'un dispositif de protection contre l'humidité. Mis en place postérieurement au revêtement des murs, il permettait de repousser efficacement les afflux d'eau en provenance de l'abside en vue de protéger le revêtement interne du mur de façade. Par ailleurs, le large seuil d'accès, dont l'extraction tardive a endommagé le bord du pavement, fournissait une bonne étanchéité à l'entrée de la salle et contribuait sans doute à diriger les eaux vers l'ouest, où se situe l'altitude minimale du pavement. Face à ce point, un regard ménagé dans le mur de façade devait permettre l'absorption des eaux. Bien que totalement récupéré, son emplacement est attesté par une structure en creux de 1,30 m de diamètre par 0,30 m de profondeur (fig. 5), remplie essentiellement de blocs en grès. Le fond, plat et de forme circulaire, débordait nettement de part et d'autre de l'arasement du mur et se distinguait aisément du sédiment encaissant. De plus, le pourtour de la fosse est matérialisé par un bloc en grès conservé *in situ* et scellé par le radier de la mosaïque. Cet élément est d'un intérêt capital car il démontre indéniablement que le dispositif destiné à recueillir les eaux de nettoyage a été installé préalablement à la pose du pavement. Des exemplaires comparables ont d'ailleurs été retrouvés à Vaise, à Pompéi, à Herculaneum et à Ostie<sup>18</sup>. Dès lors, la présence d'une dalle de couverture est envisageable, à l'image de celles découvertes par exemple dans la *villa* de Montmaurin<sup>19</sup> et, dans ce cas, l'existence d'un second seuil pourrait être suggérée puisque l'accès à ce genre d'aménagement

<sup>16</sup> Dans son chapitre portant sur les données techniques, S. Rebetez fait état de l'usure très marquée du pavement (arêtes des tesselles arrondies, absence de traces de polissage) et suppose un temps d'utilisation de la pièce relativement long, cf. S. REBETEZ, art. cité *supra* note 5, en particulier p. 23. On peut être également en droit de penser qu'un brossage régulier du pavement à grande eau a fortement contribué à en user la surface.

<sup>17</sup> E. PLASSOT *et al.*, "Le quartier Saint-Pierre, La maison aux *xenia*", in *Vaise un quartier de Lyon antique*, Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes 11, Série Lyonnaise 5, Lyon 1995, p. 82-85 et 118, fig. 48. Citons également à titre d'exemple la mosaïque de la rue Brûlée à Reims, cf. Ch. LORQUET, "La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims", in *Etude sur les mosaïques*, Travaux de l'Académie Impériale de Reims, Reims 1860, p. 122-124.

<sup>18</sup> Pour Vaise, cf. E. PLASSOT *et al.*, art. cité *supra* note 17, en particulier p. 83, fig. 48 ; pour Pompéi, Cf. *Pompéi, I Tempi della documentazione 1748-1980, Catalogue exposition de Rome Forum Romain*, Rome 1981, voir par exemple La Casa di Fabio Amandione (I 7, 2. 3), p. 162, fig. 18c, La Casa di Paquio Proculo (I 7, 1), p. 163, fig. 19b 2 et La Maison VI 14, 39, p. 76, fig. 40 ; pour Herculaneum, cf. M. PAGANO, "La Casa del Tramezzo di Legno", in *Itinerario Archeologico Ragionato*, Napoli 1997, p. 50-51 ; J.-P. ADAM, *La construction romaine*, Matériaux et techniques, Paris 1984, en particulier p. 322, fig. 681 et 694. Voir également pour le plan de La Casa del Tramezzo di Legno, A. et M. DE VOS, *Pompéi, Ercolano, Stabia*, Roma-Bari 1982, p. 268, fig. III. 11 ; pour Ostie, cf. J.-P. ADAM, *La construction romaine*, Matériaux et techniques, Paris 1984, p. 283-286, en particulier fig. 613 et 614.

<sup>19</sup> G. FOUET, "La Villa gallo-romaine de Montmaurin", in *XX<sup>ème</sup> supplément à GALLIA*, Paris 1983, p. 147-148, en particulier p. 147 et fig. XX.



était nécessaire afin d'en assurer le curage et l'entretien<sup>20</sup>. En outre, le regard était prolongé au sud par un conduit d'évacuation, dont le négatif sous-jacent au sol du portique se remarque en plan par une trace rectiligne noirâtre de 0,50 m de largeur<sup>21</sup>. Dans son axe, une canalisation maçonnée au mortier hydraulique collectait les eaux hors les murs et les acheminait en bordure de façade jusqu'à l'extrémité occidentale du bâtiment. Recueillant au passage les ruissellements d'un drain provenant d'une terrasse créée artificiellement en bordure de l'édifice, elle se déversait dans le ruisseau des Vaux avant que celui-ci, lors d'une de ses nombreuses crues, ne l'emporte et mette un terme au système d'évacuation du *triclinium* de la demeure<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> L'hypothèse d'un second seuil (de service ?) pourrait être étayée par la très large récupération du mur de façade qui témoigne là d'un autre fait que celui de l'extraction du regard d'évacuation d'eau. On mentionnera à titre de rapprochement le dispositif mis en place dans le péristyle de La Casa del Poeta Tragico (VI 8, 5) à Pompéi, cf. *Pompéi*, cité *supra* note 18, en particulier p. 62, fig. 7.

<sup>21</sup> Cette dimension est comparable du reste avec celle de deux autres canaux d'évacuation d'eau qui ont été découverts dans la *villa* de Vallon.

<sup>22</sup> La question portant sur l'amenée de l'eau dans le *triclinium* n'entre pas dans le cadre de cet article car elle s'inscrit dans une problématique plus générale, celle de l'approvisionnement en eau de la *villa*, qui paraîtra dans la publication collective en cours du site. Néanmoins, on signalera qu'une ouverture traverse le mur de façade nord du bâtiment et débouche dans un réduit qui ferme, à l'est, la partie arrière de l'abside (voir plan fig. 1). Selon P. Bridel, responsable des monuments d'Avenches, il pourrait s'agir là d'un dispositif destiné à introduire l'eau dans l'édifice, voire, peut-être, à alimenter une citerne.



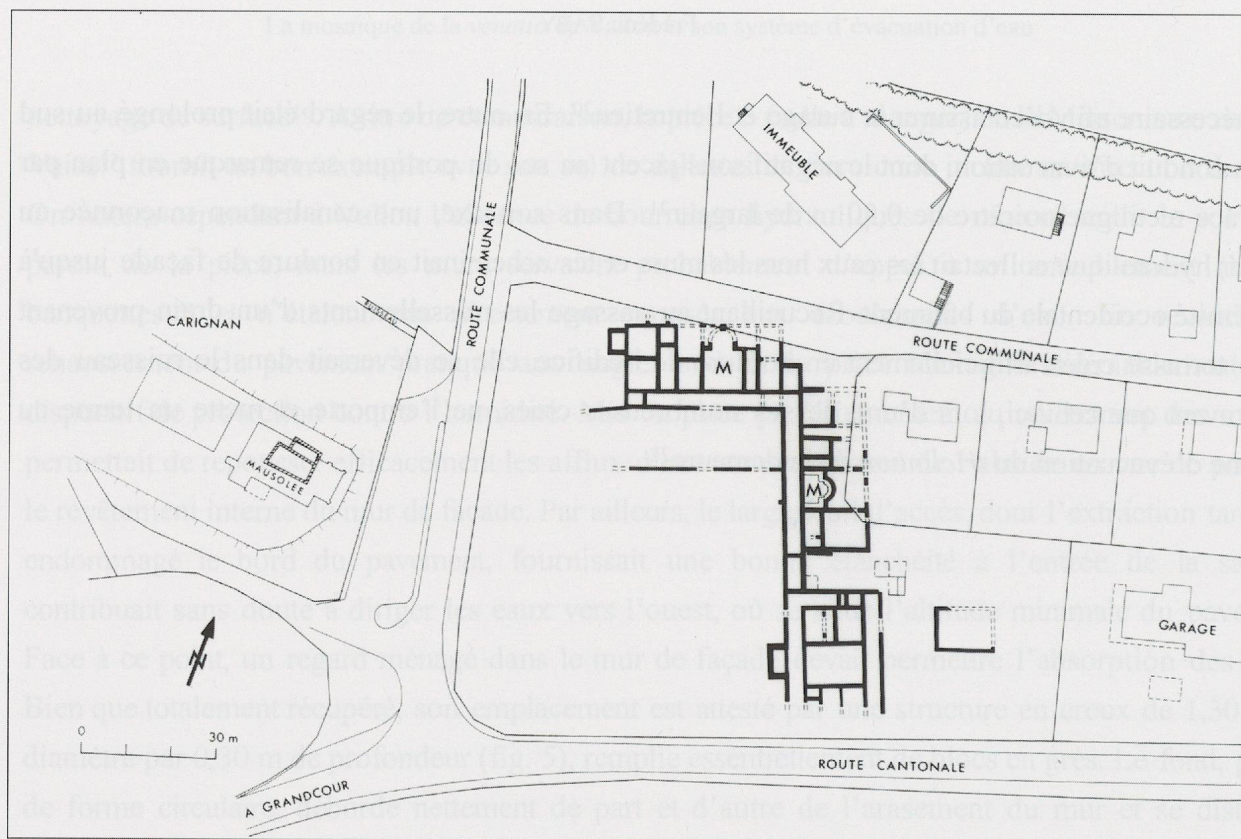


Fig. 1. Vallon, plan général des structures (M : mosaïque). Dessin Service archéologique cantonal de Fribourg (SACF), B. Korber.

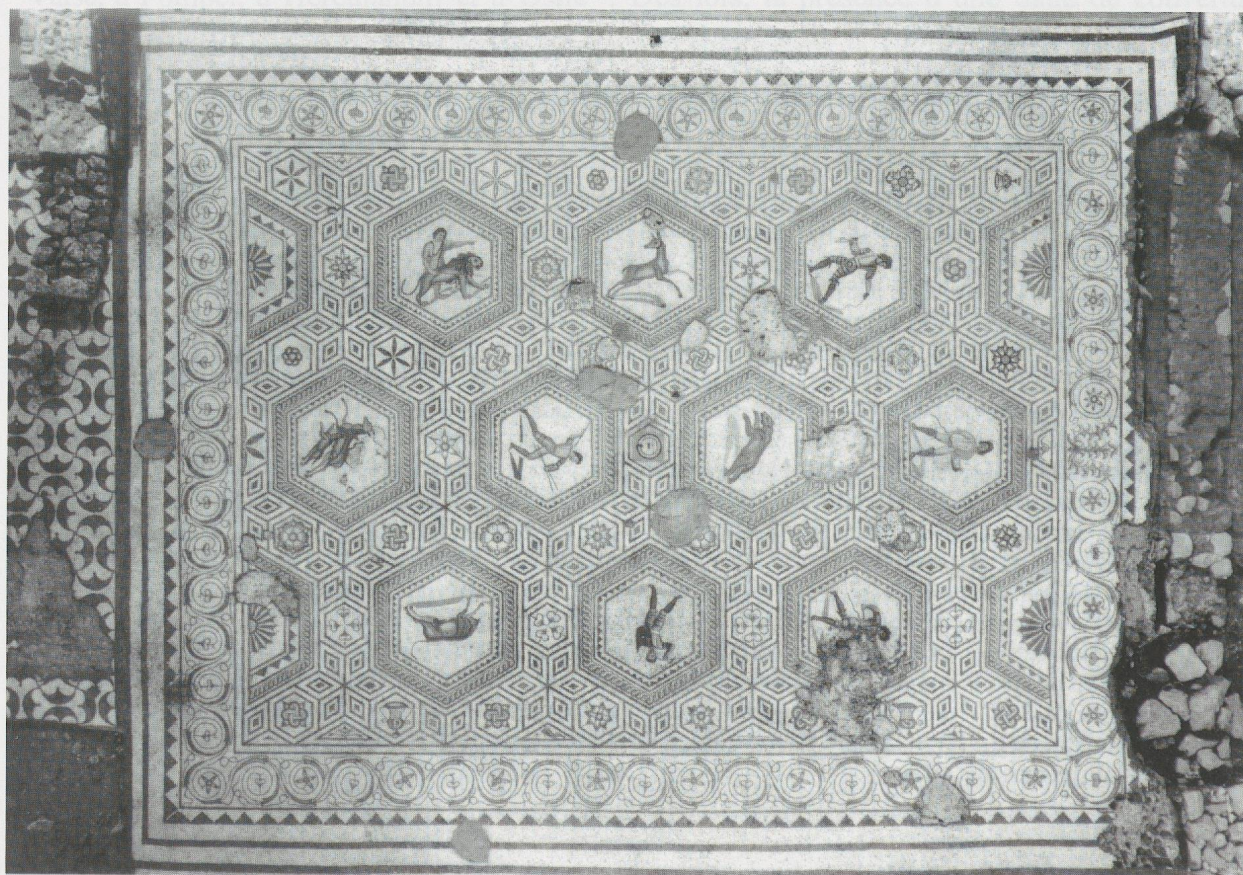


Fig. 2. Vallon, vue zénithale de la mosaïque de la *venatio*. Photographie SACF, F. Roulet.



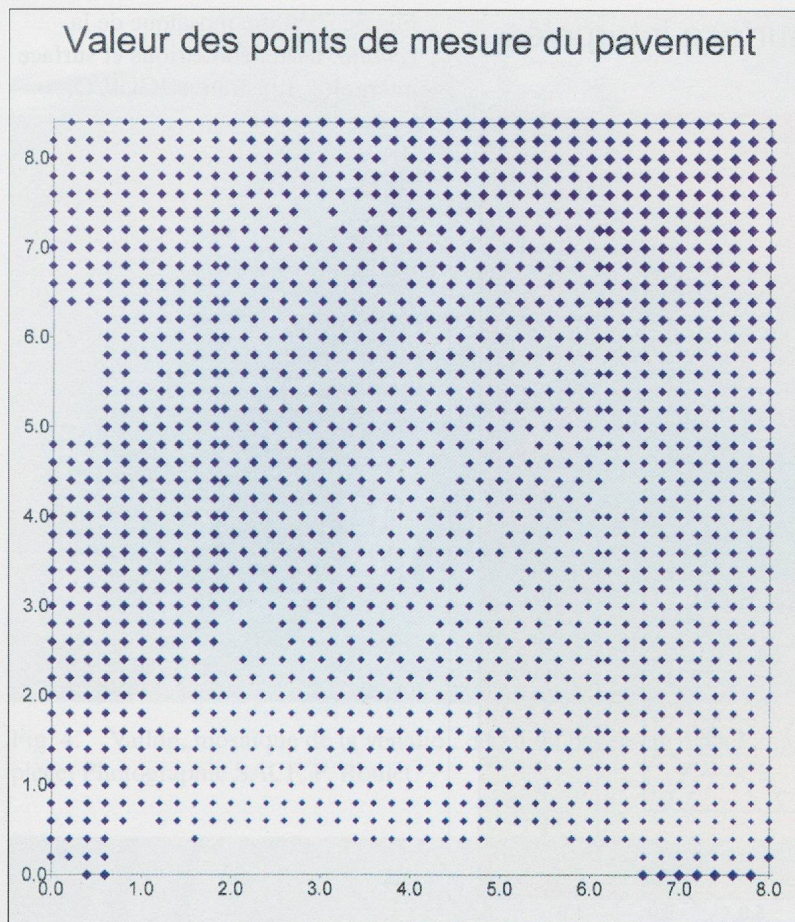


Fig. 3a. Vallon, mosaïque de la *venatio* : valeur des points de mesure du pavement avec renforcement optique des limites du tapis principal. Illustration Institut de Géographie, Université de Fribourg (IGUF), C. Collet.

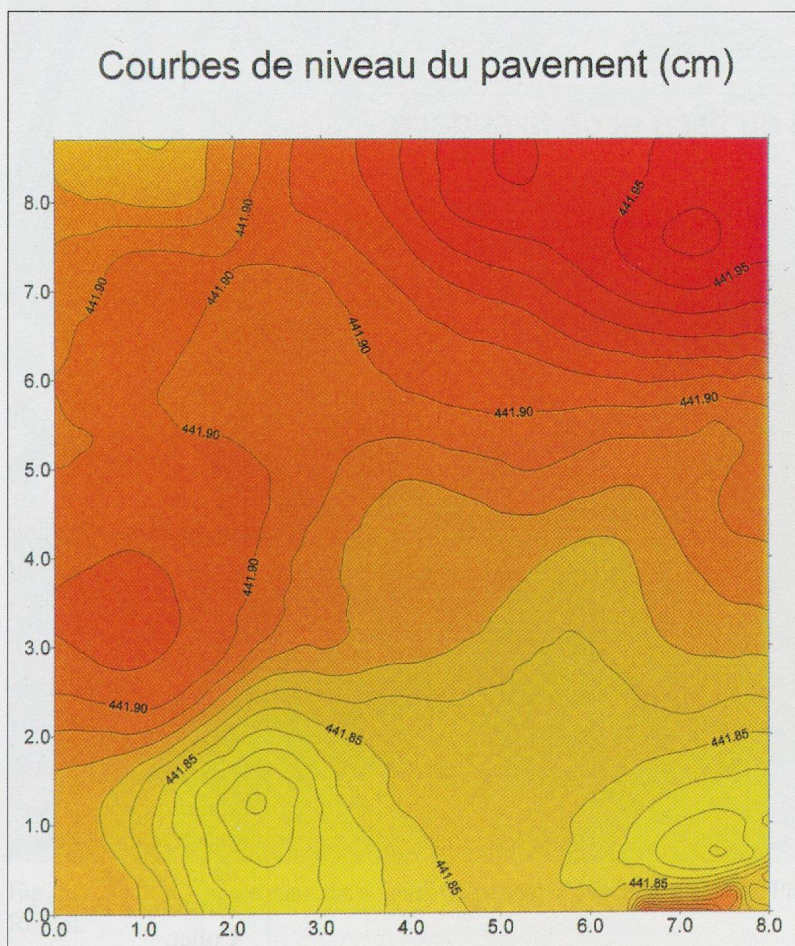


Fig. 3b. Vallon, mosaïque de la *venatio* : courbes de niveau du pavement. Illustration IGUF, C. Collet.



## Tissu géométrique et surface interpolée

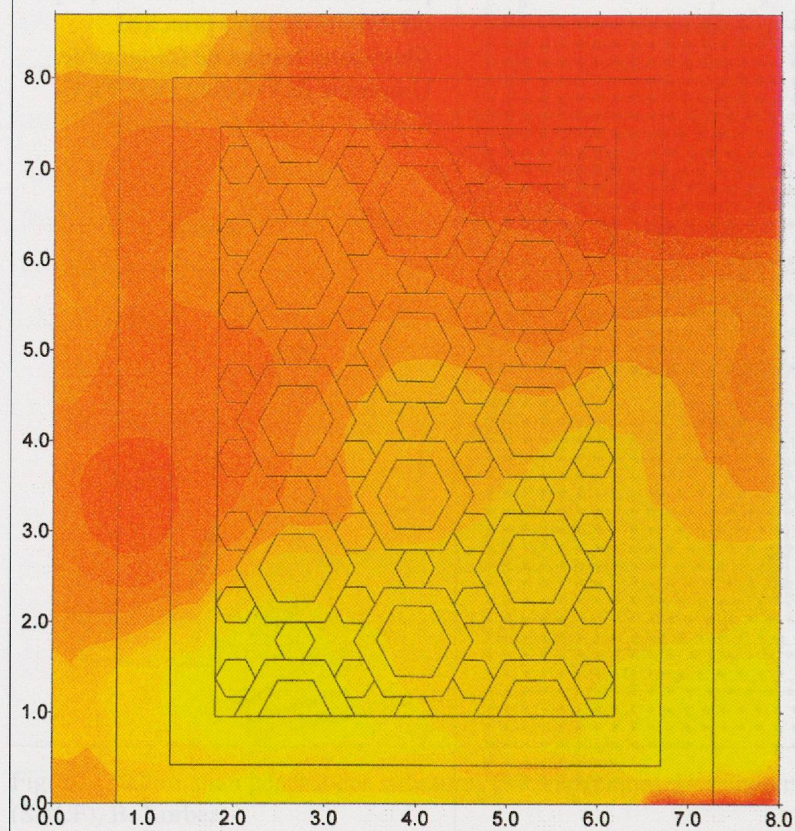


Fig. 3c. Vallon, mosaïque de la *venatio*: tissu géométrique et surface interpolée. Illustration IGUF, C. Collet.

## Vue en perspective du tissu et de la surface

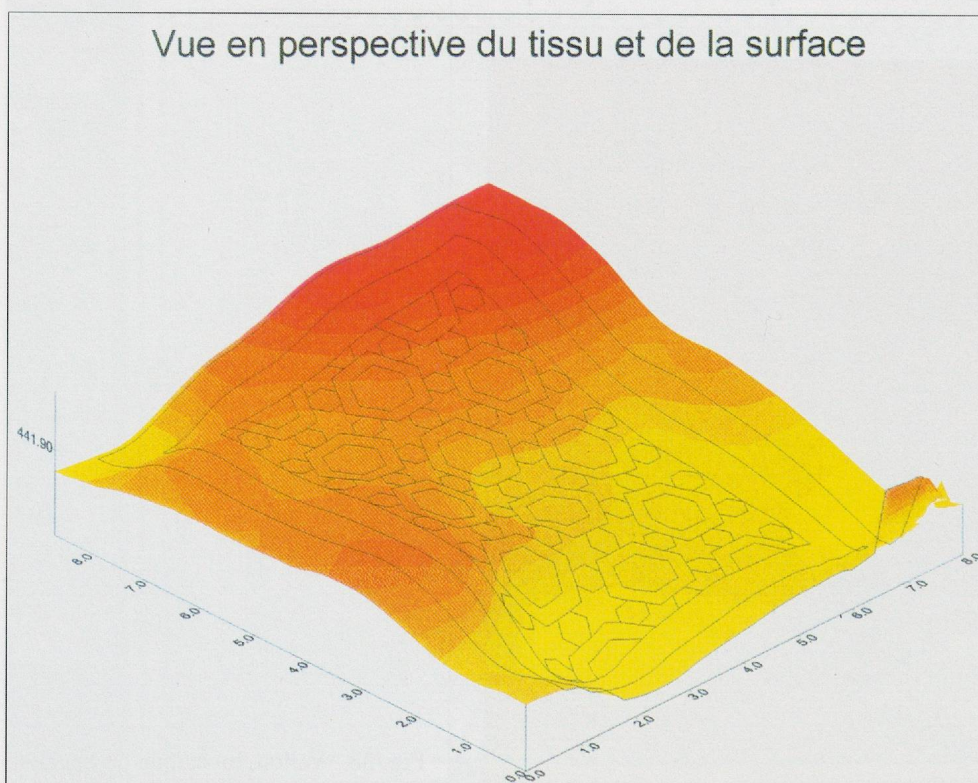


Fig. 3d. Vallon, mosaïque de la *venatio* : vue en perspective du tissu et de la surface. Illustration IGUF, C. Collet.





Fig. 4. Vallon, mosaïque de la venatio : détail du pavement dans l'angle sud-est de la pièce. Photographie SACF, F. Roulet.



Fig. 5. Vallon, vue en plan du négatif du regard d'évacuation d'eau. Photographie SACF, F. Roulet.



# Ueber die Abtragung und Neulegung der Mosaiken der grössten römerzeitlichen Villa in Pannonien (Baláca) in den Jahren 1910, 1925, 1984, 1985

Sylvia PALÁGYI

Der Gutshof, der nördlich des den mittleren Teil der Provinz einnehmenden Balaton (*Pelso lacus*) liegt, ist - aufgrund seiner früheren, aber auch späteren Bautätigkeit - der grösste pannonische Gutshof. Er wurde im Laufe zweier grosser Ausgrabungsperioden bekannt : vom Jahre 1906 bis 1926 und vom Jahre 1976 bis heute<sup>1</sup>.

Obwohl, dass die Mosaik von Baláca durch die von 1912 an erschienenen Publikationen schon ziemlich bekannt sind, halte ich es als projektleitende Archäologin der zweiten Forschungsperiode für wichtig, die Kenntnisse über die Mosaiken zusammenzufassen und die Irrtümer zu korrigieren<sup>2</sup>.

Innerhalb der Mauern des Gutshofes, der 8,79 ha gross ist, nimmt das Herrenhaus den wichtigsten Platz ein. Alle vier Mosaiken des Hauptgebäudes waren schon im Jahre 1909 bekannt (Abb. 1-3). Die zwei kleineren in den Räumen 8 und 10 (im weiteren 8 und 10) wurden im Jahre 1906, das grösste im Raum 20 (im weiteren 20) wurde im Jahre 1907, das vierte im Raum 31 (im weiteren 31) wurde im Jahre 1909 gefunden (Abb. 9). Ein grösseres zusammenhängendes Mosaik wurde auch seitdem in Baláca nicht gefunden.

Die erste Periode der Freilegungen in Baláca wurde im Jahre 1926 beendet. Ein Hauptproblem jedoch war die Abtragung der vier Mosaiken, deren entsprechende Lagerung und Ausstellung. Zu dieser Arbeit mussten nicht nur die finanziellen Mittel gesichert werden, man brauchte auch die entsprechende Ausrüstung dazu. Die diesbezüglichen Aufzeichnungen und Listen über die bezahlten Tagelöhne und Rechnungen werden heute noch in dem Archiv des Museums von Veszprém aufbewahrt.

Das grosse Mosaik (20) und besonders das Mosaik 10 waren stark beschädigt. In welchem Masse im 10. Raum der Heizkanal mit Mosaik bedeckt war, werden wir nie mehr erfahren<sup>3</sup>. In den verschiedenen Publikationen schätzte man die Grundfläche des Mosaiks 10 auf 28 m<sup>2</sup>; das Mosaik im Jahre 1910 aus 5, heute aus 6 Tafeln bestand, insgesamt nur 5,31

---

<sup>1</sup> Gy. RHÉ, 1912, p. 31-104. ; S. PALÁGYI, 1984 ; *MRT* 2, p. 148-151.

<sup>2</sup> E. THOMAS, 1964, p. 82-87, 93-95. ; Á. KISS, 1959 ; Á. KISS, 1973 ; Gy. GYÖRGYDEÁK - S.K. PALÁGYI, *A balácai mozaikok motívumai - Motive der Balácaer Mosaiken*, Veszprém 1993 ; Á. KISS, "Neuere Restaurierungs- und Einfassungsprobleme der Mosaiken in Ungarn", in *La Mosaïque Gréco - Romaine* IV, Trèves 8 - 14 août 1984, Supplément au *BullAIEMA*, Paris 1994, p. 151-154.

<sup>3</sup> Notizbuch von Gy. RHÉ, LDM A 48. 891/77. ; Gy. RHÉ, 1912, p. 95. ; *MRT* 2, 150.



m<sup>2</sup>, nach den damaligen Aufzeichnungen waren es 5,5 - 6 m<sup>2</sup> <sup>4</sup>. Die 28 m<sup>2</sup> bezogen sich ca. auf den ganzen Raum.

Der die fehlenden Stücke am Eingang des Raumes 20 und über dem nördlichen Heizungskanal des Raumes 31, wie auch die kleineren Beschädigungen entstanden zur Zeit der Völkerwanderung. Die Spuren von Feuerstellen und die Pfostenlöcher in den Mosaiken der Räume 20 und 31 stammen von den Wohnhäuser und Werkstätten des Frühmittelalters.

Im Jahre 1910 und 1925 wurden je 2 Mosaiken von ihrem ursprünglichen Platz abgetragen. Die sog. Mosaikarbeiten bestanden aus zwei Teilen, d.h. aus äusseren und inneren Tätigkeiten<sup>5</sup>.

Nach den ursprünglichen Aufzeichnungen wurden die äusseren Arbeitsgänge folgenderweise gruppiert :

1. Erdarbeit
2. Fotoaufnahme und Skizzierung
3. Aufteilung und Numerierung<sup>6</sup>
4. Aufschnitt der Mosaiken
5. Aufkleben der Abschnitte
6. Einzeichnen der Abschnittnummern auf die Leinen
7. Abtragung der Abschnitte
8. Abtransportierung der abgetragenen Abschnitte

Die inneren Arbeiten bestanden aus folgendem :

1. Reinigung der Mosaikabschnitte
2. Ergänzung der beschädigten Stellen mit Mosaikstückchen (!) oder mit einem provisorischen Material
3. Betonierung der Mosaiktafeln (zuerst mit einer feinen dünnen Betonschichte, dann mit einer grobkörnigen und dicken Schicht)
4. Die "Befreiung" der Tafeln (d.h. Umnummerierung, Abweichen des Leinens und Abwaschen der leimigen Oberfläche)
5. Abtrocknen der Mosaiktafeln und ihre Befestigung (zeitweise Begiessung)
6. Provisorische oder endgültige Stellung der Tafel
7. Eventuelles Schleifen der einzelnen Tafeln<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Aufzeichnung von D. LACZKÓ, LDM A 71/1299. ; S. KOLLER - Á. JÁNOSI - M. SZABÓ - D. LACZKÓ, *A Veszprémvármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumegylet Évi jelentése 1910-ről*, Veszprém 1911, p. 17. ; S. PALÁGYI, 1992, p. 261.

<sup>5</sup> Aufzeichnung von D. LACZKÓ, LDM A 71/1299.

<sup>6</sup> Zeichnung, LDM A 71/1310. ; Z. SZALAY, *A Nemesvámos - Balácapusztá romterület 8-as helyisége mozaikpadlójának restaurálása, rekonstrukciója*, LDM A 18. 439 - 85.

<sup>7</sup> Ungarisch erschienen : S. PALÁGYI, 1984, p. 34.



Eine Neuerung des Jahres 1925 war, dass man zwischen den Mosaikabschnitten keine Mosaikreihen opfern musste<sup>8</sup>.

Nach den Zeichnungen und Aufzeichnungen aus den Jahren 1910 und 1925 war die Grundierung der Mosaiken verschieden, bzw. die in dem Raum 31 vorgefundene unterscheidet sich von den anderen. Im Raum 31 hat man nämlich das Mosaik auf einen früheren Terrazzoboden gelegt. Die Oberfläche des Bodens - wie wir es in der zweiten Periode der Ausgrabungen wieder festgestellt haben - hat man zwecks besserer Bindung in grober Weise sekundär bearbeitet. In den anderen Räumen hat man unter den Mosaiken den terrazzoartigen Boden und dessen Grundierung durch groben Kalkmörtel und durch eine glatte Mörtelschicht ersetzt, die dann zur Unterbettung der Mosaiken mit einer Kalkschicht bedeckt wurde<sup>9</sup>.

Die Mosaikabschnitte wurden in den Jahre 1910, 1911 und 1926, 1927 von einem Veszprémer Maurer und von der Budapester Zementfabrik "Melocco" einbetoniert<sup>10</sup> (Abb. 4). Die Mosaiktafeln waren durchschnittlich 1,2 m<sup>2</sup> gross. Der Mosaikfussboden aus dem Raum 20 wurde im Ungarischen Nationalmuseum zusammengestellt, obwohl der Umrahmungstreifen nicht vollständig war<sup>11</sup>. Lange Zeit hindurch schienen die zwei, aus rotem Sandstein gefertigten Eckpfeiler der Apside verloren gegangen zu sein<sup>12</sup>. Nun scheint es aber so, dass die ursprünglichen Stücke bei der Zusammenstellung der Tafeln in die Rekonstruktion der Eckpfeiler eingebaut wurden.

Die anderen drei Mosaiken haben von ihrem Transport nach Veszprém an, bis zur Ausstellung und Lagerung viel Sorge gemacht. Einige Tafeln wurden provisorisch in die Ausstellungsräume des Veszprémer Komitatshauses gebracht, bald später hat man sie in dem neuen Museumsgebäude untergebracht, doch die meisten einbetonierten Tafeln mussten im Lagerraum bleiben. So kam es dazu, dass das Apsidenmosaik des Raumes 31 früher in das Treppenhaus des Veszprémer Bischofspalastes gebracht wurde. Im Jahre 1960 brachte man den farbigen mittleren Teil des Mosaiks aus dem Raum 10, und später, im Jahre 1966 nach dem Errichten des Lapidariums, auch die schwarz-weißen umrahmenden Teil, in die Abtei von Tihany. Dann gelang es zum ersten Mal aus dem Mosaik des Raumes 8 Tafeln zusammenzustellen und ein zusammenhängendes Feld auszustellen. Aus den Tafeln des Raumes 31 wurde eine grössere Fläche erst im Jahre 1958 zusammengestellt, um sie im Museum von Veszprém auszustellen. Ausser der Apside konnte man dort bis Anfang der achtziger Jahre das mittlere Feld und die Kassetten sehen<sup>13</sup> (Abb. 10).

<sup>8</sup> Nach Gy. RHÉ, LDM A 71/2613.

<sup>9</sup> Zeichnung von D. LACZKÓ, LDM A 48.813.; Zeichnung von Gy. RHÉ, 48.896.; S. PALÁGYI, 1984, Abb. 15, 23.

<sup>10</sup> Aufzeichnung von D. LACZKÓ, LDM A 71/1299.; S. PALÁGYI, 1984, p. 34, 36, 43.

<sup>11</sup> J. WOLLANKA, "A balácai mozaik a Nemzeti Múzeumban", *Magyar Művészet* 2, 1926, p. 329.; J. WOLLANKA, "Ein römisches Mosaik aus Balácsa", *Jahrbuch d. Öst. Arch. Inst.* 25, 1929, p. 1-3.

<sup>12</sup> S. PALÁGYI, 1984, p. 43.

<sup>13</sup> S. PALÁGYI, 1984, p. 47.



Die Neulegung der drei, im Besitz des Veszprémer Museums gebliebenen Mosaiken wurde wieder aktuell, als man am Anfang der achtziger Jahre die Bedeckung des neu wiederfreigelegten Hauptgebäudes vorgesehen hatte. In dem im Jahre 1984 aufgebauten Schutzgebäude ergab sich die Möglichkeit, die Mosaiken auf ihre ursprünglichen Plätze zu legen und sie in ihrer ursprünglichen Umgebung in vollständiger Weise auszustellen. Im Laufe dieser Arbeit konnte man auch jene Korrekturen durchführen, die sich aus den früheren irrümlichen Zusammenstellungen ergaben, bzw. man konnte im Raum 10 eine neue Rekonstruktion versuchen, nachdem im Jahre 1979 ein neueres Mosaikfragment im südlichen Teil des Raumes in situ freigelegt wurde (Abb. 6). Die Abtragung des Mosaiks hat sich im Vergleich zur Aufnahme in den Jahren 1910 und 1925 nur im verwendeten Material unterschieden. Die inneren Arbeiten im Falle des Mosaiks 10 waren umständlicher und haben längere Zeit gebraucht, da man nicht nur die neuen Mosaikfragmente zur Ausstellung fertigstellen, sondern sie auch mit den in den Jahren 1910-1911 in Beton eingebetteten Stücken zusammenfügen musste. Das mechanische Entfernen der Betonschichte auf der hinteren Seite der auf der oberen Seite befestigten Tafeln hat sich nachträglich als richtig erwiesen, da zwischen den Mosaikstückchen und dem Beton eine das Haften beeinträchtigende braune Schicht entstand, und infolge der Oxydation der im Zement enthaltenen Metallsalze in Anwesenheit von Feuchtigkeit und Luft. Als Trägersubstanz der Mosaiktafeln haben die Restauratoren selbstgefertigtes Zweikomponente - Poliuretanschaum - Paneel gebraucht. Denselben Stoff verwendete man auch als Klebstoff. Bei den neu freigelegten Stücken hat man vorher dazu eine bienenzellartige Wellpappe benutzt. Die Zwischenlücken hat man mit Poliuretanschaum ausgefüllt, so dass sie um, 1-2 mm tiefer als die ursprüngliche Oberfläche waren. Zum Malen hat man mit Plextolgips grundiert, worauf dann die Muster mit Akryltempera gemalt wurden. Die so erhaltene Oberfläche wurde mit einer 5 % konzentrierten Azeton - Toluol - Lösung von Paraloid B 72 (eine organische Lösung von Poly - methyl - metakrylatgranulat) geschützt. Am Ende der Restaurierungsarbeit hat man das Mosaik auf den ursprünglichen Fundort auf eine isolierte Betonoberfläche gelegt und die Spuren der Zusammenfügung entfernt<sup>14</sup>.

Bisher sind insgesamt drei Zeichnungsrekonstruktionsvorschläge des Mosaiks 10 bekannt. Die ersten zwei Vorschläge beruhen auf den Kenntnissen über die ersten 5 Tafeln. Auf das von Edit Thomas inspirierte Gebäudemakett (Abb. 1) wurden nur bunte Mosaikteile gezeichnet, so dass sie auch den Heizungskanal am östlichen Rand des Raumes bedecken. Den so entstandenen leeren nördlichen Streifen konnte, bzw. wollte sie nicht mit schwarz-weiss gemusterten Tafeln ausfüllen. Infolge eines Missverständnisses war sie der Meinung, dass die letzten gar nicht im Jahre 1910 und auch nicht an diesem Ort aufgefunden worden waren<sup>15</sup>. Auf

<sup>14</sup> Z. SZALAY, "A Nemesvámos - Balács puszta villa I/10-es helyiségében talált mozaikpadló restaurálása - Restaurierung des Mosaikfußbodens aus dem Raum I/10. der Villa in Nemesvámos - Balács puszta", *Balácai Közlemények* 2, 1992, p. 281-287.

<sup>15</sup> E. THOMAS, 1964, p. 94.



der Zeichnung von Ákos Kiss aus dem Jahre 1973 (Abb. 2) erscheinen die bekannten Motive. Auch bei dieser Variante bedeckt das bunte Mittelfeld den Abschnitt über dem Heizungskanal und die schwarz-weissen Motive fallen zwischen das Mittelfeld und die südliche Wand<sup>16</sup>. In beiden Fällen war ein Fehler, dass man das Mittelfeld nicht den ursprünglichen Motiven entsprechend konstruiert hatte. Schliesslich ermöglichte uns der neugefundene Mosaikteil die Rekonstruktionszeichnung in schwarz-weiss im Jahre 1992 zu publizieren<sup>17</sup> (Abb. 7). Zur Ausfüllung der Musterelemente hatte man ausser grünen auch rote, gelb-rötliche, gelbe und rosarote Würfel oder gefärbte Würfel benutzt. Sie sind also nie in so prägnanten starken Farben erschienen, wie sie auf den verschiedenen Abbildungen zu sehen sind.

Von dem Mittelfeld stand uns mehr als ein Viertel zur Verfügung und das half uns, das mittlere Emblem zu rekonstruieren, wo sich eine Rosette aus Kreisen, Kreisblüten und Pelten in einem zackigen Quadrat befindet. In Kreuzform schliessen sich je vier Achtecke, die aus zwei sich überschneidenden Quadraten bestehen an. In den Ecken befinden sich mit Dreiecken gefüllte hakenförmige Zeichenmotive und Zierreihen aus Dreiecken und Rauten. Von den Konstruktionsmerkmalen des mittleren Emblems ist zu erwähnen, dass die Kreise um die Spitzen der achteckigen Blumen und die Pelten mit demselben Radius konstruiert sind. Dieser Radiuslänge entspricht die Seitenbreite der Achtecke und der anschliessenden Rauten. Die Seitenlänge des zackigen Quadrats um die Rosette stimmt mit der Entfernung vom Mittelpunkt der Rosette bis zum Mittelpunkt der Achtecke überein. Die Spitzen der Dreiecke in den hakenförmigen Eckmotiven zeigen in entgegengesetzte Richtung. Die jetzige Rekonstruktion bevorzugt eher die Drehrichtung der Elemente nach rechts bzw. nach links und nicht die Symmetrie (Abb. 8).

Auch die Bestimmung des Platzes des Mittelfeldes und die Ausführung der Rekonstruktion ist dem im Jahre 1979 freigelegten Mosaikfragment zu verdanken. Die aus 5-4, 5 schwarz-weissen Kreisen konstruierten Kreuzblütenelemente waren auf beiden Seiten von drei schwarzen Steinreihen umrahmt. Daran schloss sich neben der Wand ein netzartiger weisser Streifen an, den die früheren Versuche zwecks Bestimmung des Grundrisses des Raumes fasst völlig zerstört haben. Bei der Zusammenfügung des mittleren Feldes mit dem schwarz-weissen Feld sind wir wahrscheinlich gut vorgegangen, als wir vermuteten, dass die 2 schwarzen Würfelreihen nach den 3 weissen Steinreihen schon die Überreste des das mittlere Feld umrahmenden Streifens, bzw. der Umrahmung der geometrischen Elemente waren.

Auch bei dem Zusammenfügen der früheren schwarz-weissen Tafeln haben wir die auf der Südseite des Raumes in situ vorgefundenen Reste in Betracht gezogen. Der erhaltene Mosaikboden ist asymmetrisch. Asymmetrisch, da einerseits zwischen dem schwarz-weissen Feld und der nördlichen Wand die der südlichen Seite ähnliche Ausfüllung keinen Platz hat, andererseits auch was den ganzen Raum betrifft. Es kann sein, dass sich die Motive der

<sup>16</sup> Á. KISS, 1973, p. 24, Fig. 15.

<sup>17</sup> S. PALÁGYI, 1992, p. 232, Abb. 21.



Kreisblüten auch über dem Heizungskanal fortsetzen. Dies kann aber aufgrund von Funden nicht bestätigt werden, mit neueren Angaben können wir jedoch nicht rechnen<sup>18</sup>. Der neukonstruierte Mosaikboden beträgt heute 5,22 x 2,58, das heisst 13,47 m<sup>2</sup>.

Die wieder in den Räumen 8 und 31 gelegten Mosaiktafeln wurden nicht aus dem Beton herausgenommen (Abb. 4). Bei dem Zusammenfügen mussten die überflüssigen Betonränder entfernt werden. Nach der Feststellung der richtigen Reihenfolge hat man die Tafel auf die isolierte Grundierung in Sand gebettet. Die Ergänzungen sind im Vergleich zu der originalen Oberfläche hier auch etwas tiefer. Vor dem Färben grundierte man mit einer Mischung aus Zement, Weiszement, Bergkreide und Plextol. Die Muster wurden mit Acryltempera gefärbt. Die Neulegung ermöglichte es die brüchigen und an verschiedenen Orten aufbewahrten Stücke einzubauen, die irrümlichen Betonierungen, Übermalungen und die Reste der überholten Oberflächebehandlungen zu entfernen und einen zeitgemässen Oberflächenschutz zu verwenden.

Von den 24 Kassetten des Raumes 31<sup>19</sup> sind vier Kassetten das mittlere Emblem mit den auf einem Granatapfelbaumzweig sitzenden Fasanen<sup>20</sup> (Abb. 9-11). Um das Emblem herum wurde jede zwei Kassette mit Kreuzen ausgefüllt, die an den Ecken Hakenmotive haben in abwechslungsreicher roter, gelber, grüner, schwarzer Kombination. Dazwischen sind in Kassetten Doppel - Pelta, Zweig, aus Herzen vier 4 blätterige Blumen usw. Die Felder mit den Zweigen bzw. mit den Doppel - Pelten sind in Form eine "Z" angeordnet. Aus der falschen Reproduktion dieses Systems erfolgte bei der Zusammenstellung im Jahre 1958 am Anfang der zweiten Reihe links die Verwechslung von zwei Kassetten (Abb. 10). Die uns zur Verfügung stehenden Stücke, das laufende Hunde - Motive, konnte samt dem Umrahmungsfeld wieder an seinen Platz kommen. Die vor der Apside rechts befindliche 135 cm breite, genau nicht definierbare, auf weissem Grund mit schwarzer Linie gezeichnete Abbildung könnte die Schwelle des Eingangs aus süd-westlicher Richtung gewesen sein.

Das Mosaik 31 ist ebenfalls lückenhaft. Über dem nördlichen Heizungskanal fehlt die übrigens bis zur Wand reichende weisse netzähnliche Ausfüllung. Die Oberfläche des Mosaiks beträgt heute 37,77 m<sup>2</sup>.

Das Mosaik 8 ist in diesem Sinne ebenfalls nicht vollständig. Hier fehlen die weissen Mosaikränder und es zeigen sich Lücken zwischen den Wänden. Bei der Neulegung des Mosaiks im Jahre 1985 strebten wir nach einer symmetrischen Wiedergabe des ganzen Feldes<sup>21</sup>. Das Ausmass des heute in dem 42,7 m<sup>2</sup> grossen Raum ausgestellten Mosaiks beträgt 35,96 m<sup>2</sup>.

<sup>18</sup> S. PALÁGYI, 1992, p. 232, 259-261, 272-273, 276-277.

<sup>19</sup> Z. SZALAY, *A Nemesvámos - Balácapusztá romterület 8-as és 31. helyisége mozaikpadlójának restaurálása, rekonstrukciója*, LDM A 18. 439 - 85.

<sup>20</sup> Nach dem Naturwissenschaftler I. GALAMBOS, LDM A 18. 897 - 97.

<sup>21</sup> Anm. 19.



Der Raum 20 war zwischen dem umrahmenden Streifen und den Wänden in ähnlicher Weise wie in den anderen Räumen mit netzartig gelegten weissen kleinen Steinen ausgefüllt. In dem Feld ist auch hier die Kassettenstruktur erkennbar, in der insgesamt 12 Quadrate zu sehen sind (Abb. 12). In länglicher Richtung sind die Seiten mit auf die Kante gestellten kleineren Quadraten mit Kreisblütemotiven durchbrochen, in Querrichtung ebenfalls mit auf Kante gestellten Quadraten, die aber mit z. B. leeren Würfel-Motiven verziert sind. Übrigens ist es diesen kleinen Quadraten zu verdanken, dass die Kreise und quadratischen, geflochtenen Embleme wie Sterne aussehen. Im Interesse des Hervorhebens des mittleren Emblems hat man dieses System verändert. In den sich an die vier Seiten anschliessenden Dreiecken sind Pelten zu sehen. Dreht man das Kassettennetz um 45°, bekommt man ein ganz anderes System der Mosaikmotive (Abb. 13). Die die Kreise und die quadratischen Elemente umgebenden, auf die Kante gestellten Quadrate können zweimal in 2 x 3 Gruppen geordnet werden, die dann in weitere ganze und gestumpfte grösserer, einander überquerende Quadrate eingeordnet werden können. In dieses System passte das mittlere Emblem organisch überhaupt nicht.

Das sich in Wirklichkeit nicht in der Mitte des Bodens befindliche Emblem in dem länglich-quergerichteten Netz füllt eine volle Kasette aus. Den Kantharos in der Mitte der ersten Reihe hat man auf die Apsideaussicht, den in der Mitte mit "Arabesk"-Motive dargestellten, leoporelloartigen Streifen hat man auf die Eingangaussicht komponiert.

Die Entfernung zwischen den Mittelpunkten der kreisförmigen und quadratförmigen geflochtenen Embleme ist dieselbe. Mit verdoppelter Entfernung kann man zwei einander überquerende Quadrate zeichnen, deren einander abdeckender Teil ein Drittel der Längstseite des Rechteckes ist, das sich aus der Verbindung der Mittelpunkte der Eckembleme ergibt. Die Entfernung zwischen den Mittelpunkten der Embleme ergibt die des mittleren. Das Quadrat des Kantharos und das geflochtene Emblem haben gleiche Grösse<sup>22</sup> (Abb. 14). Über den Mittelpunkt der Kreismotive können auch weitere auf die Kantegestellte Quadrate gezeichnet werden.

Was die Datierung der Mosaik von Balácsa betrifft, tauchten inzwischen Zweifel auf<sup>23</sup>. Ákos Kiss empfiehlt statt der Datierung auf 1-2. Jh. die Jahre um 200 und zweifelt nicht daran, dass sie alle zur gleichen Zeit beim Wiederaufbauen nach den Markomannenkriegen und zur Wende des 2. und 3. Jhs. entstanden sind<sup>24</sup>. Auch die Harmonie der Mosaiken scheinen diese Gleichzeitigkeit zu bestätigen. Die meisten Zierelemente kommen auch auf den anderen Mosaiken vor. Die Kassettenmotive (s. unsere Zusammensetzung an der Abb. 15) z. B. auf den Mosaiken 31 und 8, die Sternblüten ausser diesen zwei in der Apside des Mosaiks 20. Die Efeublätter und Ranken, die das Mosaik 8 umrahmen, können wir auch neben den Kantharoi der Mosaik 20 und 31 sehen. Einfachere Varianten der aus Kreisen komponierten Kreuzblüten

<sup>22</sup> Die Zeichnung wurde wegen Umlegungs des grössten Mosaiks im Ungarischen Nationalmuseum nach der im Archiv des Museums von Veszprém bewahrten Photoaufnahme gefertigt. (Inv. Nr. : 67/1075).

<sup>23</sup> E. THOMAS, 1964, p. 94 ; *MRT* 2, p. 150-151.

<sup>24</sup> Á. KISS, 1973, p. 26-28, 57 ; KISS, 1959, p. 228.



mit vier Blumenblättern sind auf zwei Mosaiken (10, 20), die Variation mit drei Blumenblättern und vervielfältigt aus den Kreisemblemen im Raum 20. Die Arabesken verzieren bloss zwei grosse Mosaiken (20, 31), in betonterer Weise finden wir sie - ählich den Kantharoi - bei der Apside des Raumes 31. Details mit perspektivischer Wirkung fanden wir nur bei den Mosaiken 10 und 20, wo diese Wirkung durch eine Kombination von Dreiecken, Rauten und ausfüllenden Elementen erreicht wurde. Den Eindruck bezüglich der vertieften Motive bekommen wir durch die Rauten der Ecken.

Bei den Mosaiken 10, 20, 31 tauchen hakenförmige Eckmotive mit geflochtenen Elementen, mit Dreiecken, mit verschiedenen Farbe ausgefüllt auf, die laut Mihály Nagy "den Regeln der Heraldik entsprechend, zu einer geometrischen Form vereinfachten Varianten, die auf den Abzeichen, Schilden und Flaggen oft angewandt wurde"<sup>25</sup>. Die um die mittlere Rosette des Mosaiks 10 in den Ecken dargestellte rot ausgefüllte Hakenverzierung gleicht noch mehr den "auf einem Nagel aufgehängten heiligen Bändern" (*vitta, licium, taenia*)<sup>26</sup>.

Die Muster, die Anzahl und die Grösse der Steine müssen auch im Falle von ähnlichen Motiven nicht gleich sein.

Die Gleichzeitigkeit der Mosaiken können auch aufgrund der Untersuchungsergebnisse des Steinmaterials bestätigt werden. Beim Vergleich der Würfel aus den Räumen 10 und 31 wurde von Experten folgendes festgestellt: das Material der schwarzen, gelben und grünen Würfel ist vollkommen gleich. Die grünen sind als Kunstprodukt zu betrachten, die anderen bestehen aus Gesteinen, die man im Balaton-Oberland (wo übrigens auch die Villa steht) und etwas nördlicher, in dem Transdanubischen Mittelgebirge findet. Es handelt sich also um schwarzen Basalt und weissen, gelben und roten dichten Kalkstein<sup>27</sup>.

Die Frage der Datierung versuchten wir aufgrund der Schichtenuntersuchungen unter dem im südlichen Teil des Raumes 10 *in situ* vorgefundenen Mosaikfragment zu entscheiden. Die unter dem Mosaik freigelegten Keramikfragmente z. B. Terra sigillata - Nachahmungen aus der Severuszeit bestätigen<sup>28</sup> die Datierung von Ákos Kiss auf die Jahre um 200. Diese Datierung wird durch die am Ende des 2. und Anfang des 3. Jhs. durchgeführten Bauarbeiten an dem Hauptgebäude der Villa, bzw. durch die Erweiterungen am Anfang des 3. Jhs. bestätigt, im Laufe deren das Gebäude seinen heute bekannten Grundriss erhielt<sup>29</sup>.

Aufgrund der Inschriftfragmente des mit Hügel bedeckten und etwa 700 m vom Hauptgebäude freigelegten Mausoleums können wir mit Sicherheit annehmen, dass das Gut von Baláca am Ende des 2. Jhs. von einer aus Mittelitalien stammenden Ritterfamilie gekauft

<sup>25</sup> M. Nagy, "Die nordpannonischen, sogenannten einheimischen Grabstelen und die römische "Militärkunst", *Mitt. d. Arch. Gesellschaft Steiermark* 3/4, 1989/1990, p. 169.

<sup>26</sup> Zitat wie oben.

<sup>27</sup> Bericht der Untersuchungen von Pál KERTÉSZ, "Szakértői vélemény a Baláca ásatási terület 10. és 31. számú helyiségeiben lévő mozaikok kőanyagáról", LDM 18. 395 - 85.

<sup>28</sup> S. PALÁGYI, 1992, p. 260-261, 273, 277.

<sup>29</sup> S. PALÁGYI, "Schwerpunkte der neuen Ausgrabungen im Gutshof von Baláca", *Balácai Közlemények* 3, 1994, p. 13, 21.



wurde. Sie begannen mit dem Bau ihrer Begrabungsstätte, die den italischen Rundgräbern ähnlich war, doch in Pannonien mit ihren ungewohnten Ausmassen und Ausführung unbekannt war, und begannen den Umbau ihrer neuen Wohnstätte, wobei sie die wichtigsten Räume ihres Wohnhauses mit Mosaikböden bedeckten<sup>30</sup>.

## DISCUSSION

Peter **Fischer** : 1) Quelle est la datation de la villa ? 2) S'agit-il d'un *emblema* ? 3) Par qui la restauration a-t-elle été faite ?

Sylvia **Palágyi** : 1) La villa a été occupée de la fin du I<sup>er</sup> à la fin du IV<sup>e</sup>. Quant aux mosaïques, elles datent d'environ 200 après J.-C. 2) Non. Toutes les mosaïques étaient faites en même temps. 3) La restauration a été menée à bien par l'Institut central pour la Restauration de Budapest (Direction centrale des musées au Musée national, Budapest).

---

<sup>30</sup> S.K. PALÁGYI, "A balácai római kori halomsír kutatása - Erforschung des Hügelgrabes von Balácsa", *Balácsai Közlemények* 4, 1996, p. 7-72 ; S.K. PALÁGYI, "A balácai halomsír kutatási eredményeinek összegzése - Bewertung der Forschungsergebnisse des Hügelgrabes bei Balácsa", *Balácsai Közlemények* 4, 1996, p. 261, 265 ; Ch. ERTEL, "Altar- und Architekturfragmente vom Tumulusgrab bei Balácsa - A balácai halomsír építészeti elgondolása", *Balácsai Közlemények* 4, 1996, p. 73-183.



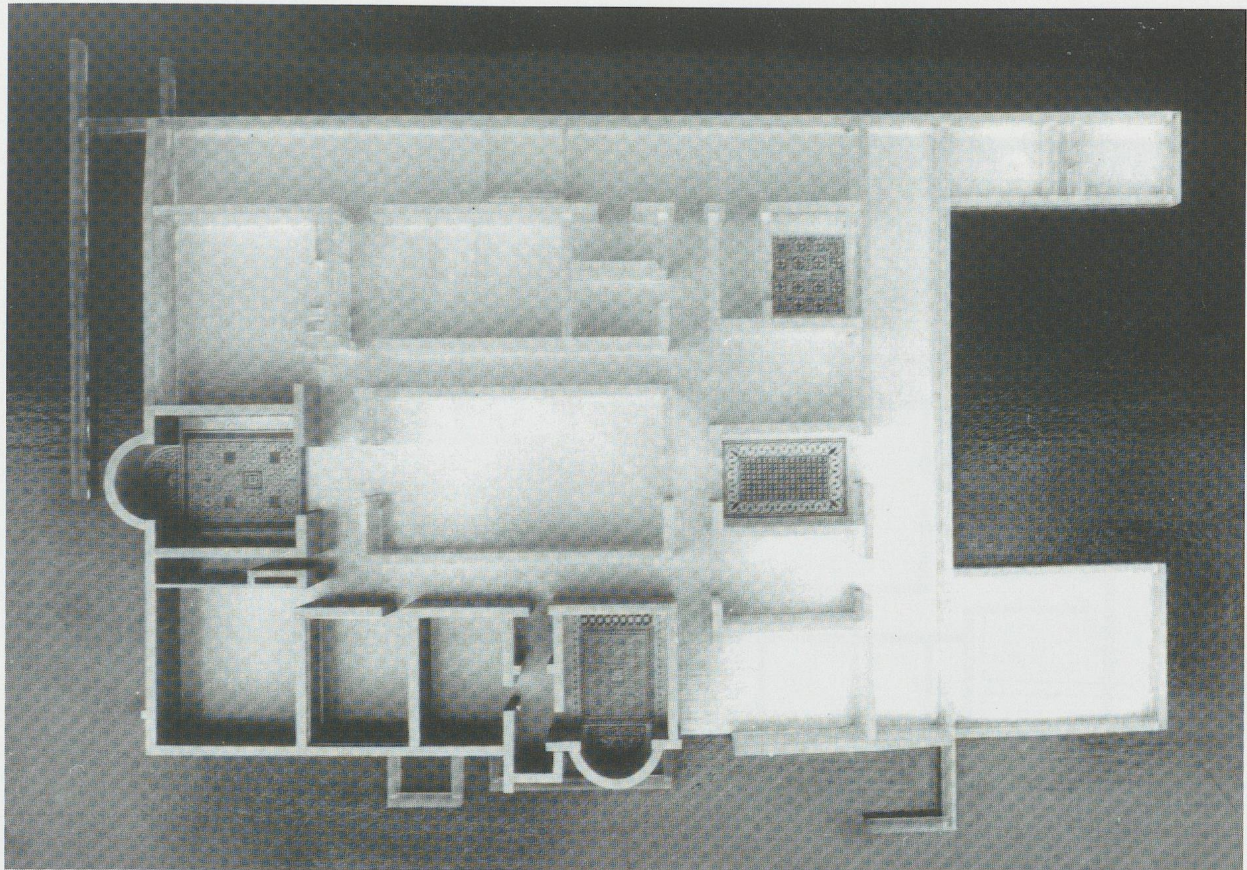


Abb. 1. Makett des Hauptgebäudes nach E. Thomas

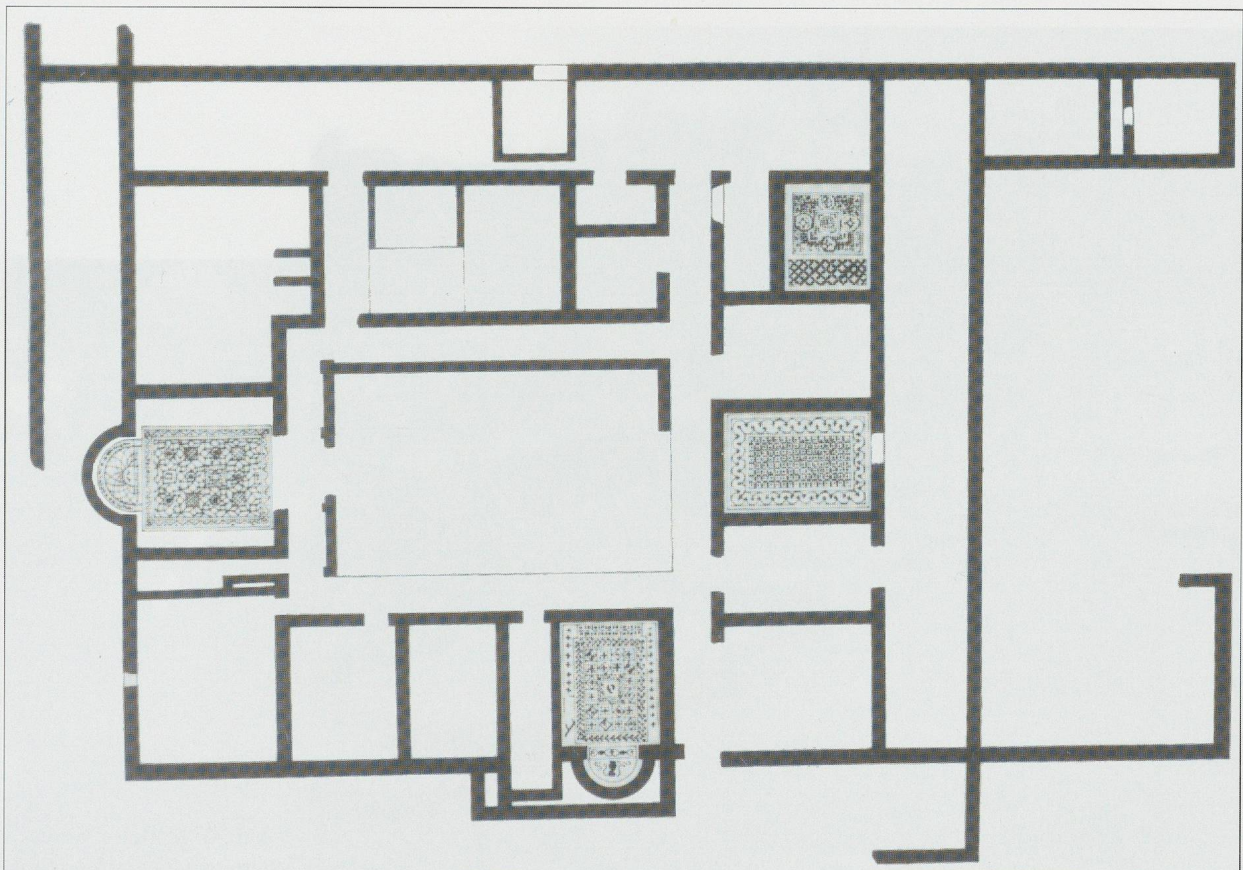


Abb. 2. Der Rekonstruktionsentwurf des Mosaiks vom Raum Nr. 10. im Hauptgebäude nach Á. KISS, 1973, Abb. 15



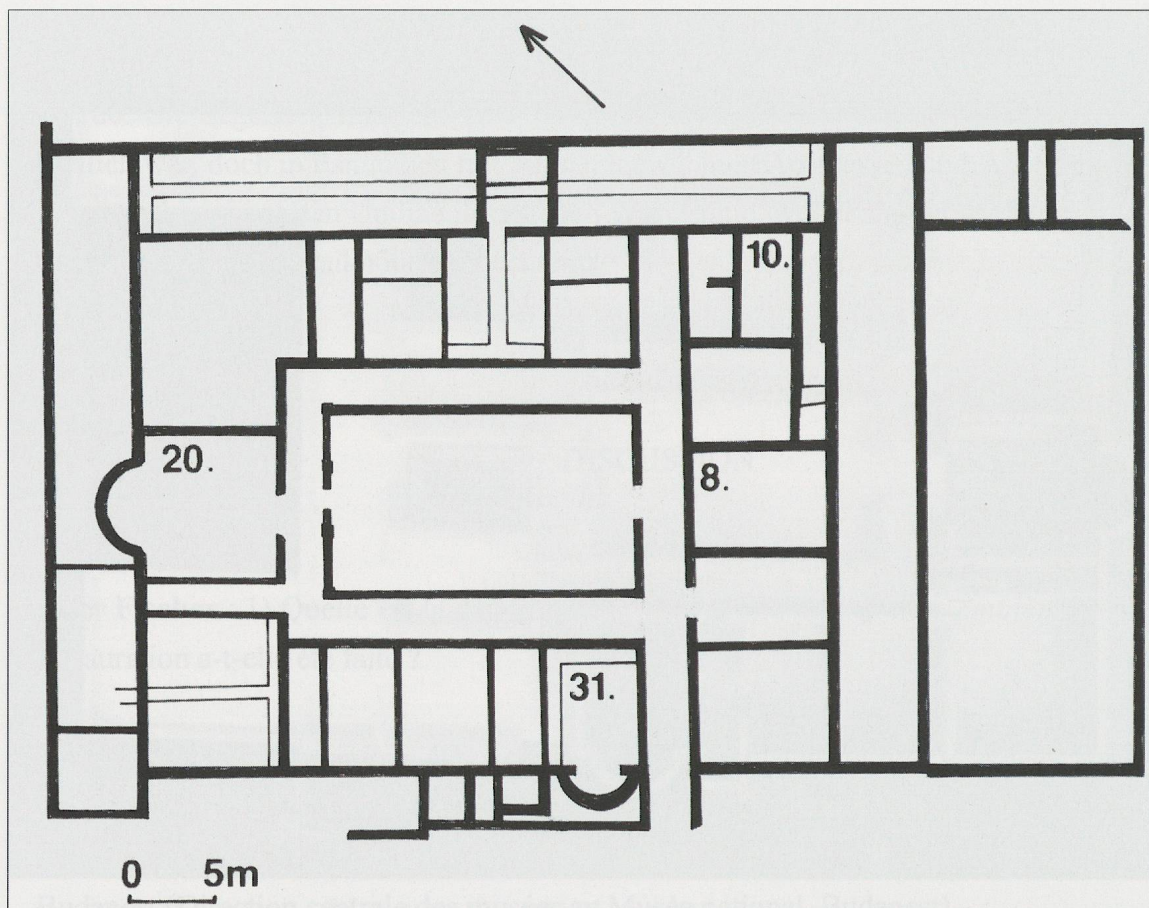


Abb. 3. Hauptgebäude der Villa nach den neuen Forschungen



Abb. 4. In Beton eingebettete Mosaiktafeln aus dem Raum Nr. 8 vor der Neulegung



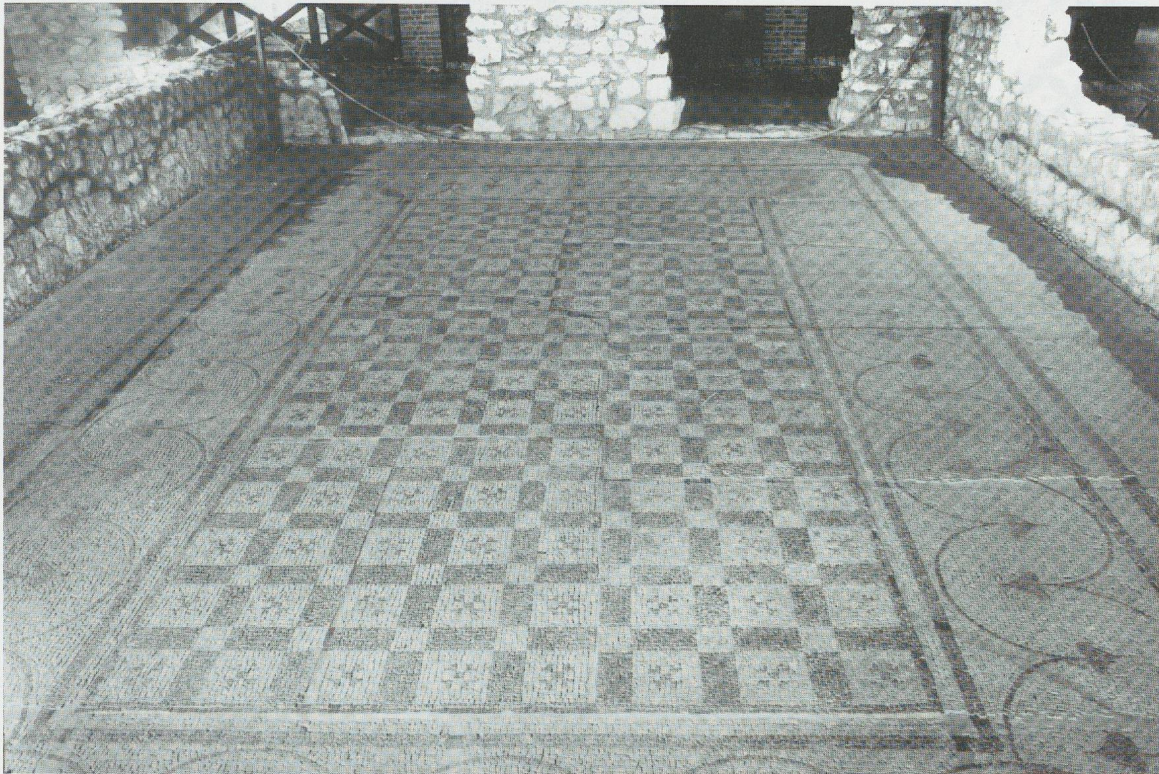


Abb. 5. Das neugelegte Mosaik vom Raum Nr. 8 im überdachten Hauptgebäude der Villa von Baláca



Abb. 6. Neugefundenes Mosaikstück vom Jahre 1979 *in situ* im Raum Nr. 10 des Hauptgebäudes



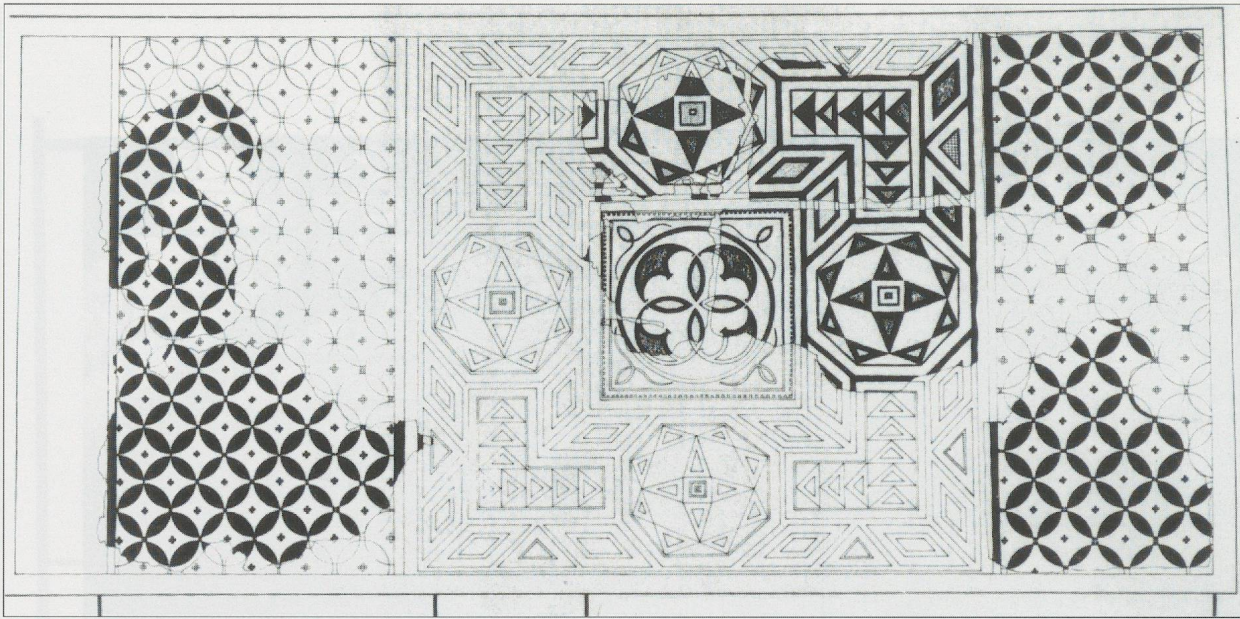


Abb. 7. Neue Rekonstruktionszeichnung des Mosaiks vom Raum Nr.10 nach PALÁGYI, 1992, Abb. 21

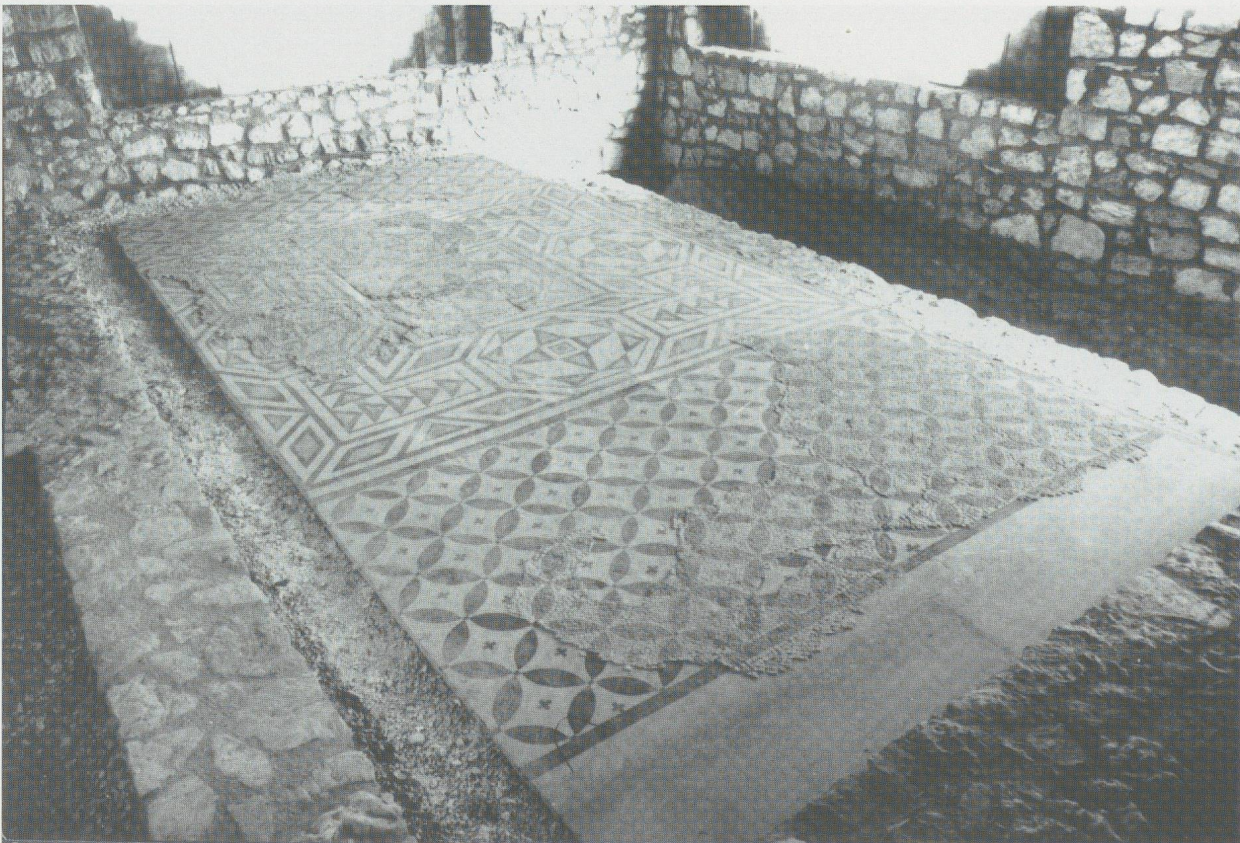


Abb. 8. Das Mosaik vom Raum Nr. 10 im überdachten Hauptgebäude der Villa von Baláca





Abb. 9. Das Mosaik vom Raum Nr. 31 des Hauptgebäudes an Ort und Stelle



Abb. 10. Das Mosaik vom Raum Nr. 31 im Museum von Veszprém





Abb. 11. Das Mosaik vom Raum Nr. 31 im überdachten Hauptgebäude der Villa von Baláca

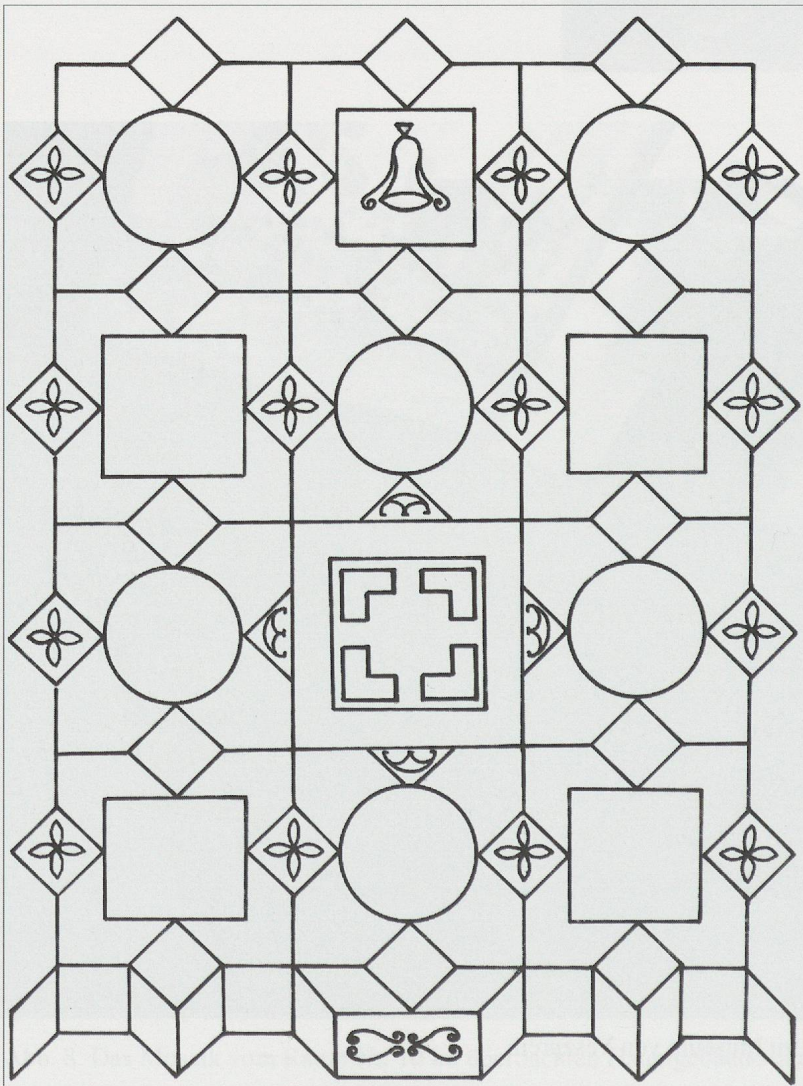


Abb. 12. Verteilung der Motive des Mosaiks vom Raum Nr. 20 des Hauptgebäudes der Villa



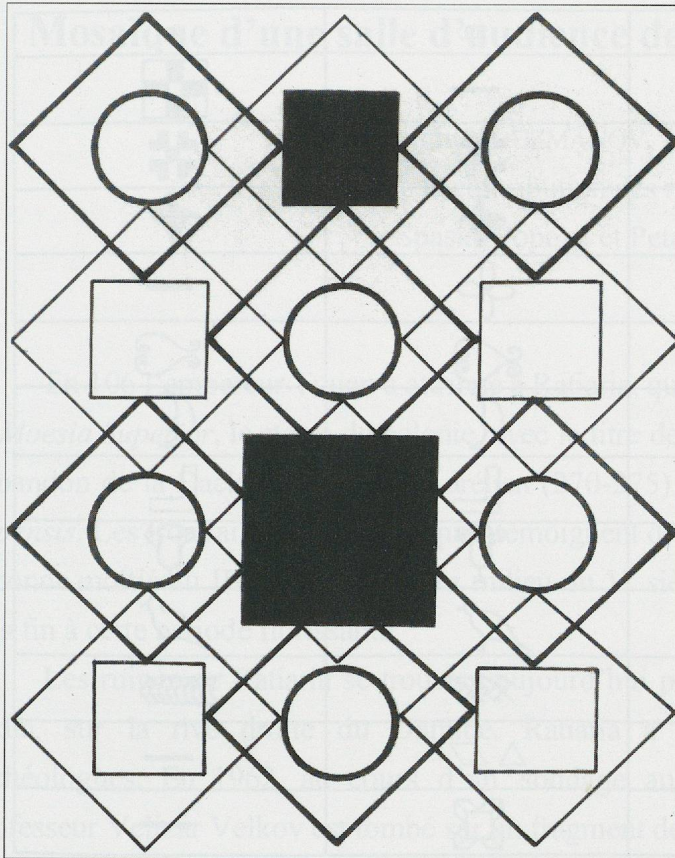


Abb. 13. Verteilung der Motive des Mosaiks vom Raum Nr. 20 des Hauptgebäudes

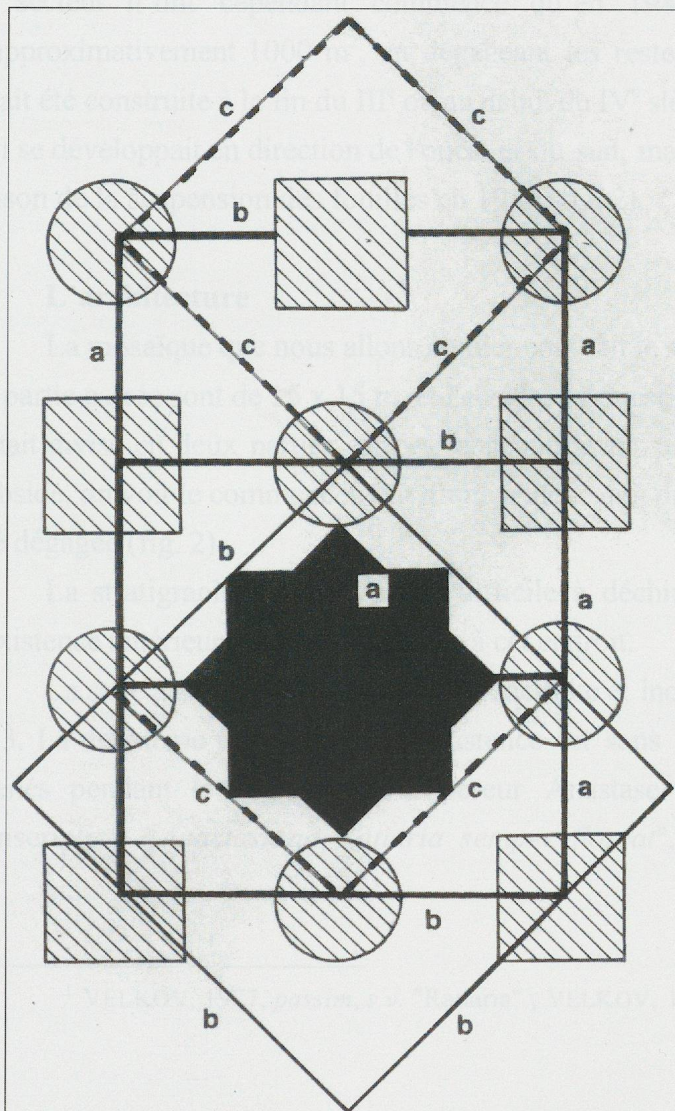


Abb. 14. Verteilung der Motive des Mosaiks vom Raum Nr. 20 des Hauptgebäudes



| 8.                                                                                | 10.                                                                               | 20.                                                                               | 31.                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
|  | —                                                                                 | —                                                                                 |  |
|  | —                                                                                 |  |  |
|  | —                                                                                 |  |  |
| —                                                                                 |  |  | —                                                                                   |
| —                                                                                 | —                                                                                 |  |  |
| —                                                                                 |  |  |  |
| —                                                                                 |  |  |  |
| —                                                                                 | —                                                                                 |  |  |
| —                                                                                 | —                                                                                 |  |  |
| —                                                                                 | —                                                                                 |  |  |
| —                                                                                 |  |  | —                                                                                   |
| —                                                                                 |  |  | —                                                                                   |

Abb. 15. Die Motive der Mosaik



# Mosaïque d'une salle d'audience de Ratiaria (Dacia Ripensis)

Gheorghe KOUZMANOV, Julia VALEVA

avec la contribution des restaurateurs

Spaska Popova et Petar Popov

En 106 l'empereur Trajan a attribué à Ratiaria, qui était à cette époque dans les confins de la *Moesia Superior*, le statut de colonie, avec le titre de *Colonia Ulpia Traiana Ratiaria*. Après l'abandon de la Dacie, l'empereur Aurélien (270-275) a fait de Ratiaria la capitale de la *Dacia Ripensis*. Les trouvailles archéologiques témoignent d'un essor constant de la ville à partir de la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du V<sup>e</sup> siècle. L'invasion des Huns, en 442-443, a mis fin à cette période florissante.

Les ruines de Ratiaria se trouvent aujourd'hui près du village d'Arcar, dans la région de Vidin, sur la rive droite du Danube. Ratiaria a depuis longtemps suscité l'intérêt des archéologues. En 1962, au cours d'un sondage au nord du second *decumanus* nord, le professeur Velizar Velkov est tombé sur un fragment de mosaïque<sup>1</sup>. Les fouilles régulières dans ce secteur n'ont cependant commencé qu'en 1983 (fig. 1). On a exploré une surface d'approximativement 1000 m<sup>2</sup>, en dégagant les restes d'une salle monumentale à abside qui avait été construite à la fin du III<sup>e</sup> ou au début du IV<sup>e</sup> siècle. La salle faisait partie d'un ensemble qui se développait en direction de l'ouest et du sud, mais qui n'a pas été entièrement exploré en raison de la suspension des fouilles en 1989 (fig. 2).

## L'architecture

La mosaïque que nous allons étudier couvrait le sol de la salle à abside : les dimensions de sa partie carrée sont de 15 x 15 m, et l'abside, à l'ouest, a un diamètre de 8 m. Le vestibule, à l'est, était divisé en deux parties carrées, chacune ayant pour dimensions 7,5 x 7,5 m. Au sud de l'abside, on voit le commencement d'une annexe qui, du fait de l'interruption des fouilles, n'a pas été dégagée (fig. 2).

La stratigraphie du site est si difficile à déchiffrer qu'on ne peut pas être certain de l'existence antérieure d'un autre édifice à cet endroit.

La salle à abside a été partiellement détruite et incendiée pendant le sac des Huns, en 442-443. La deuxième période de son existence est sans doute liée aux travaux de reconstruction menés pendant le règne de l'empereur Anastase (491-518), immortalisés d'ailleurs par l'inscription "*Anastasiana Ratiaria semper floreat*", mise au-dessus de la porte ouest du

---

<sup>1</sup> VELKOV, 1977, *passim*, s.v. "Ratiaria" ; VELKOV, 1966, p. 173-174.



rempart réparé, à moins qu'elle ne le soit à ceux menés sous Justinien, lorsqu'un grand effort a été fait pour la reconstruction des édifices publics et des résidences<sup>2</sup>.

Les murs de la salle à abside ont été bâtis en pierre. Pendant sa reconstruction, au tournant des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, son plan a été préservé, mais à l'intérieur on a créé un système de voûtes, appuyées sur des piliers cruciformes de briques. Les voûtes du vestibule nord étaient en plein cintre, celles du vestibule sud se sont écroulées.

Le caractère solennel de la salle originale suggère qu'elle avait été conçue comme salle d'audience. Vraisemblablement, après sa reconstruction, on lui a enlevé sa fonction représentative, en en surélevant le niveau et en transformant l'espace primitif en dépôt. Les courtes distances entre les piliers cruciformes (2 m), la faible hauteur des voûtes (ca. 2,20 m) et le grand nombre de fragments d'amphores trouvés sur place en sont les preuves. Lors de la reconstruction, la mosaïque a été couverte de mortier jaunâtre.

L'édifice a été définitivement détruit par les Avars pendant leur attaque au dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle (584).

### La mosaïque

La plus grande partie de la mosaïque de la salle à abside a été détruite dès l'antiquité. Le décor de l'abside a disparu entièrement. Au cours de la campagne archéologique de 1985, on a dégagé trois fragments de la partie carrée, et deux autres en 1987. Par chance, ce sont des fragments-clefs, qui nous donnent la base de la reconstruction du schéma général (fig. 3).

La composition est organisée autour d'un carré central qui contenait une figure curviligne, probablement un cercle. Tout autour sont disposées des bandes concentriques carrées. C'est une organisation "classique" où chaque partie "est séparée et indépendante bien que subordonnée à l'élément dominant de la composition"<sup>3</sup>.

Le cercle central est la seule partie qui ait été complètement perdue. Le petit oiseau près de l'angle nord-est ne nous aide pas beaucoup à lire la composition (fig. 4, 5). La bande circulaire, large de 14,5 cm, est décorée d'une tresse à deux brins, réalisés successivement en bleu-gris, rose, ocre et rouge sur fond noir.

Sur la première bande entourant le carré central, on voyait des animaux passants. Les figures d'un éléphant et d'une panthère, peut-être aussi d'un zèbre, sont les seules visibles aujourd'hui (fig. 4-6). La frise avec les animaux a une largeur de 68,5 cm. À l'intérieur, elle est limitée par une ligne de triangles équilatéraux juxtaposés large de 8,5 cm. À l'extérieur, la frise est bordée successivement par trois lignes de tesselles blanches, une bande avec tresse à trois brins sur fond pointillé, large de 22 cm (cf. *Décor*, 72e) et, finalement, trois lignes de tesselles noires.

<sup>2</sup> GIORGETTI, 1987, p. 33-43 ; sur la pl. V (2) on peut voir l'état actuel de la salle à abside et les fragments de mosaïque entre les piliers.

<sup>3</sup> LAVIN, 1963, p. 185.



La bande concentrique suivante, large de 45 à 47 cm, contient des losanges et des carrés sur la pointe contigus, respectivement chargés de carrés dentelés et de nœuds de Salomon (cf. *Décor*, 18e). Le contour est rouge. Les motifs inscrits sont réalisés en opposition de couleurs - rouge, blanc, jaune et noir. Les angles des grands carrés sont colorés dans le style "arc-en-ciel" en blanc, rose et rouge. Parfois le jaune remplace le rose. A l'extérieur, cette bande est bordée par une ligne d'ogives juxtaposées tangentes en opposition de blanc et de rouge (cf. *Décor*, 49h). Sa largeur est de 8 cm et elle est elle-même bordée à l'extérieur par deux rangées de tesselles noires et une rangée de tesselles blanches (fig. 7).

A l'est de cette composition carrée se déploie un quadrillage d'étoiles de huit losanges cantonnées de quatre petits carrés sur pointe et de grands carrés adjacents (cf. *Décor*, 173d). Chaque petit carré abrite un autre carré plus petit, dentelé et posé sur la pointe. Dans les grands carrés il y a des motifs isolés : deux peltes adossées, une rouge et une bleue, un méandre de svastikas à retour simple, une rosette de quatre pétales, dont deux rouges et deux bleues. Les losanges de chaque étoile sont en ocre, vert, rouge et bleu, opposés deux par deux (fig. 8).

Finalement, toute la composition est entourée de trois côtés (sauf du côté est) d'une bande, large de 53,5 cm, qui contient un quadrillage de filets simples dentelés - noirs sur fond blanc (*Décor*, 124a). Les cases sont chargées de carrés dentelés de six tesselles (fig. 7).

Il y a enfin une bande de raccord disposée entre le tapis de la salle et celui de l'abside. Entièrement faite de tesselles blanches dont aujourd'hui on compte 11 rangées, elle est large de 16,5 cm. Deux rangées de tesselles noires la séparent du quadrillage à filets simples.

Les fragments de la mosaïque ont été déposés, restaurés et transportés au musée de Vidin.

### Interprétation

La situation centrale de l'édifice, son plan et son riche décor suggèrent qu'il s'agissait d'une résidence prévue pour les gens les plus importants de la ville, parmi eux vraisemblablement le gouverneur de la province ; on serait donc en présence d'un *praetorium*. Il est aussi possible que les empereurs, pendant leurs visites d'inspection, aient résidé dans cet édifice remarquable.

Nous connaissons un bon nombre d'édifices semblables, dispersés dans tout l'empire. En principe, ces ensembles comprennent des salles à abside richement décorées de mosaïques. Nous pouvons citer à titre d'exemple l'ensemble de Savaria (Szombathely, Hongrie), la capitale de la province de *Pannonia Prima*. Les savants y ont d'abord vu la basilique de Saint Quirinus mais, finalement, on l'a considéré comme étant un palais d'époque romaine tardive<sup>4</sup>. Cet ensemble comporte une salle basilicale à abside semi-circulaire, dont les dimensions sont de 16 x 47,40 m. Son sol est décoré d'une mosaïque dont la composition est organisée autour d'un *emblema* central. De même qu'à Ratiaria, l'ensemble de Savaria a été érigé au centre de la ville et pouvait servir de résidence pour les empereurs romains en visite.

<sup>4</sup> TOTH, 1973.



Le schéma de la mosaïque de Ratiaria, qui comprend un champ carré avec prolongement selon une trame différente sur un côté seulement, s'observe dans beaucoup de salles d'apparat des III<sup>e</sup> - IV<sup>e</sup> siècles. Nous citerons de nouveau des exemples de Pannonie : le *triclinium* de la *villa urbana* de Balacapuszta près de Veszprem en Hongrie présente un schéma tout à fait analogue, tandis que dans le *tablinum* de la même *villa* le prolongement a été omis<sup>5</sup>. L'ensemble a été édifié vers 200.

Ce schéma paraît avoir été très populaire au III<sup>e</sup> siècle. Certaines de ces mosaïques ont été déjà maintes fois citées dans la littérature spécialisée, entre autres la mosaïque de Dionysos, d'époque sévérienne tardive, et la mosaïque de Polydus, du milieu du III<sup>e</sup> siècle, toutes deux provenant de salles à abside fouillées à *Augusta Treverorum* (Trèves)<sup>6</sup>.

L'Antiquité tardive connaît aussi le même type de salles d'audience et de décors, organisés selon deux compositions différentes : celle de l'abside et celle de l'espace rectangulaire qui lui fait face. L'*aula* de Meldola est un bon exemple pour illustrer la survivance de ce dispositif traditionnel jusqu'en plein VI<sup>e</sup> siècle (fig. 9)<sup>7</sup>.

Il en va de même du plan et du décor des résidences bâties dans les provinces balkaniques. Sur le territoire de la Bulgarie, non loin de Ratiaria, à Pleven, les archéologues ont partiellement fouillé une résidence de plan compliqué. Érigée à la fin du III<sup>e</sup> ou au début du IV<sup>e</sup> siècle, elle appartenait au territoire de l'antique Storgosia (fig. 10)<sup>8</sup>. Nous sommes malheureusement privés de données sur le décor de l'édifice, à cause de l'interruption des fouilles peu après leur commencement. Par contre, les archéologues de Stara Zagora nous fournissent un autre édifice qui peut nous servir de comparaison. Ils ont mis au jour une maison à péristyle richement décorée, qu'ils interprètent comme étant la résidence du gouverneur à *Augusta Traiana*<sup>9</sup>. Une mosaïque, non encore publiée, décore le sol de sa salle à abside, dont les murs étaient autrefois recouverts de plaques de marbre. La résidence a été édifée, croit-on, au commencement du IV<sup>e</sup> siècle.

Un ensemble analogue est en train d'être exploré à Kostinbrod, à 24 km au nord-est de Sofia. À l'époque romaine, ce site faisait partie de la *Dacia Interior*. La superficie considérable de l'ensemble, son plan, ses commodités et son riche décor ont poussé les archéologues à l'interpréter comme une résidence de Constantin le Grand ou éventuellement du gouverneur de la province<sup>10</sup>. Une salle à abside servait d'espace de réception. Elle a des dimensions proches de celles de la salle de Ratiaria, 15 x 12,27 m, le diamètre de l'abside étant de 9 m. La salle était munie d'un hypocauste. Son pavement de mosaïque n'est pas encore dégagé. Mais une autre salle de la partie est de l'ensemble est décorée d'une mosaïque dont la base de la composition

<sup>5</sup> KISS, 1983, p. 133 sq., fig. 1, 8.

<sup>6</sup> SALIES, 1983, p. 336-342, fig. 4, 5.

<sup>7</sup> MAIOLI, 1987, p. 246, fig. 13.

<sup>8</sup> DINTCHEV, 1997, p. 94-95.

<sup>9</sup> KALTCHEV, 1992, p. 53, fig. p. 67.

<sup>10</sup> DINTCHEV, 1997, p. 83-94.



est l'étoile de huit losanges. Une bande de carrés et de losanges adjacents l'entoure de la même façon qu'à Ratiaria<sup>11</sup>. La date de l'ensemble de Kostinbrod est le début du IV<sup>e</sup> siècle (fig. 11).

Nous connaissons d'autres résidences luxueuses de la province de *Dacia Interior*, construites à la fin du III<sup>e</sup> ou au début du IV<sup>e</sup> siècle. Parmi elles, on compte la *villa* de Mediana près de Naissus et la résidence de *Felix Romuliana* près de Gamzigrad en Serbie, cette dernière liée au nom de l'empereur Galère (293-311)<sup>12</sup>.

En ce qui concerne le sujet traité dans le médaillon central de la mosaïque de Ratiaria, nous pouvons seulement émettre l'hypothèse qu'il était occupé par l'image d'Orphée charmant les animaux, en nous fondant sur la frise d'animaux passants, souvent attestée dans ce cas. Par conséquent, la mosaïque de Ratiaria entrerait dans le groupe nombreux des mosaïques d'Orphée, si répandues au III<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Elle n'entre, à proprement parler, dans aucun des types définis par H. Stern, mais elle est proche du type III. Sur le territoire balkanique, d'ailleurs, elle ne serait pas la seule de sa catégorie : la mosaïque du *triclinium* d'une *villa* à Panik (Bosnie) (fig. 12) comporte dans son octogone central les figures d'Orphée et des animaux. Dans la première bande concentrique, on voit d'autres animaux et des oiseaux, qui sont interprétés comme autant de figures symboliques<sup>14</sup>. La mosaïque de Panik, datée du IV<sup>e</sup> siècle, nous garantit, en tous cas, que le sujet faisait bien partie du répertoire des mosaïstes qui travaillaient dans les provinces balkaniques. H. Stern rappelle que c'était le pays natal d'Orphée et que d'autres monuments, ainsi que des monnaies, y reflètent la faveur dont jouissait sa légende, sa personnalité étant devenue un symbole de la pensée philosophique et religieuse<sup>15</sup>.

Le quadrillage d'étoiles de huit losanges qui fait partie de la mosaïque de Ratiaria se rattache à des compositions géométriques elles aussi parmi les plus répandues dans la mosaïque romaine. Apparu au I<sup>er</sup> siècle, il est surtout en vogue, semble-t-il, pendant l'époque sévérienne<sup>16</sup>. L'Italie fournit un grand nombre d'exemples, mais Antioche est aussi riche en pavements comportant ce motif. Il serait difficile de dire si l'atelier qui a travaillé à Ratiaria venait d'Orient ou d'Europe Centrale, et il est encore prématuré de définir une école de mosaïstes locale, bien qu'on connaisse deux autres mosaïques analogues réalisées dans la même région, dont une à Ratiaria même<sup>17</sup>.

La composition d'étoiles de huit losanges ne nous fournit pas non plus d'indices chronologiques précis, malgré les progrès faits dans l'étude du développement stylistique du motif<sup>18</sup>. Son emploi fréquent pendant des siècles et le mélange des variantes illusionnistes ou non-illusionnistes durant l'époque romaine tardive, nous empêchent de nous appuyer sur ce

<sup>11</sup> BOZILOVA, 1987 ; VALEVA, 1995, fig. 9.

<sup>12</sup> PETROVIC, 1993, p. 57-81 ; SREJOVIC, 1993, p. 31-53.

<sup>13</sup> STERN, 1955 ; BLAKE, 1936, p. 159, pl. 38, 4 ; HARRISON, 1962.

<sup>14</sup> CREMOSNIK, 1984, p. 77-85.

<sup>15</sup> STERN, 1955, p. 58.

<sup>16</sup> KONDOLEON, 1995, p. 51-60 ; BALTU, 1981, p. 379-380 ; DARMON, 1981, p. 299.

<sup>17</sup> GIORGETTI, 1987, p. 60-70, Tav. 6-10.

<sup>18</sup> Cf. note 16.



matériel pour fonder une datation. Nous prendrons en considération plutôt les faits historiques et les données archéologiques de l'ensemble du site pour proposer l'hypothèse d'une réalisation de la salle à abside et de sa mosaïque vers la fin du III<sup>e</sup> ou le début du IV<sup>e</sup> siècle, datation qui a été déjà avancée par le professeur D. Giorgetti<sup>19</sup>. Certains détails cependant, comme le nombre prédominant de monnaies du IV<sup>e</sup> siècle trouvées pendant les fouilles, nous pousseraient à privilégier l'époque constantinienne.

Il est dommage que la salle d'audience de Ratiaria nous soit parvenue dans cet état déplorable. Mais nous pouvons nous figurer sa splendeur originelle et la beauté polychrome de sa mosaïque. Peut-être avait-elle l'effet de la belle mosaïque de Volubilis que nous avons eu la chance de conserver intacte<sup>20</sup> ? Elle devait nécessairement être somptueuse, puisque l'édifice de Ratiaria avait été bâti pour servir aux besoins administratifs et de représentation du pouvoir romain dans cette ville si importante du *limes* danubien.

<sup>19</sup> GIORGETTI, 1987, p. 44.

<sup>20</sup> KONDOLEON, 1995, p. 249, fig. 158.



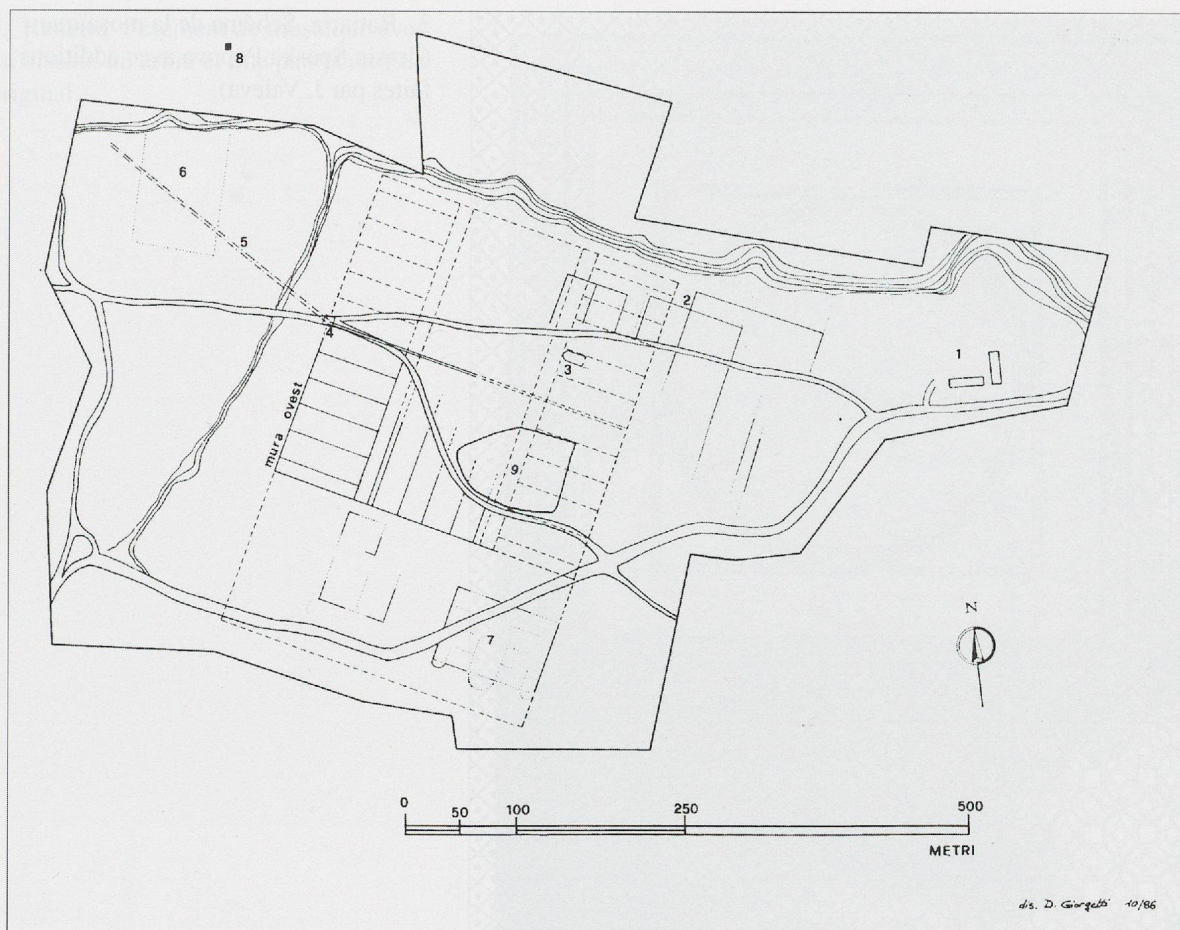
## Bibliographie

- BALTY, 1981 : J. BALTY, "La mosaïque antique au Proche-Orient", *ANRW* II, 12.2, Berlin-New York 1981, p. 347-429.
- BLAKE, 1936 : M.E. BLAKE, "Roman Mosaics of the Second Century in Italy", *MAAR* 13, 1936, p. 67-214.
- BOZILOVA, 1987 : V. BOZILOVA, "Fouilles d'un ensemble architectural à Kostinbrod", in *Recherches sur la culture en Mésie et en Thrace, Bulgarie (Ier- IVe siècle)*, Sofia 1987 (= *Izvestiya na Archeologicheskiya Institut XXXVII*), p. 75-82.
- CREMOSNIK, 1984 : I. CREMOSNIK, *Mosaici i Zidno Slikarstvo Rimskog Doba*, Novi Sad 1984.
- DARMON, 1981 : J.-P. DARMON, "Les mosaïques en Occident I", *ANRW* II, 12.2, Berlin-New York 1981, p. 266-319.
- Décor* = C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, A.-M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN, *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Dessins de Richard Prudhomme. Paris 1985.
- DINTCHEV, 1997 : V. DINTCHEV, *Les villas romaines sur le territoire de la Bulgarie contemporaine*, Sofia 1997 (en bulgare).
- GIORGETTI, 1987 : D. GIORGETTI, "Res ad topographiam veteris urbis Ratiariae pertinentes. Prolegomeni all'urbanistica della città romana", *Ratiariensia* (Bologna) 3-4, 1987, p. 33-84.
- HARRISON, 1962 : R.M. HARRISON, "An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica", *JRS* 52, 1962, p. 13-18.
- KALTCHÉV, 1992 : K. KALTCHÉV, "Augusta Traiana - Beroe - une réserve archéologique. Recherches et problèmes", in *85e anniversaire du musée d'histoire de Stara Zagora*, Stara Zagora 1992, p. 49-70.
- KISS, 1973 : A. KISS, *Roman Mosaics in Hungary*, Budapest 1973.
- KISS, 1983 : A. KISS, "Le caratteristiche artistiche dei mosaici della Pannonia", in *III colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna 6-10 settembre 1980*, Ravenna 1983, p. 133-142.
- KONDOLEON, 1995 : C. KONDOLEON, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos (Nea Paphos)*, Cornell University Press, Ithaca-London 1995.
- LAVIN, 1963 : 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. 179-286.
- MAIOLI, 1987 : M.G. MAIOLI, "L'edilizia privata tardoantica in Romagna: appunti sulla pavimentazione musiva", in *XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 4/11 aprile 1987*, Ravenna 1987, p. 209-251.

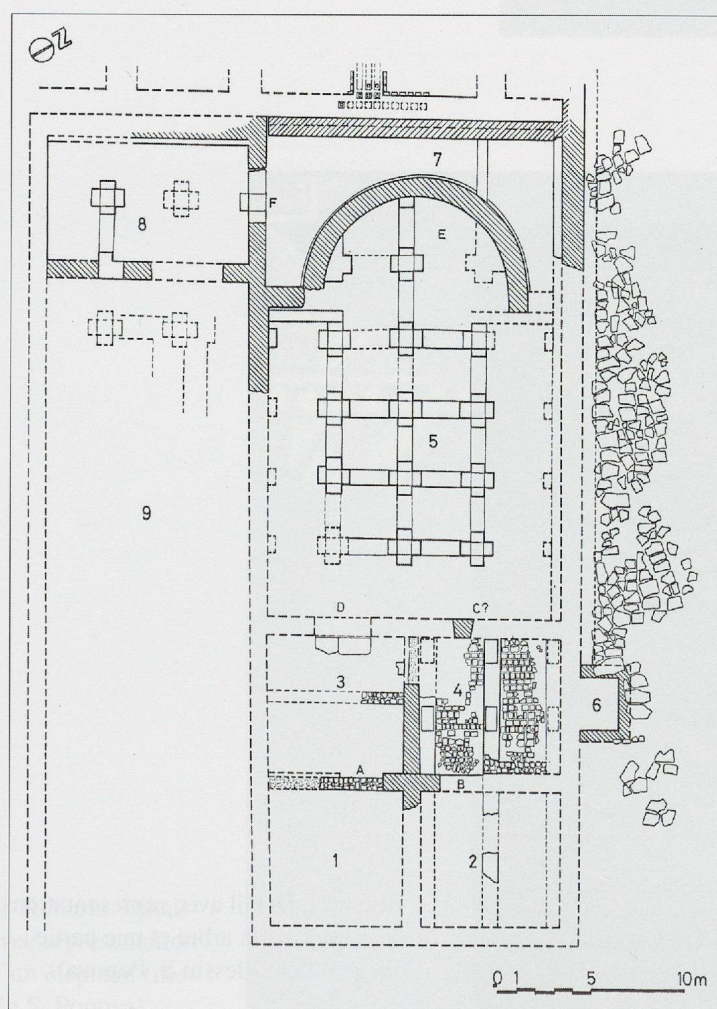


- PETROVIC, 1993 : P. PETROVIC, "Naissus - Foundation of Emperor Constantine", in *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, Belgrade 1993, p. 57-81.
- SALIES, 1983 : G. HELLENKEMPER-SALIES, "Neue römische Mosaiken in Deutschland Beiträge zur Chronologie des 3. Jahrhunderts", in *Il mosaico antico. III colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna 6-10 settembre 1980*, Ravenna 1983, p. 335-356.
- SREJOVIC, 1993 : D. SREJOVIC, "Felix Romuliana - Galerius' Ideological Testament", in *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, Belgrade 1993, p. 31-53.
- STERN, 1955 : H. STERN, "La mosaïque d'Orphée de Blanzky-les-Fismes (Aisne)", *Gallia* 13, 1955, p. 41-77.
- TOTH, 1973 : E. TOTH, "Late Antique Imperial Palace in Savaria (the Question of the So-called Quirinus Basilica)", *Acta Archaeologica* XXV, 1973, p. 117-136.
- VALEVA, 1995 : J. VALEVA, "Geometric Mosaics from Bulgaria", in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, held at Bath, England, September 5-12 1987* (Ed. R. LING) (=JRA Supplementary Series 9/2), Ann Arbor 1995, p. 252-264.
- VELKOV, 1966 : V. VELKOV, "Ratiaria. Eine römische Stadt in Bulgarien", *Eirene* (Praga) V, 1966, p. 155-175.
- VELKOV, 1977 : V. VELKOV, *Cities in Thrace and Dacia in Late Antiquity (Studies and Materials)*, Amsterdam 1977.



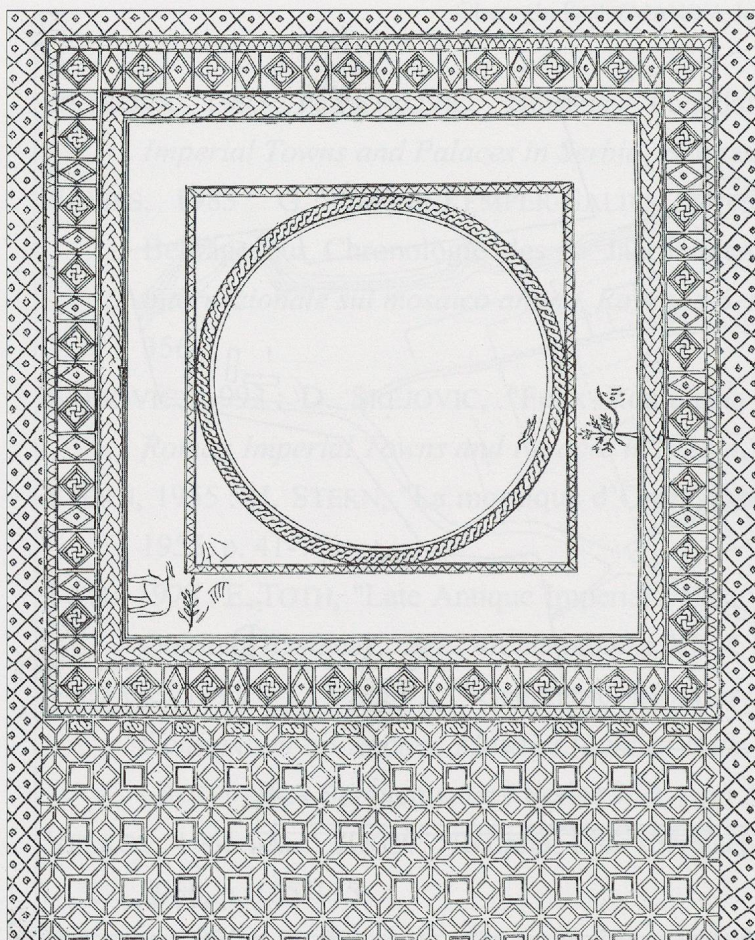


1. Plan de Ratiaria. L'édifice étudié porte le numéro 3 (dessin Dario Giorgetti).

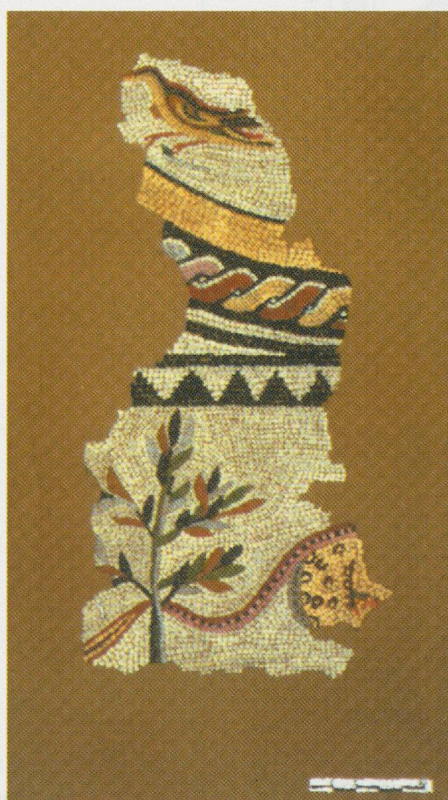


2. Ratiaria. Plan de la salle à abside (dessin Stephan Gochev).





3. Ratiaria. Schéma de la mosaïque  
(dessin Spaska Popova avec additions  
faites par J. Valeva).



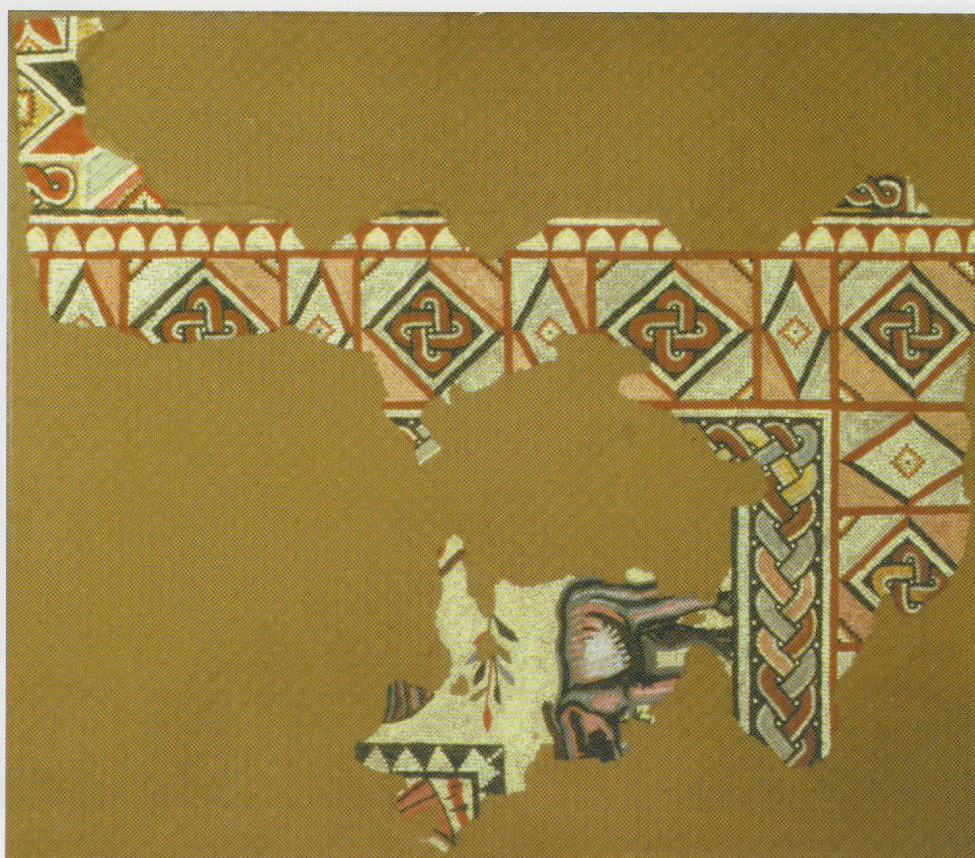
4. Ratiaria. Détail avec représentations  
d'un oiseau, d'un arbre et une partie  
d'une panthère (dessin S. Popova).



5. Ratiaria. Fragment de mosaïque avec un oiseau, un arbre et une panthère. Etat original.



6. Ratiaria. Détail avec représentation d'un éléphant (dessin S. Popova).





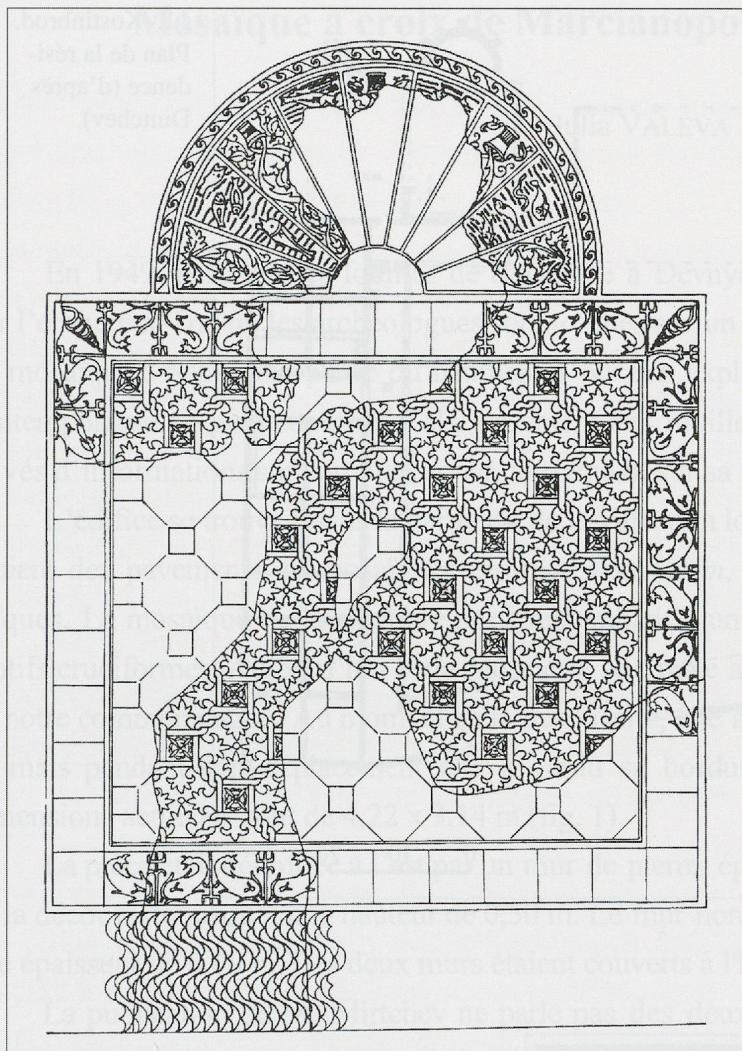


7. Ratiaria. Détail avec la frise de carrés et de losanges adjacents (dessin S. Popova).

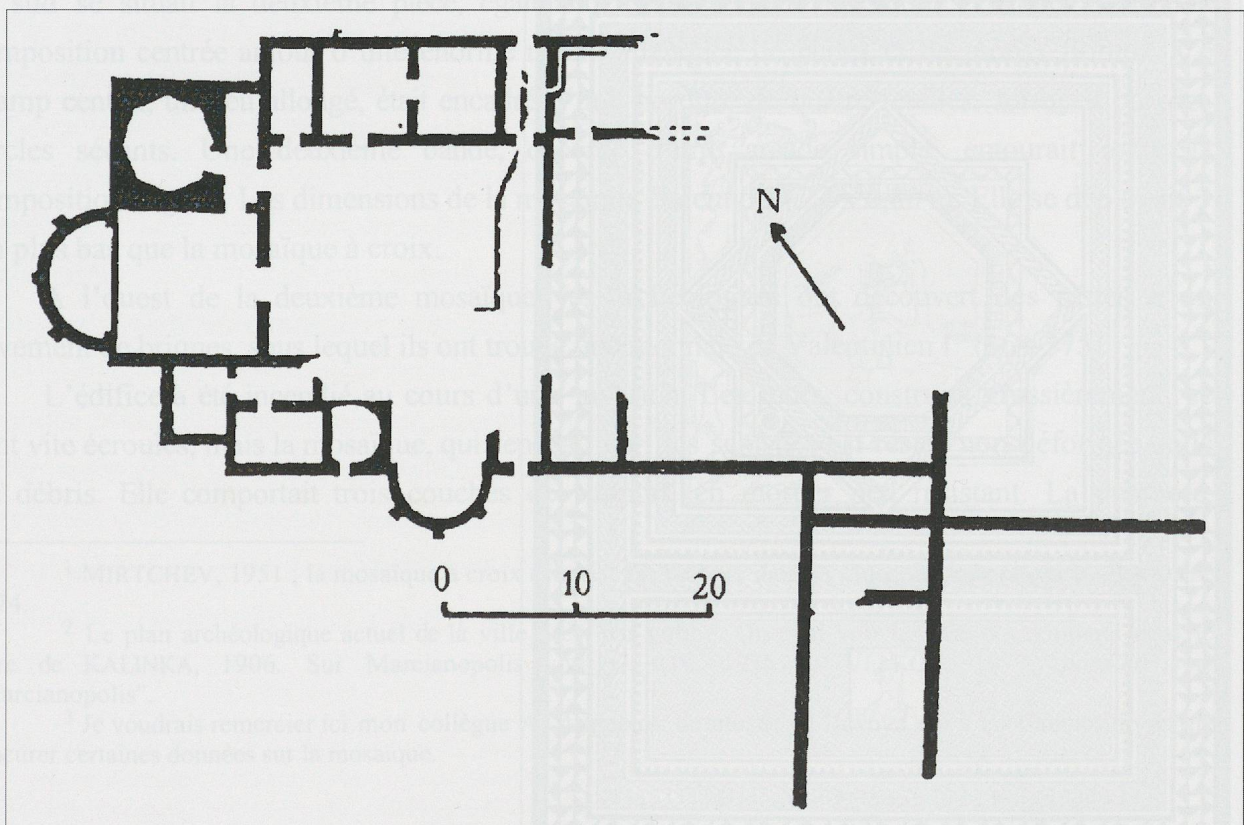


8. Ratiaria. Quadrillage d'étoiles de huit losanges.



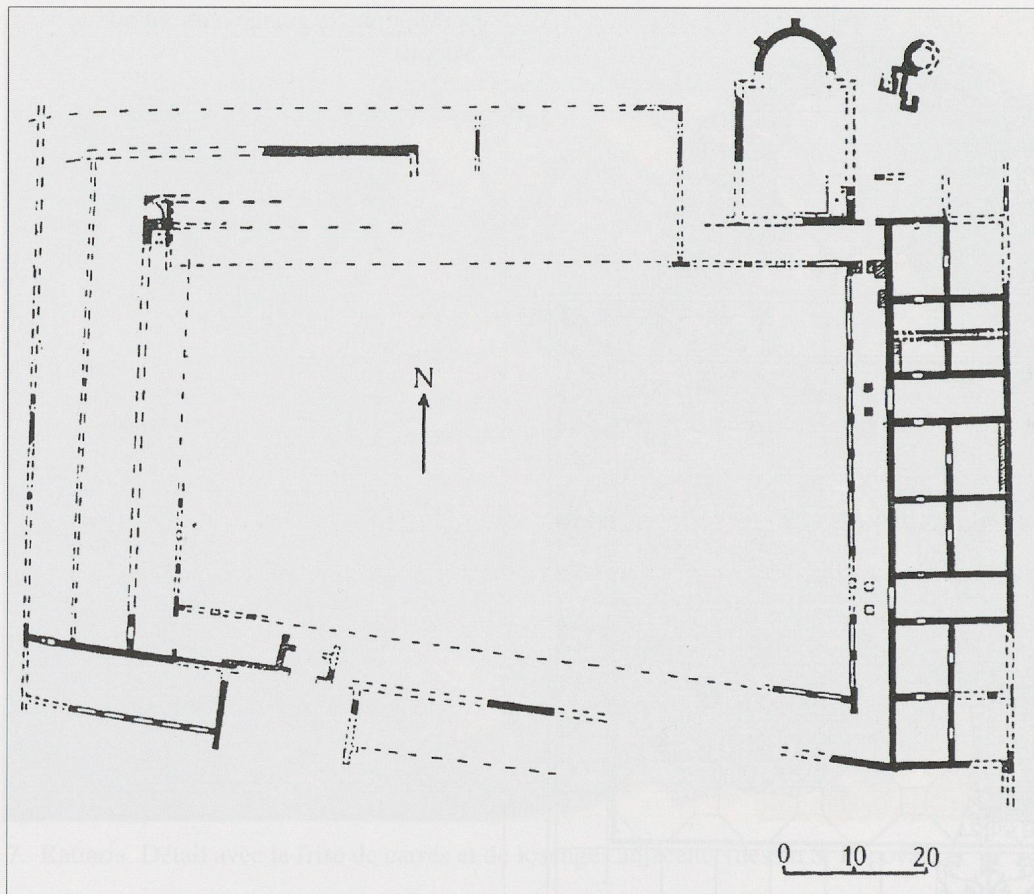


9. Meldola, la grande *aula* (d'après Maioli).

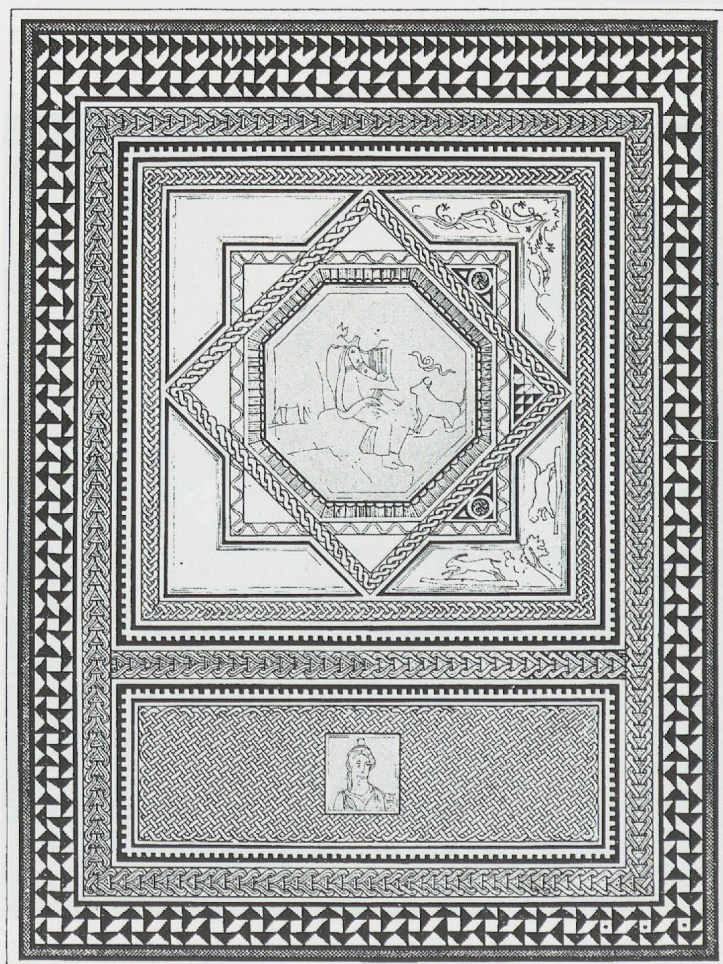


10. Pleven. Résidence du territoire de l'antique Storgosia (d'après Dintchev).





11. Kostinbrod.  
Plan de la rési-  
dence (d'après  
Dintchev).



12. Panik. La mosaïque d'Orphée (d'après  
Cremosnik).



## Mosaïque à croix de Marcianopolis (diocèse de Thrace)

Julia VALEVA

En 1949, pendant des fouilles de sauvetage à Devnya, l'ancienne Marcianopolis, fondée par l'empereur Trajan, les archéologues sont tombés sur un édifice dont les sols étaient décorés de mosaïques. Seule une partie du bâtiment a pu être explorée, parce que la situation urbaine contemporaine ne permettait pas l'élargissement des fouilles. Aussi sommes-nous aujourd'hui privés d'informations sur son plan et par conséquent sur sa fonction<sup>1</sup>.

L'édifice se trouvait dans la partie est de la ville, non loin du rempart<sup>2</sup>. Deux de ses pièces avaient des pavements de mosaïques en *opus tessellatum*, le sol de la troisième était pavé de briques. La mosaïque de la chambre nord ressemblait à un tapis dont la trame était formée de motifs cruciformes. Aujourd'hui cette mosaïque se trouve au musée de Devnya<sup>3</sup> et fera le sujet de notre communication. Au moment de la découverte, elle avait comme dimensions 4,22 x 3,97 m, mais pendant son déplacement elle a perdu sa bordure extérieure. En conséquence, ses dimensions actuelles sont de 4,22 x 3,14 m (fig. 1).

La pièce était délimitée à l'est par un mur de pierre, épais de 0,60 m, conservé au moment de la découverte jusqu'à une hauteur de 0,50 m. Le mur nord, fait en briques liées d'argile avait une épaisseur de 0,60 m. Les deux murs étaient couverts à l'intérieur d'un crépi brut.

La publication de M. Mirtchev ne parle pas des deux autres murs. S'il y en avait un à l'origine au sud, il a été remplacé plus tard par quatre plaques de marbre non poli. Encore plus au sud se situait la deuxième pièce, également décorée d'une mosaïque. Celle-ci avait une composition centrée autour d'une énorme rosette, flanquée de peltes et de motifs floraux. Ce champ central, un peu allongé, était encadré d'une bordure de quatre-feuilles, formées par des cercles sécants. Une deuxième bande, décorée d'une arcade simple, entourait toute la composition (fig. 2). Les dimensions de la mosaïque étaient de 4,22 x 2,80 m. Elle se déployait 3 cm plus bas que la mosaïque à croix.

A l'ouest de la deuxième mosaïque, les archéologues ont découvert des restes d'un pavement de briques, sous lequel ils ont trouvé une monnaie de Valentinien I<sup>er</sup> (364-375).

L'édifice a été incendié au cours d'une invasion. Les murs, construits grossièrement, se sont vite écroulés, mais la mosaïque, qui reposait sur des schistes, est restée non déformée sous les débris. Elle comportait trois couches de support, en mortier peu résistant. La première,

<sup>1</sup> MIRTCEV, 1951 ; la mosaïque à croix est prise en compte dans la thèse de doctorat de V. POPOVA, 1974.

<sup>2</sup> Le plan archéologique actuel de la ville n'est pas publié. On peut voir le tracé des remparts dans le livre de KALINKA, 1906. Sur Marcianopolis voir GEROV, 1975 et VELKOV, 1977, *passim*, s.v. "Marcianopolis".

<sup>3</sup> Je voudrais remercier ici mon collègue A. Anguelov du musée de Devnya qui a eu l'amabilité de me procurer certaines données sur la mosaïque.



épaisse de 8 à 11 cm, contenait des galets et des morceaux de briques. Celle au-dessus, faite de mortier rouge, avait une épaisseur de 5 à 6 cm. Les tesselles étaient posées sur la dernière couche, épaisse de 3 cm. Les couleurs des tesselles sont le blanc, le rouge, l'ocre, le jaune et le noir. Elles étaient faites de fragments de marbre, de calcaire ou de céramique. Leurs dimensions varient de 1 à 2 cm (fig. 3).

La mosaïque de la pièce nord porte une composition orthogonale de carrés sur pointe. Cependant le motif du carré s'efface totalement car, percé au milieu de chaque côté par un cercle, il se transforme en croix pattée, chargée au centre d'une rosette. On compte six croix, créées de cette façon. Les intervalles en forme de carrés adjacents contiennent des solides (fig. 4). Les dimensions du tapis central sont 2,54 x 3,57 m. Il est encadré d'une bande large de 0,19 à 0,21 m sur laquelle s'étend une tresse polychrome à deux brins. A l'origine, il y avait encore une bande extérieure, décorée de rinceaux de lierre.

On trouve un exemple étroitement comparable dans l'Annexe d'Eustholios à Kourion, Chypre. Cet édifice était situé au nord du théâtre, détruit par un tremblement de terre au IV<sup>e</sup> siècle. Sous le panneau central de la mosaïque qui décore l'Annexe, les archéologues ont trouvé une monnaie de Théodose II (408-450)<sup>4</sup>.

Il est vrai qu'il y a une différence de dessin du motif de base. Les croix à Kourion sont formées par l'intrusion d'ellipses et non de cercles (comme à Marcianopolis) au milieu des côtés des carrés. Autre différence, les carrés adjacents renferment des représentations d'oiseaux et de poissons et non des solides (fig. 5). Néanmoins, la ressemblance entre les deux mosaïques est impressionnante, surtout en l'absence d'autres analogies.

Une inscription en mosaïque qui fait partie de la décoration du sol à Kourion et qui dit que les matériaux de construction protègent non seulement les édifices mais aussi les symboles du Christ, certifie que les motifs étaient vraiment perçus comme des croix<sup>5</sup>.

Après une certaine hésitation, la mosaïque de Kourion, ainsi que l'édifice même, ont été datés des premières décennies du V<sup>e</sup> siècle. Mais comment accorder avec cette datation la date de l'édifice de Marcianopolis et de ses mosaïques ? Rappelons qu'une monnaie de Valentinien a été trouvée sous le sol de briques mais est-ce que ce dernier est contemporain de la mosaïque à croix ?

Nous pouvons conjecturer évidemment que la construction de l'édifice et la création de ses mosaïques furent liées au séjour de l'empereur Valens, frère de Valentinien I<sup>er</sup>, à Marcianopolis. La guerre gothique de 366-369 contraignit l'empereur à y séjourner, accompagné de son sénat, pendant les hivers 366/367 et 367/368. Le 28 mars 368 la cour impériale a fêté à Marcianopolis la quinquennale de Valens et le rhéteur Themistios y a prononcé son discours *Pentestericos*<sup>6</sup>. Plus tard dans la même année, on a fêté l'anniversaire de

<sup>4</sup> MEGAW, 1974, p. 60-61 ; MICHAELIDES, in DASZEWSKI, MICHAELIDES : les dates connues des tremblements de terre sont 332, 342, 370.

<sup>5</sup> BRANDENBURG, 1969, p. 80-82. Voir aussi STEVENSON, 1981.

<sup>6</sup> VELKOV, 1955.



Valentinien. Valens est resté à Marcianopolis jusqu'au 31 janvier 370, d'où il s'est déplacé vers Antioche pour lutter contre les Perses (ZOSIME, *Historia nova*, IV, 10). Mais les sources nous informent que pendant le séjour de Valens et de sa cour à Marcianopolis on a édifié beaucoup de bâtiments, la plupart il est vrai, militaires. Il est évident que la présence du sénat demandait l'édification de résidences de luxe et il est fort probable que l'édifice décoré de la mosaïque à croix a été érigé exactement pendant cette époque. Sa construction, faible d'ailleurs, ne montre-t-elle pas une certaine hâte provoquée par une demande d'urgence ?

Sans doute a-t-on continué à construire des édifices après le départ de la cour de Marcianopolis. Mais en général, la situation politique après 370 était défavorable pour l'érection de résidences luxueuses. Les Goths, les Alains et le Huns successivement dévastaient les territoires balkaniques, l'attaque des Huns au milieu du V<sup>e</sup> siècle étant la plus féroce.

Notre ignorance de la fonction de l'édifice où la mosaïque à croix a été trouvée embarrasse nos efforts pour la dater de façon plus précise. Était-ce une résidence privée ou un édifice public, par exemple une église ?

La divergence de dates entre les deux mosaïques, celle de Marcianopolis et celle de Kourion, peut s'expliquer par un emploi prolongé des motifs géométriques qui suppose le caractère traditionnel du langage symbolique et décoratif au sein de l'art de la mosaïque.

A Chypre même on a poursuivi la tradition des tapis de mosaïque formés de motifs cruciformes. Les croix apparaissent par l'intersection de cercles et de carrés, comme par exemple dans la basilique de la Chrisopolitissa à Paphos, à son niveau du IV<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Ou bien se profilaient derrière les cercles sécants dans la basilique Ayias Trias à Yialousa (V<sup>e</sup> siècle), dans la nef de la basilique A d'Ayios Yeoryios, Peyia (époque justinienne), dans le *diakonikon* de la basilique de Kourion (VI<sup>e</sup> siècle) et le niveau supérieur de l'atrium de la basilique de la Chrisopolitissa (VI<sup>e</sup> siècle) (fig. 6)<sup>8</sup>. Il est vrai que la composition à base de cercles diffère de la composition à base de carrés que nous avons à Marcianopolis et dans l'Annexe d'Eustholios, mais le résultat est semblable - on a devant ses yeux un riche tapis formé de croix. Le schéma de Marcianopolis/Kourion, bien qu'altéré, surgit de nouveau au VI<sup>e</sup> siècle à Chypre, dans le baptistère de la basilique A à Ayios Yeoryios, Peyia : cette fois la composition orthogonale de croix naît de l'entrelacement de carrés à sommets arrondis (fig. 7)<sup>9</sup>.

D. Michaelides suppose que les artisans-mosaïstes de Chypre se sont servis de modèles apparus d'abord à Antioche, et plus tard dans la capitale même, lorsque, sous Justinien, Chypre se trouvait sous la juridiction de Constantinople. C'est dans ce fait, d'ailleurs, que nous pouvons apercevoir le lien entre deux territoires aussi éloignés que le sont la Thrace et Chypre. Bien qu'elle soit envisageable, il est cependant difficile de défendre l'hypothèse qu'un même atelier ait

<sup>7</sup> DASZEWSKI, MICHAELIDES, 1988, p. 99, fig. 12, 19.

<sup>8</sup> MICHAELIDES, in DASZEWSKI, MICHAELIDES, 1988, p. 126-127, fig. 30, 47-49. Une composition orthogonale semblable, de cercles sécants avec un petit carré sur la pointe inscrit dans les fuseaux et un grand carré inscrit dans les carrés concaves (faisant apparaître des croix de Malte) est connue à Corinthe - *Corinthe* X, 1932, fig. 41, p. 67 = *Décor*, pl. 239a.

<sup>9</sup> MICHAELIDES, 1988, fig. 67.



travaillé dans les deux régions. Par contre, il est certain qu'il existait des échanges par mer entre ces deux provinces, dans lesquels la capitale jouait le rôle d'intermédiaire. Un siècle plus tard, ce "lien maritime" a été légalisé par l'empereur Justinien. Son édit du 18 mai 536 (*Nov. Just.* XLI) unissait les provinces de *Moesia Inferior*, *Scythia*, *Caria*, les Cyclades et Chypre dans une *questura exercitus* dont le but était de faciliter les relations économiques<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> VELKOV, 1956, p. 114.



- BRANDENBURG, 1969 = H. BRANDENBURG, "Christussymbole in frühchristlichen Bodenmosaiken", *Römische Quartalschrift* 64, 1969, p. 74-138.
- GEROV, 1975 = B. GEROV, "Marcianopolis im Lichte der historischen Ausgrabungen und der archäologischen, epigraphischen und numismatischen Materialien und Forschungen", *Studia Balcanica* 10, 1975.
- DASZEWSKI, MICHAELIDES = W.A. DASZEWSKI, D. MICHAELIDES, *Mosaic Floors at Cyprus*, Ravenna 1988 (=Biblioteca di "Felix Ravenna" 3).
- Décor* = C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMEE, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, A.-M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN, *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Dessins de Richard Prudhomme, Paris 1985.
- KALINKA, 1906 = A. KALINKA, *Antike Denkmäler aus Bulgarien*, Wien 1906.
- MEGAW, 1974 = A.H.S. MEGAW, "Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus", *DOP* 28, 1974, p. 60-88.
- MIRTCEV, 1951 = M. MIRTCEV, "Un pavement de mosaïque de Devnya", *Bulletin de la société des archéologues de Varna* 8, 1951, p. 119-121 (en bulgare) [ = "Podova mozajka v s. Devnja", *IVAD* 8, p. 119-121 ].
- POPOVA, 1974 = V. POPOVA, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes de Bulgarie (II<sup>e</sup> -VI<sup>e</sup> siècle)*, Thèse de doctorat, Université de Moscou (en russe), Moscou 1974 [ = *Rimskie i rannexristianskie mozaiki Bolgarii (II-VI veka)*. Diss. Moskva ].
- STEVENSON, 1981 = R.B.K. STEVENSON, "Aspects of ambiguity in crosses and interlace", *Ulster Journal of Archaeology* 44-45, 1981, p. 1-27.
- VELKOV, 1955 = V. VELKOV, "Les renseignements de Themistios sur la Thrace", *Bulletin de l'Institut archéologique* XIX, 1955, p. 245-260 (en bulgare), Sofia.
- VELKOV, 1956 = V. VELKOV, "Notes sur le développement social et économique de la ville d'Odessos pendant l'antiquité tardive", *Bulletin de la société des archéologues de Varna* 10, 1956, p. 109-117 (en bulgare).
- VELKOV, 1977 = V. VELKOV, *Cities in Thrace and Dacia in Late Antiquity* (Studies and Materials), Amsterdam 1977.





Fig. 1 Marcianopolis. La mosaïque à croix. Vue d'ensemble au musée de Devnya.



Fig. 2 Marcianopolis. La mosaïque de la pièce sud de l'édifice avec fonction inconnue.





Fig. 3 Marcianopolis. Détail de la mosaïque à croix.



Fig. 4 Marcianopolis. Détail de la mosaïque à croix.



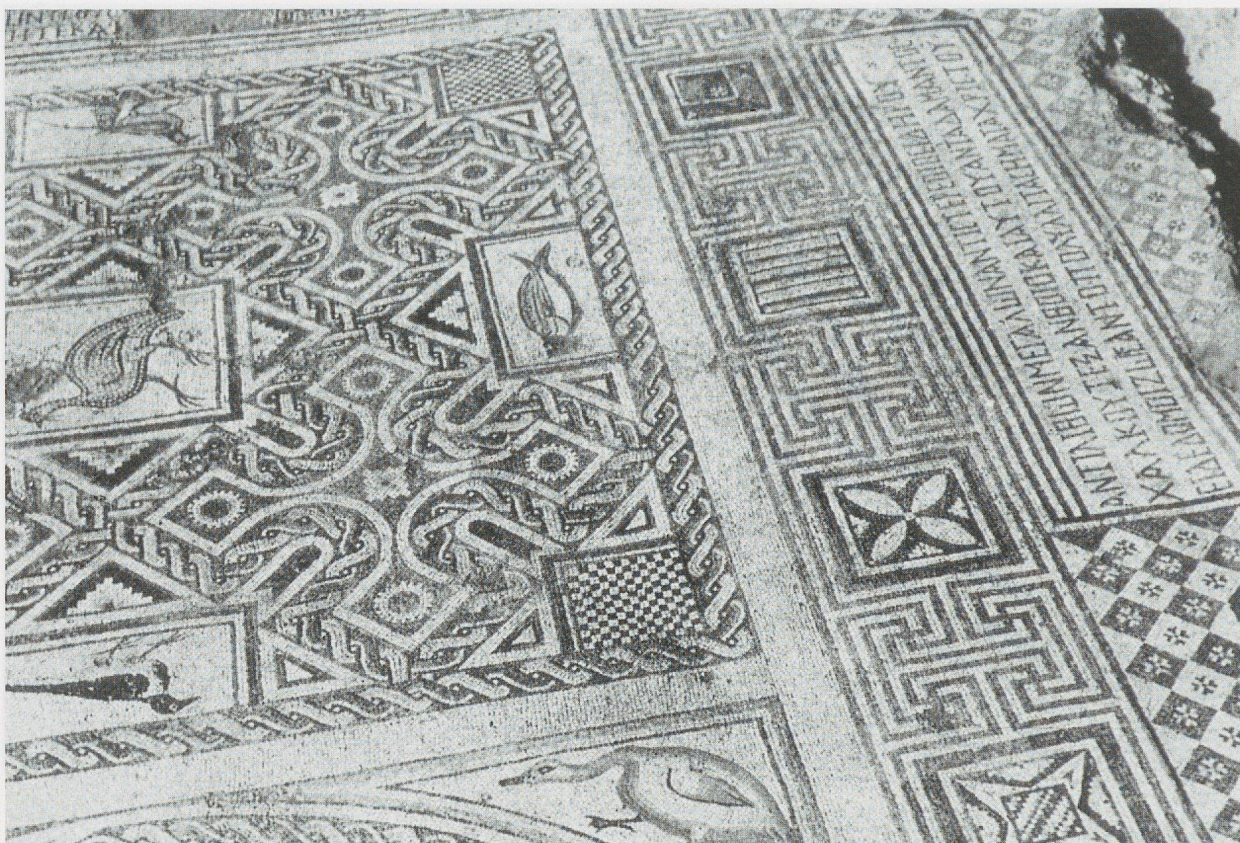


Fig. 5 Kourion. Mosaïque à croix de l'Annexe d'Eustholios.



Fig. 6 Paphos. Mosaïque du niveau supérieur de l'atrium de la basilique Chrysopolitissa.





Fig. 7 Ayios Yeoryios, Peyias. Mosaïque du baptistère de la basilique A.

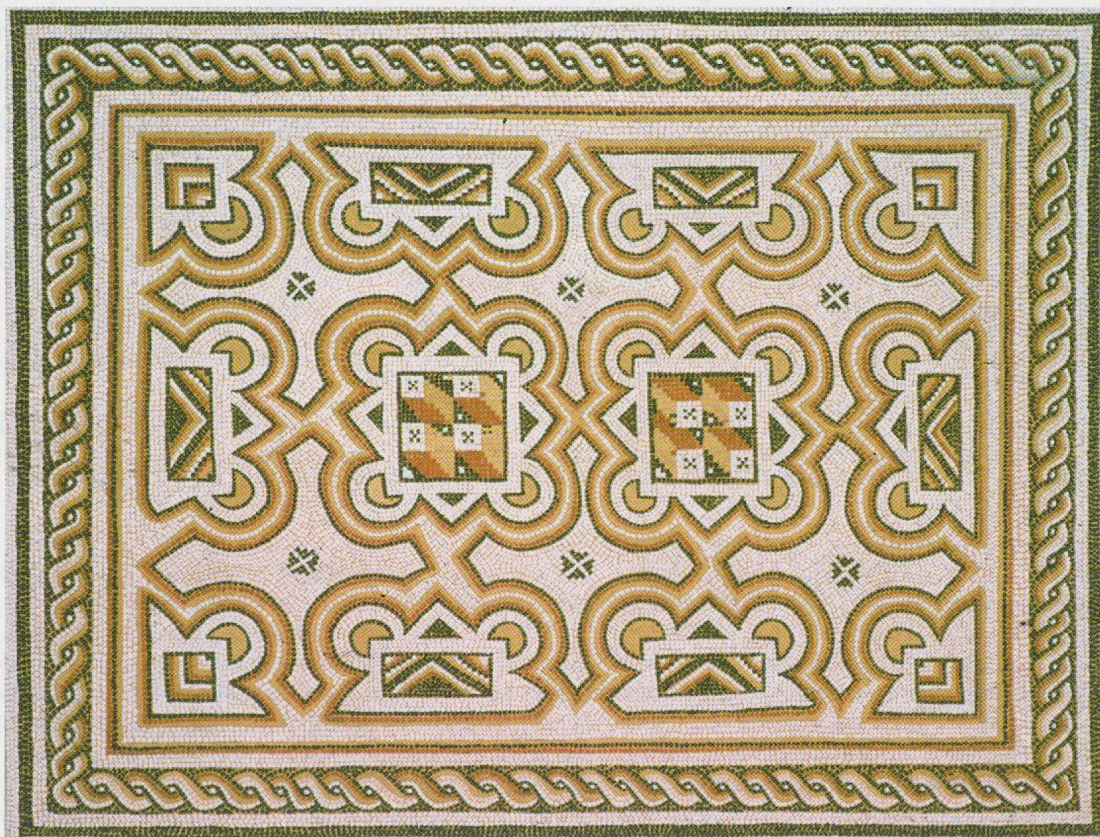


Fig. 8 Marcianopolis. Dessin de la mosaïque à croix. (dessin Mme et M Popov)



## Les mosaïques de Chersonèse

Irina ZAVADSKAYA

Le site de Chersonèse Taurique est situé au sud-ouest de la péninsule de Crimée, à l'entrée de la baie de Sébastopol et, de nos jours, jouxte la ville moderne. Fondée par des ressortissants d'Héraclée du Pont à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, Chersonèse a existé jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle.

Pendant longtemps, les ruines de Chersonèse furent l'objet de l'attention des voyageurs et des chercheurs. Or les fouilles archéologiques systématiques ne commencèrent qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Actuellement, un tiers de la surface du site est étudié. Le territoire examiné a livré une grande quantité de monuments d'architecture, qui comprenaient des pavements de mosaïques.

La plus ancienne mosaïque se trouvait dans l'une des pièces d'une maison (fig. 1). C'est l'unique mosaïque de galets connue en Chersonèse. Elle représente deux figures de femmes nues. Dans la littérature spécialisée existent différentes opinions concernant la datation et le sujet de cette mosaïque. G. Belov, le premier chercheur à s'être occupé de cette mosaïque, la datait de la première moitié du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>1</sup>. Or, la date proposée par O. Dombrovski, à savoir la fin du IV<sup>e</sup> et le début du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, est plus convaincante<sup>2</sup>. L'identification des personnages de la mosaïque ainsi que le sens de cette scène font aussi l'objet de discussions. G. Belov y a vu une simple scène de baignade de femmes ordinaires et estimé que la mosaïque se trouvait dès l'origine dans une salle destinée au bain<sup>3</sup>. O. Dombrovski a interprété ces personnages comme la représentation d'Aphrodite sous la double forme d'Aphrodite Ourania et d'Aphrodite Pandemos. Il a supposé que ces pavements de mosaïque avaient été posés dans un *andron*, mais qu'au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, après la reconstruction de la maison, cette mosaïque était devenue un sol de salle de bain<sup>4</sup>. Du point de vue de la technique et des matériaux, de sa composition, ainsi que de l'époque de sa réalisation, la mosaïque en question est unique, pour l'instant, en Chersonèse.

Les autres pavements de mosaïques sont plus tardifs. Ils ont décoré les sols de nombreuses églises et, parfois, ceux des constructions adjacentes.

Pour la fabrication des différentes tesselles de ces mosaïques, on a utilisé des terres cuites rouge foncé, du calcaire jaune d'origine locale, du grès friable de couleur noire (provenant de

<sup>1</sup> G.D. BELOV, "Ellinisticheskaïa mozaika (La mosaïque hellénistique)", *MIA* 34, 1953, p. 291. Datation admise par A. VOSTCHININA, "Mosaïques gréco-romaines trouvées en Union Soviétique", in *La mosaïque gréco-romaine*, Paris 1965, p. 315-324.

<sup>2</sup> O.I. DOMBROVSKI, "Hersonesskaïa galetchnaïa mosaika i nocotorye aspekty istorii antichnogo iskusstva (La mosaïque de galets provenant de Chersonèse et certains aspects de l'histoire de l'art antique)", in *Severo-zapadnyj Krym v antichnuju epohu (La Crimée du nord-ouest à l'époque antique)*, Kiev 1994, p. 169.

<sup>3</sup> G.D. BELOV, "Ellinisticheskaïa mozaika...", p. 288.

<sup>4</sup> O.I. DOMBROVSKI, "Hersonesskaïa galetchnaïa mosaika...", p. 169, 204.



Balaklava, petite ville située près de Sébastopol) et du marbre blanc de Proconnèse. Plus rarement, on utilisait le marbre rouge provenant du ravin de Marbre situé près de Balaklava. De temps en temps, on appliquait des tesselles en pâte de verre polychrome (notamment de couleur bleue et verte) pour rendre par exemple la gamme de couleurs des plumes du paon.

Dans les basiliques prédominent les mosaïques à décor géométrique et végétal. On peut voir des représentations de vases, de fruits et d'oiseaux (notamment de paons, de pigeons et de perdrix).

Le plus ancien des pavements de mosaïque de ce groupe est celui qui provient d'une pièce bâtie auprès d'un édifice religieux. Ce dernier a été mis au jour sous la basilique nommée "basilique de 1935" (d'après l'année de sa découverte). Le sol de mosaïque fut découvert en 1950<sup>5</sup>. Cet édifice était probablement une synagogue, comme en témoigne la découverte des graffitis hébreux de contenu religieux sur les crépis des murs de cette pièce et sur ceux de l'édifice voisin. D'après les données numismatiques, la construction de l'édifice et la réalisation des mosaïques datent de la fin du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>.

Le sol se présente sous la forme d'un espace allongé (dont les dimensions sont de 4,28 m sur 1,56 m) (fig. 2). Les trois côtés de cette zone sont encadrés par une bordure (sa largeur est de 0,3 m). Le quatrième côté de la mosaïque a été endommagé lors de la construction de la basilique ultérieure<sup>7</sup>. La partie principale est divisée en trois carrés et un rectangle. Au centre de ce dernier est représenté un vase d'où jaillit un rinceau de vigne avec des grappes de raisin. Le premier carré porte une représentation de canthare. Deux autres carrés montrent un décor de tapis. Le décor polychrome en forme de zigzag (de type "parquet") est un motif fréquent sur les mosaïques de Chersonèse. Le motif de bordure, en forme de rinceau bouclé rouge à feuilles cordiformes sur fond jaune, était très populaire.

L'époque de construction de la plupart des mosaïques connues de Chersonèse remonte au Haut Moyen Age ; il est lié à la construction des églises chrétiennes durant la période de prédominance byzantine en Crimée.

D'après les données archéologiques, les églises du Haut Moyen Age, notamment les basiliques, ont été édifiées à partir du deuxième quart du VI<sup>e</sup> et jusqu'au milieu du VII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Tous les sols de mosaïque provenant de ces basiliques sont contemporains de la construction des édifices. Malheureusement, la totalité des mosaïques n'a pas été conservée jusqu'à nos jours,

<sup>5</sup> S.F. STRGELETSKI, "Antitchnye pamjatniki Hersonesa iz raskopok 1950 g. (Les objets antiques de Chersonèse provenant des fouilles de 1950)", *VDI* 2, 1951, p. 136.

<sup>6</sup> I.A. ZAVADSKAYA, "Problemy stratigrafii i hronologii arhitekturnogo kompleksa «Basilika 1935 g.» v Hersoneze (Problèmes de la stratigraphie et de la chronologie de l'ensemble d'architecture «La basilique de 1935» à Chersonèse)", *MAIET* V, 1996, p. 104.

<sup>7</sup> S.F. STRGELETSKI, "Antitchnye pamjatniki...", p. 136.

<sup>8</sup> I.A. ZAVADSKAYA, "Problemy datirovki pamjatnikov rannesrednevekovoj hristianskoj arhitektury Hersonesa (Problèmes liés à la chronologie des monuments d'architecture chrétienne du Haut Moyen Age à Chersonèse)", in *Tezisy dokladov na megdunarodnoj konferentsii "Vizantija i Krym" (Résumés du colloque international "Byzance et la Crimée"*, Sébastopol, 6-11 juin 1997).



et la plupart d'entre elles sont incomplètes. Certaines ne nous sont connues que par des descriptions.

Les mosaïques recouvrent une surface importante des basiliques. Elles décorent les nefs latérales. La nef centrale et le narthex de certaines basiliques comprennent aussi des mosaïques, mais, parfois, ces parties d'édifice sont pavées de plaques de marbres. On a placé, dans quelques basiliques, des bandes de mosaïque sur deux côtés en saillie.

Un des motifs préférés des mosaïques de Chersonèse, trouvé dans presque toutes les basiliques à mosaïques, est celui des cercles sécants.

On peut ainsi voir ce motif sur le sol de mosaïque d'une église nommée "basilique dans la basilique" de 1889<sup>9</sup> (fig. 3). Ses décors se distinguent par une diversité de sujets. Outre les motifs géométriques, on rencontre des représentations de céramiques, de fruits et d'oiseaux. Dans une des pièces adjacentes au côté nord de la basilique, on a trouvé la représentation d'un paon faisant la roue et de deux perdrix placées sous ses pattes. Devant l'entrée de la nef centrale, sur fond jaune, figurait une inscription noire en deux lignes, dont plusieurs lettres de la fin sont encore visibles. La mosaïque de cette basilique a été fortement endommagée lors de la construction d'une église plus tardive et de sépultures.

Les sols de la basilique d'Ouvarov, de même que ceux de la basilique centrale de Chersonèse, étaient aussi tapissés de mosaïques<sup>10</sup>. De nos jours, on a conservé le dessin des pavements de mosaïques des parties centrale et orientale de la nef sud, fouillées par le comte Ouvarov en 1853 (fig. 4). Le centre de la composition est occupé d'un carré à cercle inscrit, formé de lignes entrelacées ; sur la surface délimitée par le carré et le cercle sont représentés des récipients. Le cercle comprend douze segments qui forment des triangles s'évasant vers le centre. Le champ à l'est du carré central est composé d'octogones polychromes, dont le centre est occupé par des croix noires aux extrémités dédoublées, sur fond de losanges jaunes et de demi-cercles rouges.

Les mosaïques de la basilique d'Ouvarov sont presque identiques à celles provenant des angles du narthex de la basilique dite "sur la colline"<sup>11</sup> (fig. 5). Par ses dimensions, cette dernière vient en deuxième place après la basilique Ouvarov. Ici nous trouvons le même motif de carré à cercle inscrit, formé de lignes entrelacées, mais dont le centre porte un autre décor. Les sols des nefs latérales sont pavés de cercles sécants.

Le sol mosaïqué le mieux conservé de l'église cruciforme "suburbaine", a été découvert en 1902<sup>12</sup> (fig. 6). Longtemps, on l'a daté du VI<sup>e</sup> siècle. Or les nouvelles études archéologiques de

<sup>9</sup> A.L. BERT'E-DELAGARD, "Raskopki Hersonesa (Fouilles à Chersonèse)", *MAR* 12, 1893, pl. I ; A.L. JAKOBSON, "Rannesrednevecovyj Hersones (Chersonèse au Haut Moyen Age)", *MIA* 63, 1959, p. 228, pl. 119-121.

<sup>10</sup> A.L. JAKOBSON, "Rannesrednevecovyj Hersones...", p. 232, pl. 122.

<sup>11</sup> S.A. BELJAEV, "Vnov' najdennaja rannevizantijskaja mozaika iz Hersonesa (po materialam raskopok 1973-1977) (Une nouvelle mosaïque protobyzantine trouvée à Chersonèse (d'après les résultats des fouilles de 1973 à 1977))", *VV* 40, 1979.

<sup>12</sup> A.L. JAKOBSON, "Rannesrednevecovyj Hersones...", p. 237, pl. 125.



O. I. Dombrovski permettent de dater ce monument de la fin du IX<sup>e</sup> et du X<sup>e</sup> siècles<sup>13</sup>. Ses mosaïques appartiennent à la deuxième période de construction et peuvent être datées du XI<sup>e</sup> siècle.

La mosaïque occupe trois ailes de la croix. Le champ de cercles entrelacés portant différentes représentations (oiseaux, animaux, fruits et céramique) couvre une grande partie du sol. Sur la partie centrale, située sous la coupole, est représenté un grand carré comportant un canthare et des paons (les dimensions du carré sont de 3,32 m de côté). Du canthare s'échappent des rinceaux de vigne peuplés d'oiseaux.

La partie sud est occupée par un grand carré à cercle inscrit, formé de larges lignes entrelacées. Le motif est déjà connu dans les mosaïques présentées plus haut. Le centre du cercle comprend un grand cratère d'où jaillit un rinceau de vigne et sur le bord duquel sont perchés deux oiseaux. Le décor pavimental de la partie nord est géométrique. Le sol mosaïqué est encadré par une bordure à rinceau de vigne bouclé sur fond jaune.

Actuellement, cette mosaïque, comme certaines autres, est exposée au Musée de Chersonèse.

En conclusion de ma communication, je voudrais mentionner brièvement un monument intéressant de l'art de la mosaïque de Chersonèse, à savoir le pavement d'une église cruciforme à coupole, dite "église aux six piliers" (N 34) et datée des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles<sup>14</sup>. Malheureusement, seuls quelques petits fragments de ces mosaïques ont été conservés, mais nous pouvons voir leur plan général sur le dessin de M. Skoubetov de 1902.

Le sol de cette église est fait de petites plaquettes de différentes formes, en calcaire marbré local, en marbre blanc et en tesselles de pâte de verre sombre (presque noire) ou bleue et verte. Le motif de la mosaïque est en forme de grands cercles entrelacés.

Les mosaïques de Chersonèse, comme les églises d'où elles proviennent, sont des exemples de l'art monumental des provinces byzantines et trouvent leurs parallèles parmi les monuments byzantins de la Grèce, de la Macédoine et de l'Asie Mineure.

<sup>13</sup> O. I. DOMBROVSKI, "Arhitecturno-arheologitcheskoe issledovanie zagorodnogo krestooobraznogo hrama Hersonesa (Etude architecturale et archéologique d'une église cruciforme "suburbaine" à Chersonèse)", *MAIET* III, 1993, p. 316.

<sup>14</sup> A. L. JAKOBSON, "Mozaichnyi pol X veka v Hersonese (Hersone) (Un sol de mosaïque du X<sup>e</sup> siècle à Chersonèse (Cherson))", in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija (Monuments de la culture. Nouvelles découvertes)*, 1982, Leningrad 1984.



## DISCUSSION

Federico **Guidobaldi** : Quels sont les éléments qui vous suggèrent une datation au XI<sup>e</sup> siècle pour le pavement de l'église cruciforme qui semble plutôt un pavement du VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle et donc de la première période de l'église ?

Irina **Zavadskaya** : En 1953, on a fouillé sous la direction de O. I. Dombrovskij une couche archéologique dans laquelle se trouvaient les fondations de l'église cruciforme "suburbaine". On y a mis au jour un matériel céramique daté de la fin du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècles. Il s'avère que la mosaïque dont il est question se rapporte à la seconde période de l'église. A l'origine, celle-ci comprenait un sol en béton sous lequel ont été trouvés les restes d'une église datée des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. La mosaïque ne fut posée qu'après sa reconstruction totale. Dans l'aile sud, la mosaïque jouxte une paroi construite plus tardivement dans l'église même, dans la maçonnerie de laquelle fut trouvée une monnaie comportant le monogramme R (rô) et datée du XI<sup>e</sup> siècle au plus tôt (fouilles de 1902 sous la direction de V. V. Kosciustvo-Valjuzinic). Les pavements des basiliques du Haut Moyen Age de Chersonèse auraient pu fournir des modèles à la mosaïque en question. Ils ont en effet été conservés jusqu'à l'époque de la construction de l'église dont nous nous occupons.

Jean-Pierre **Darmon** : En vous remerciant beaucoup, je confirme que les mosaïques de l'église cruciforme suburbaine que vous nous avez montrées ne peuvent appartenir au XI<sup>e</sup> siècle et je suis absolument d'accord avec ce qui vient d'être dit par Federico Guidobaldi ; il s'agit certainement de mosaïques d'influence proche-orientale des VI<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup> siècle. Il est en tous cas impossible de les faire descendre jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle et il convient de vérifier de très près les informations archéologiques qui vous ont été communiquées et qui comportent certainement une erreur dans les interprétations des données. En revanche, la dernière mosaïque que vous nous avez montrée, d'esprit cosmatesque, est certainement médiévale.

Irina **Zavadskaya** : Je ne puis que vous donner la même réponse qu'à M. Guidobaldi.



Liste des abréviations

*MIA* - *Materialy i Issledovanija po Arheologii SSSR* (*Matériaux et Recherches sur l'Archéologie de l'URSS*), Moscou - Leningrad

*VDI* - *Vestnik Drevnej Istorii* (*Messenger d'Histoire Ancienne*), Moscou

*MAIET* - *Materialy po arheologii, istorii i etnografii Tavrii* (*Matériaux sur l'archéologie, l'histoire et l'ethnographie de la Tauride*), Simferopol

*MAR* - *Materialy po arheologii Rossii* (*Matériaux sur l'archéologie de Russie*), Saint-Pétersbourg

*VV* - *Vizantijskij Vremennik* (*Annales Byzantines*), Moscou





Fig. 1. La mosaïque hellénistique à Chersonèse.

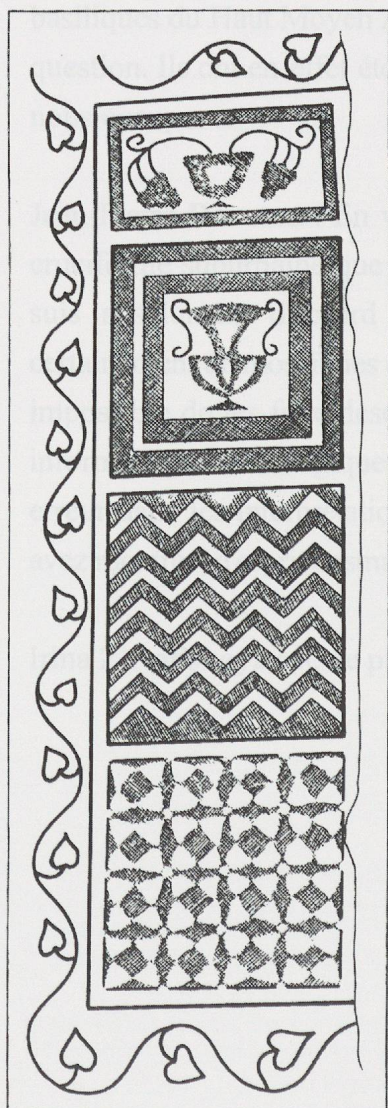


Fig. 2. La mosaïque sous "La basilique de 1935".



Fig. 3. La "basilique dans la basilique".

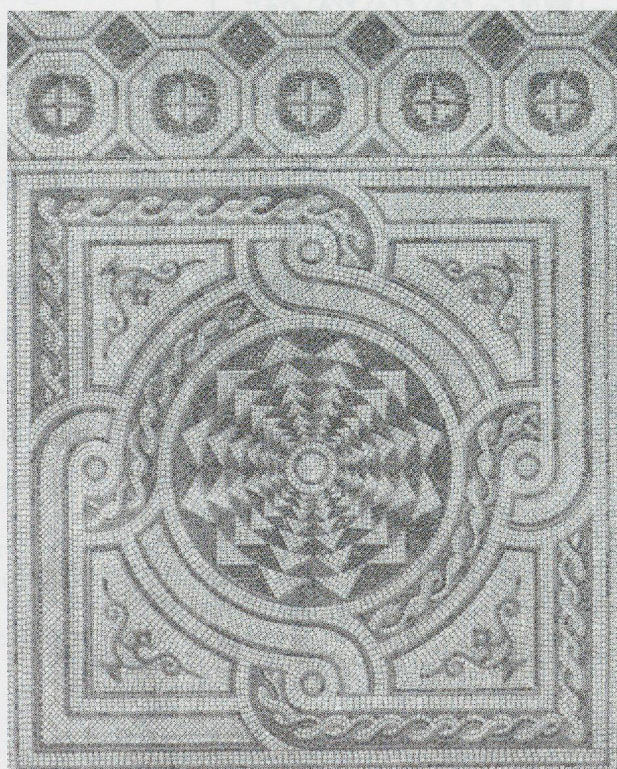
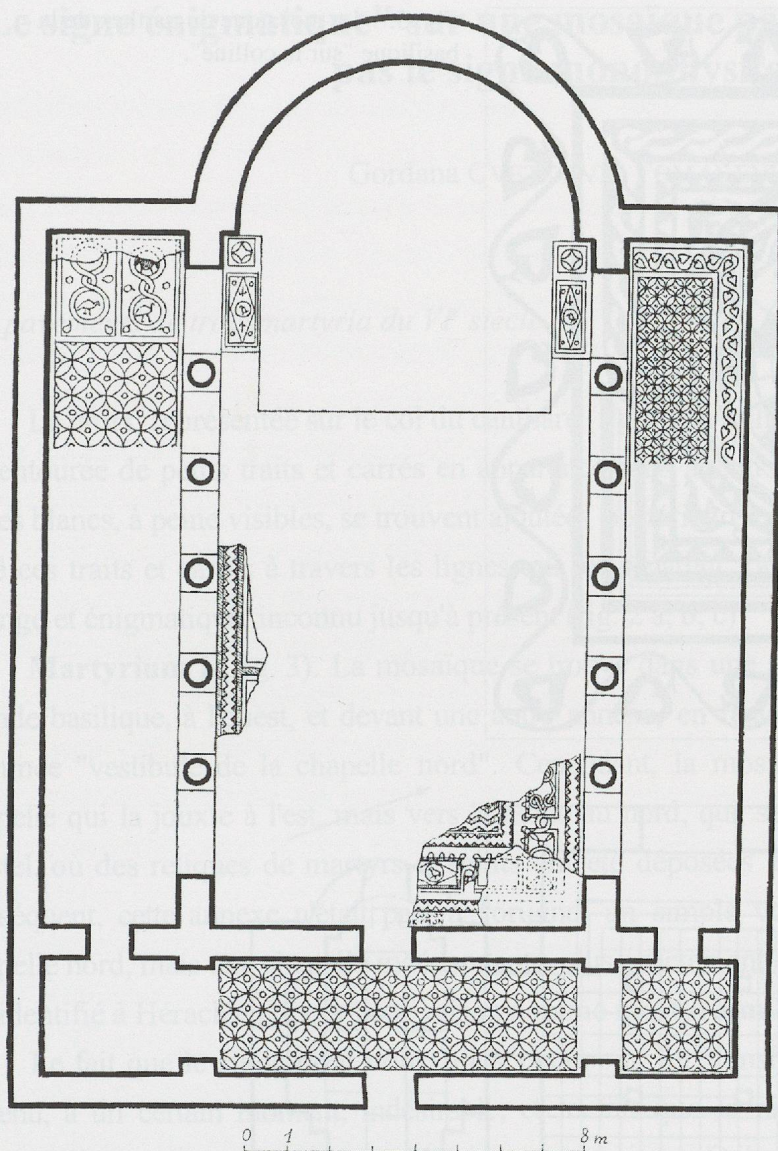


Fig. 4. Dessin des pavements de mosaïques de la nef sud de la basilique Ouzarov.



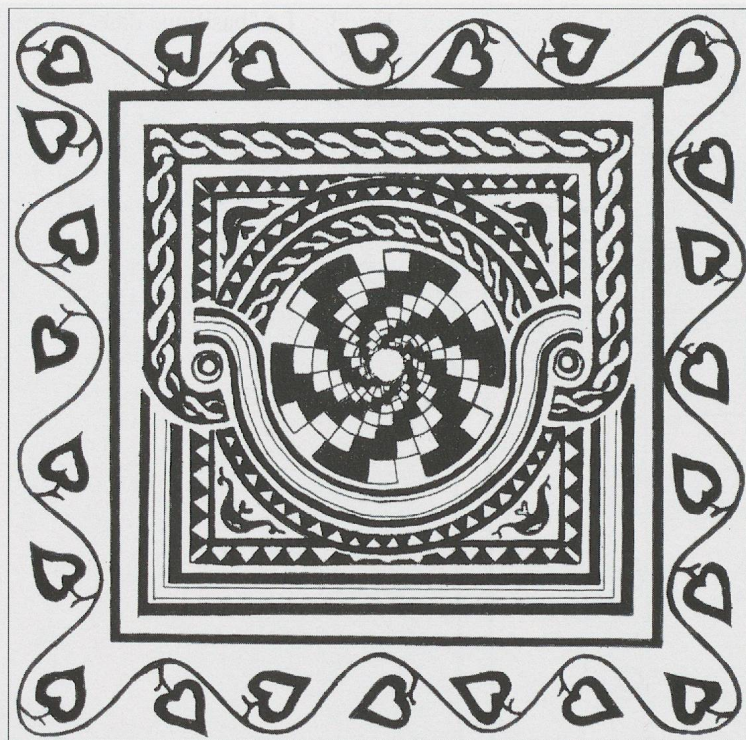


Fig. 5. La mosaïque du narthex de la basilique "sur la colline".

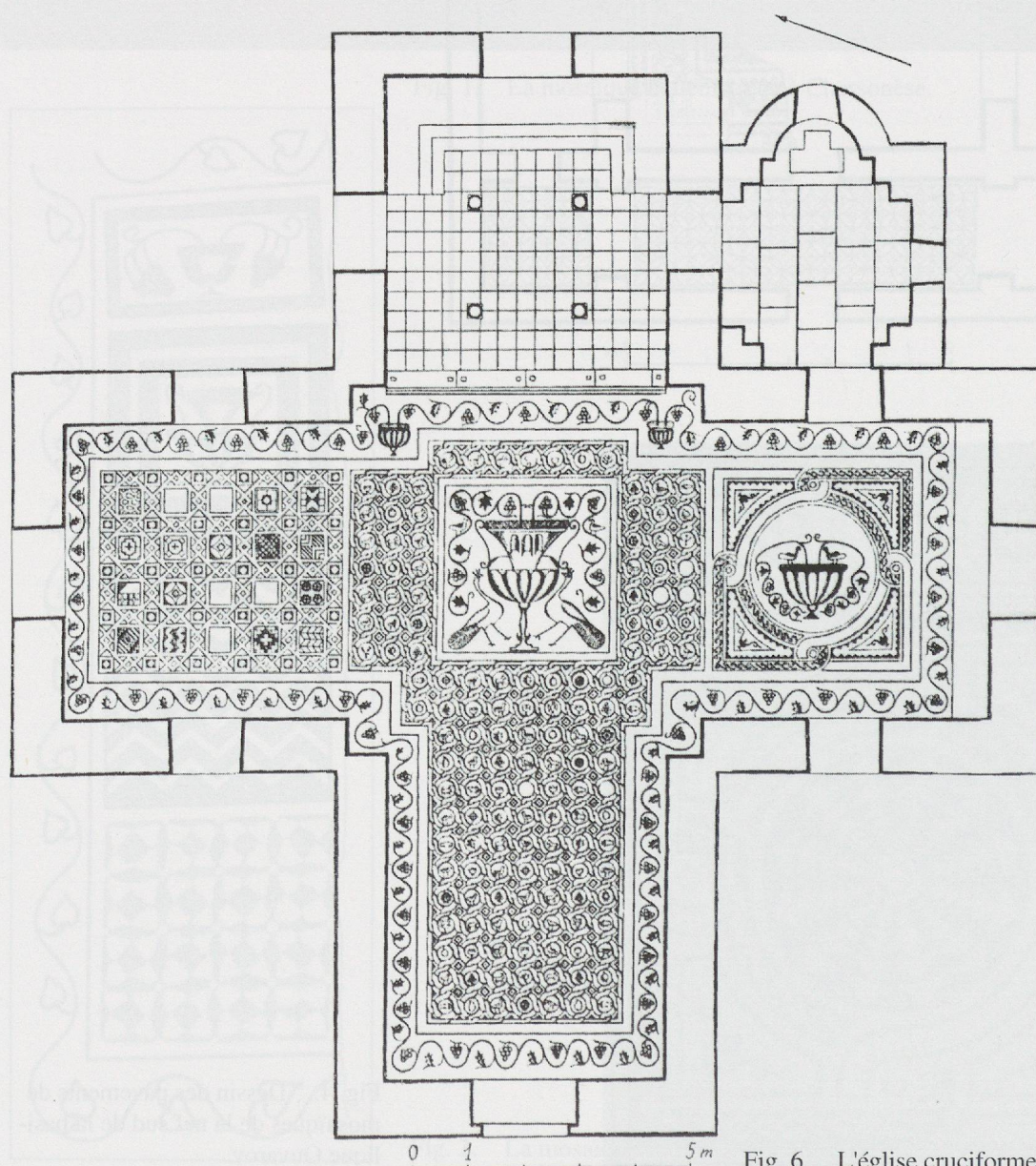


Fig. 6. L'église cruciforme "suburbaine".



## "Le signe énigmatique" sur une mosaïque paléochrétienne n'était-il pas le signe monophysite ?

Gordana CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ

### *Les pavements de trois martyria du VI<sup>e</sup> siècle*

La croix, représentée sur le col du canthare (fig. 1) au milieu d'une mosaïque héracléenne<sup>1</sup>, est entourée de petits traits et carrés en apparence sans aucun sens, tandis que deux lignes de cubes blancs, à peine visibles, se trouvent ajoutées postérieurement à deux endroits. Lorsque j'ai relié ces traits et carrés à travers les lignes qui les séparent, j'ai obtenu le signe originel, signe étrange et énigmatique, inconnu jusqu'à présent (fig. 2 a, b, c).

**Martyrium I** (fig. 3). La mosaïque se trouve dans une annexe au nord du narthex de la grande basilique, à l'ouest, et devant une autre annexe, en réalité une chapelle absidée, parfois nommée "vestibule de la chapelle nord". Cependant, la mosaïque n'est pas orientée vers la chapelle qui la jouxte à l'est, mais vers la niche au nord, qui, selon toute vraisemblance, a servi d'autel, où des reliques de martyrs et saints ont été déposées et où l'on célébrait l'office<sup>2</sup>. Par conséquent, cette annexe n'était pas, à l'origine, un simple vestibule, narthex ou naos de la chapelle nord, mais une chapelle indépendante, plus exactement un martyrium, le premier qui ait été identifié à Héraclée et pour cette raison nommé **martyrium I**.

Le fait que le signe dont nous nous occupons fut transformé en croix indique qu'il est devenu, à un certain moment, indésirable, et le fait que la niche fut murée indique qu'à ce moment-là cette annexe cessa d'être un martyrium. Qu'est-ce qui a pu provoquer ces changements ? Le signe originel, que pouvait-il représenter s'il n'est ni monogramme ou cryptogramme, ni sigle ? Quand et pourquoi fut-il transformé en croix ? Quand et pourquoi la niche fut-elle murée ? A ces questions j'ai essayé de répondre ici. S'agit-il, peut-être, d'un signe ayant été le symbole d'une idée, d'un enseignement qui fut, par la suite, proscrit comme hérétique, raison qui a rendu ce signe insupportable et qui a motivé l'ordre de le détruire ?

André Grabar parle, dans son ouvrage *Martyrium*, de l'événement décrit dans une homélie de Saint Jean Chrysostome : "... à un martyrium d'Antioche, les fidèles ne pouvaient vénérer les saints martyrs aussi longtemps qu'ils partageaient le caveau avec les restes de plusieurs ecclésiastiques ariens qui furent enterrés à l'époque où le sanctuaire était entre leurs mains. C'est pourquoi l'évêque orthodoxe ordonna le transfert des sarcophages avec les reliques des martyrs

<sup>1</sup> G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, "Mosaïques paléochrétiennes... à Héraclée Lynkestis", in *CMGR II*, Paris 1975, p. 391-2 ; G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, *Ranovizantijski podni mozaici* (Mosaïques paléobyzantines de pavement. Dardanie, Macédoine, Le Nouvel Epire), Beograd 1978, p. 35.

<sup>2</sup> A. GRABAR, *Martyrium I*, Paris 1946, p. 83 ; G. BABIC, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1968, p. 30, 33-4.



dans l'église haute et fit remplir de terre le caveau infesté par la présence des cadavres d'hérétiques et le ferma à tout jamais"<sup>3</sup>.

Quelque chose de semblable a pu se passer également dans le cas du martyrium héracléen, mais l'hérésie ne pouvait pas être arienne, car la mosaïque date du début du VI<sup>e</sup> siècle, du temps de la domination des monophysites dans les églises d'Orient, sous l'empereur Anastase I<sup>er</sup> (491-518), monophysite lui-même<sup>4</sup>. Il est logique de supposer alors que les monophysites ont occupé aussi l'église héracléenne<sup>5</sup> et ordonné l'exécution de cette mosaïque, qu'ils ont marquée de leur signe - du sceau monophysite. Les corps de certains ecclésiastiques monophysites, morts entre-temps, ont vraisemblablement été ensevelis dans le martyrium, auprès des reliques de martyrs - *ad sanctos*. L'empereur Justin I<sup>er</sup> (518-527), adversaire résolu du monophysisme, fit bannir en 519 les évêques monophysites, dont le nombre n'est pas connu - la partie conservée de la liste en dénombre 52<sup>6</sup>. L'évêque orthodoxe, après son retour à Héraclée, aura sans doute ordonné la suppression du signe monophysite représenté sur la mosaïque, en le faisant transformer en croix. Comme à Antioche, il aura ordonné aussi, selon toute vraisemblance, le transfert des reliques des martyrs hors du martyrium, infesté par les tombeaux des hérétiques monophysites et, enfin, il aura fait murer la niche, afin d'effacer toute trace de la précédente fonction de cette annexe.

**Martyrium II.** Où ces reliques ont-elles été transférées, quelle est la pièce de l'ensemble paléochrétien à Héraclée qui est devenue le second martyrium ? C'est la question qu'il fallait ensuite se poser. Il y a des indices qui parlent en faveur de la pièce n° 2 (fig. 4 et 5), dans la résidence épiscopale et le monastère situés à l'ouest de la grande basilique, pièce qui comporte une grande niche sur son mur est, vers laquelle la mosaïque du pavement est orientée. Cette niche a pu aussi abriter un autel, et des reliques des martyrs, transférées du martyrium I, ont pu y être déposées. La mosaïque du pavement de la pièce 2 ressemble beaucoup à la mosaïque du martyrium I, on dirait qu'elle est sa véritable réplique. Tout cela indique que la pièce 2 est devenue le second martyrium à Héraclée, le **martyrium II**. La datation que j'avais proposée auparavant pour cette mosaïque - deuxième/troisième décennie du VI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>-, doit alors être limitée à la troisième décennie du VI<sup>e</sup> siècle, juste après 519.

<sup>3</sup> A. GRABAR, *op. cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> G. OSTROGORSKI, *Istorija Vizantije*, Beograd 1969, p. 68, 73, 84-5.

<sup>5</sup> E. HONIGMANN, *Evêques et évêchés monophysites d'Asie antérieure au VI<sup>e</sup> siècle*, Louvain 1951, p. 138 : un passage dans les *Vies des Saints Orientaux* de Jean d'Ephèse confirme la présence des monophysites à Chalcédoine, à Nicomédie, à Kizik, à Héraclée, qui sont, d'après H. Gelzer, dans les provinces de Bithynie et d'Hellespont. E. Honigmann remarque cependant qu'Héraclée ne se trouve pas dans ces provinces et qu'il peut s'agir d'Héraclée de Thrace. A mon avis, il peut s'agir aussi bien d'Héraclée de Macédoine, dont il est question ici. Evidemment il faudrait réexaminer dans ce sens les sources écrites.

<sup>6</sup> Sur invitation de Justinien I<sup>er</sup> (527-565) les évêques monophysites sont revenus de l'exil en 531, l'impératrice Théodora étant leur grande protectrice ; le Concile de Constantinople de l'année 536 a définitivement condamné le monophysisme (E. HONIGMANN, *op. cit.*, p. 145, 149).

<sup>7</sup> G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, "Mosaïques paléochrétiennes", p. 396-7 ; G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, *Ranovizantijski podni mozaici*, p. 37, 82.



**Martyrium III, ou réinterprétation de la mosaïque récemment découverte à Nérodimpljé, dans le sud de la Serbie** (fig. 6). Srđan Djurić avait conclu - ce qui paraît logique au premier abord - que les figures représentées sous les sept arcades étaient celles des sept sages/philosophes grecs, dont les noms et une de leurs maximes y sont inscrits, que la pièce faisait partie d'une *villa* luxueuse et que, au vu des mosaïques analogues et de la même époque dans les églises épiscopales d'Héraclée et d'Ohrid, la mosaïque de Nérodimpljé serait une preuve de la convergence des goûts entre l'élite séculière (le riche propriétaire de la villa à Nérodimpljé) et l'élite ecclésiastique (les évêques d'Héraclée et d'Ohrid), aussi bien qu'une preuve de la compétition de leurs ambitions artistiques<sup>8</sup>.

Le fait, cependant, que toutes les analogies trouvées par S. Djurić sont paléochrétiennes et médiévales, le fait que la représentation de Nérodimpljé diffère sensiblement de toutes les représentations connues des sept sages, qui lui sont antérieures de plus d'un siècle, puisque la nôtre appartient à l'époque paléochrétienne avancée (début du VI<sup>e</sup> siècle) - et surtout le fait que la seule figure qui ne soit pas totalement détruite représente un jeune garçon, presque un enfant avec une couronne sur la tête, au visage et à l'attitude vifs et animés, au regard angélique de ses yeux largement ouverts (fig. 7), sans rapport avec la représentation traditionnelle des sages grecs en personnes âgées, si ce n'est même en vieillards chauves et barbus - tous ces faits remettent en question l'interprétation de Srđan Djurić et nous amènent à en chercher une autre.

A cette époque, les personnages représentés sous les arcades d'un portique sont généralement des apôtres, prophètes, anges, saints ou martyrs, bref tous ceux qui habitent le paradis. Le champ transversal devant l'abside est réservé, selon André Grabar, aux représentations du paradis<sup>9</sup>. A Nérodimpljé, les figures sont également placées sous des arcades et ces arcades se trouvent représentées dans le champ transversal devant l'abside - les deux conditions sont évidemment remplies pour que cette figuration soit considérée comme la représentation du paradis. La seule figure qui n'est pas détruite, la figure du jeune garçon, ne ressemble ni à un apôtre ni à un prophète, ce n'est pas un ange non plus, mais il peut être un des martyrs, qui ont acquis le paradis par leur martyre pour la foi. Le culte des martyrs est inséparable des débuts de la chrétienté et les martyrs de cette région, victimes des persécutions sous Licinius au début du IV<sup>e</sup> siècle, ont dû avoir un mémorial élevé à l'endroit de leur supplice : c'étaient les frères jumeaux Florus et Laurus, tailleurs de pierre, et leurs maîtres Proclus et Maximus, tous originaires d'Ulpiana, ville située non loin de Nérodimpljé, ainsi que les martyrs d'une ville voisine, où ceux d'Ulpiana avaient été invités à tailler les idoles pour un temple païen, dont Mammertin, son tout jeune fils et une multitude d'habitants de cette ville, qui avaient tous

<sup>8</sup> S. DJURIĆ, "Mosaic of philosophers in an early byzantine villa at Nerodimlje", in *CMGR* VI, Palencia/Merida 1990 (1994), p. 123-134.

<sup>9</sup> A. GRABAR, "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien I", *Cahiers Archéologiques* XI, Paris 1960, p. 58-71.



brisé les idoles et en furent durement punis en étant jetés dans des puits<sup>10</sup>. Cela nous porte à conclure que le garçon représenté à Nérodimljé, s'il n'était pas précisément le fils de Mamertin, aurait pu être du moins un des martyrs locaux. La couronne sur la tête du garçon n'est que la couronne du martyr, *corona martyrum*, et c'est la preuve décisive pour l'interprétation de ces figures comme des martyrs, sauf peut-être l'une d'elles, qui pourrait être la figure du Christ. Dans ce cas-là les maximes des sept sages, devenues déjà des normes éthiques et morales des chrétiens, formulaient ici les idéaux auxquels ces martyrs avaient donné leur vie. Le fait, nullement insignifiant, que le cimetière chrétien, médiéval et actuel, des Serbes orthodoxes se trouve précisément à cet endroit, au-dessus de cette mosaïque, est la preuve de la continuité du lieu saint, de la tradition ininterrompue du culte des défunts, qui avait commencé par le culte des martyrs chrétiens. En même temps, cette pièce servait aussi de *baptistère*, car une grande piscine circulaire se trouve dans son milieu, destinée à la conversion/baptême des adultes. Cela confirme l'opinion de A. Grabar, qui dit que le martyrium et le baptistère se trouvent parfois ensemble, dans une même pièce<sup>11</sup>.

Tout cela nous porte à conclure que la mosaïque de Nérodimljé est purement chrétienne, comme toutes les autres mosaïques faites par un même atelier itinérant, qui a travaillé exclusivement dans des églises paléochrétiennes - à Héraclée Lynkestis, à Ohrid et à Studeničište, à Lin en Albanie et, peut-être aussi dans le nord-ouest de la Grèce<sup>12</sup>. Deux d'entre elles, l'une du martyrium III à Nérodimljé, l'autre du martyrium I à Héraclée, sont les plus importantes dans ce groupe et nous les avons datées au début même du VI<sup>e</sup> siècle, tandis que les autres mosaïques du groupe peuvent être échelonnées sur les deux ou trois décades suivantes.

#### *L'iconographie des mosaïques de ces trois martyria du VI<sup>e</sup> siècle*

**La mosaïque du martyrium I** (cf. fig. 3). Le champ de la mosaïque est divisé en deux : le réseau ornemental se trouve sur la moitié sud, la représentation figurative sur la moitié nord - en fait, sur le champ transversal devant la niche avec l'autel. Cette représentation se compose de quatre images à dispositif symétrique, d'une vigne chargée de raisins, avec feuilles et tiges, et d'oiseaux volant ou picorant. Les images à composition symétrique sont disposées l'une au-dessus de l'autre et l'une dans l'autre : 1) le canthare flanqué d'un cerf et d'une biche allaitant le faon, avec 2) le signe énigmatique, supposé monophysite, sur le col du canthare, flanqué de deux colombes noires aux ailes repliées, qui sont enfermées chacune dans une des anses du canthare (cela ne serait pas non plus sans signification cachée) ; 3) le médaillon cordiforme entre deux paons, avec 4) la grande grappe de raisins suspendue dans le médaillon et flanquée des deux

<sup>10</sup> P. MIJOVIĆ, "Flor i Lavr, neimari i kamenoresci iz Ulpijane", *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* VII/VIII, Priština 1962/1963, p. 339-353.

<sup>11</sup> A. GRABAR, *Martyrium I*, Paris 1946, p. 79, note 2, p. 378, note 2.

<sup>12</sup> G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, "Mozaici jedne putujuće radionice" (Les mosaïques d'un atelier itinérant), in *Recueil d'hommages à Dragoslav Srećković* (sous presse).



colombes. Les deux colombes aux ailes repliées, têtes vers le bas, descendent d'en haut vers chacun des motifs axiaux de ces quatre compositions symétriques.

Dans la mosaïque paléochrétienne, ces représentations symétriques sont le symbole du Christ et du christianisme. Cette symbolique se trouve ici quadruplée et, en plus, renforcée par la descente du Saint Esprit sous la forme de deux colombes descendant vers les motifs axiaux, c'est-à-dire vers le Christ lui-même<sup>13</sup>. Dans le contexte des représentations cosmologiques, l'image de Dieu - et l'image symétrique, son équivalent -, symbolisent le royaume des cieux, premier domaine de l'univers, tandis que la vigne chargée de grappes et les oiseaux appartiennent au paradis/ciel, deuxième domaine : les deux premiers et plus saints domaines cosmiques sont donc ici présents<sup>14</sup>.

**La mosaïque du martyrium II** (cf. fig. 4, 5). Une image symétrique, ainsi que des arbres fruitiers, roses et oiseaux sont placés dans l'enclos du paradis, *hortus conclusus*<sup>15</sup>. L'image symétrique est formée d'un canthare/fontaine flanqué de cervidés. L'eau, qui jaillit de la pomme de pin au sommet de la fontaine, remplit le canthare d'où deux dauphins ont bondi. Quatre arbres fruitiers : grenadier, cerisier (?), pommier et olivier (?) se trouvent au-dessous et deux branches garnies de roses s'étendent au-dessus des animaux.

La clôture du paradis, reproduisant la clôture du sanctuaire, comporte une ouverture au milieu, où le pied du canthare est placé, et deux dalles entre trois piliers de chaque côté.

Il est évident qu'ici aussi les deux premiers et les plus saints domaines de l'univers sont symbolisés - le royaume des cieux et le paradis.

**La mosaïque du martyrium III** (cf. fig. 6), celle de Nérodimljé, se trouve dans une pièce terminée par une abside sur son côté ouest. Le champ est divisé en deux, le réseau ornemental, identique à celui du martyrium I, se trouve sur la partie est, la représentation figurative sur la partie ouest, en fait sur le champ transversal devant l'abside : sous les sept arcades, les figures des martyrs, presque détruites, sauf une qui représente le jeune garçon avec la couronne du martyr sur la tête (cf. fig. 7). Si l'une des figures détruites était la figure du Christ, ici aussi les deux premiers et les plus saints domaines seraient présents. Dans le cas contraire, le paradis serait le seul domaine symbolisé ici.

Outre les motifs identiques et les compositions semblables, le fait le plus important est que les figurations dans les trois martyria se trouvent sur les champs transversaux devant l'autel, qui est placé soit dans l'abside, comme pour le martyrium III, soit dans la niche, comme pour les martyria I et II, et que les trois mosaïques ont la même symbolique cosmologique - la symbolique des deux premiers domaines de l'univers chrétien - royaume des cieux et paradis : le

<sup>13</sup> Au centre des mosaïques ornant les coupoles de deux baptistères de Ravenne, le Saint-Esprit sous forme de colombe descend vers le Christ baptisé dans le Jourdain (W.F. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna III*, Wiesbaden 1969, Taf. 272, 279).

<sup>14</sup> G. CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, "Représentations symboliques du cosmos dans l'art figuratif et dans l'architecture", in *CMGR V*, Bath 1987 (Ann Arbor 1995), p. 279-292.

<sup>15</sup> CABROL-LECLERCQUE, "Paradis", *DACL CXLVI-CXLVII*, Paris 1937, col. 1583.



royaume des cieux est symbolisé par les images symétriques sur les mosaïques I et II, et, peut-être par la figure du Christ sur la mosaïque III ; le paradis est symbolisé par la vigne et les oiseaux sur la mosaïque I, par l'*hortus conclusus* avec arbres fruitiers et roses sur la mosaïque II, et par les figures des martyrs sous les arcades de la mosaïque III<sup>16</sup>.

Tout cela révèle une conception claire et conséquente de la part de ceux qui ont commandé ces mosaïques et qui étaient les plus hauts dignitaires de l'église.

## DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : La troisième mosaïque que vous avez montrée ne me semble pas pouvoir être rapprochée des deux autres sur le plan iconographique. Elle présente sept niches abritant sept personnages accompagnées des maximes des sages de la Grèce. Il n'est pas douteux qu'il s'agit d'une mosaïque à caractère profane représentant les Sept Sages. Si vous attribuez le tout à un même atelier (ce qui n'est pas sûr), on aurait ici un nouvel exemple de mosaïstes travaillant indifféremment pour la décoration d'édifices religieux et profanes.

Gordana **Tomasevic** : Il n'est pas vraisemblable qu'un jeune garçon, presque un enfant – seule figure qui subsiste encore – soit la représentation d'un des Sept Sages grecs (Chilon le Lacédémonien), qui sont tous des vieillards. Certes, leurs noms et maximes se trouvent inscrits sous les figures. Mais leurs maximes peuvent figurer ici comme les normes éthiques et morales qui ont été adoptées par l'enseignement chrétien et qui ont inspiré les premiers chrétiens persécutés.

Federico **Guidobaldi** : Il ne me semble pas que la position de la première annexe soit en faveur d'un martyrium ; il s'agit d'une pièce de passage vers l'autre pièce à abside. Pour cette dernière, je voudrais savoir si on y a trouvé des restes de bassin dans l'abside, qui est dépourvue de mosaïques.

<sup>16</sup> Dans les figurations analogues sur les champs transversaux devant l'abside, découvertes au Proche Orient, André Grabar a identifié la symbolique du paradis, mais non celle du royaume des cieux, car il n'a pas distingué dans ces champs l'image symétrique de la représentation du paradis, évoqué par les arbres fruitiers, fleurs, oiseaux, vigne, ni identifié le paradis comme un des quatre domaines de l'univers chrétien.

A la différence d'A. Grabar, G. Babic n'a privilégié dans ces représentations du Proche-Orient que les images symétriques, mais sans reconnaître leur valeur cosmologique, en les décrivant comme "les brebis et les colombes en disposition symétrique, qui font allusion à l'eucharistie, les deux animaux flanquant un arbre et symbolisant les âmes humaines, leur soif de la vie éternelle, car c'est la paix éternelle que les donateurs des mosaïques désirent" (G. BABIC, *op. cit.*, p. 79-80).



Gordana **Tomasevic** : Le fait que la mosaïque soit orientée, non vers l'espace à l'abside, mais vers le mur nord au milieu duquel se trouve une niche (l'autel), murée postérieurement, prouve qu'il s'agit non pas d'un passage, mais de deux chapelles (martyria) contiguës comme l'a démontré Gordana Babic dans son ouvrage *Les chapelles annexes...*, Paris 1968.

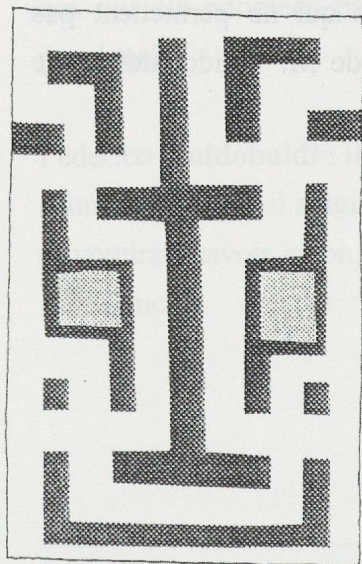
Pauline **Donceel-Voûte** : Vous avez sûrement raison d'identifier cette salle à l'extrémité du narthex comme un lieu de dépôt des reliques (martyrium), ce qui est la norme dans cette partie des Balkans : de nombreux exemples ont pu être archéologiquement identifiés par la présence de reliquaires et de tombeaux associés. Il faut consulter sur ce sujet précis les Actes du XIIIème Congrès international d'archéologie chrétienne qui s'est tenu à Split et Porec en 1994.

Noël **Duval** : En réponse à M. Guidobaldi et à Mme Donceel-Voûte, je précise que la présence de pièces annexes en façade de part et d'autre du narthex est effectivement très fréquente en Epire, en Macédoine, en Serbie et en Bulgarie. Il y a souvent des baptistères à cet emplacement, parfois des salles avec un bassin dont on ne connaît pas l'usage, parfois avec des bancs. La théorie adoptée par les archéologues serbes veut qu'il y ait transfert, vers la fin du VIème s., au moment de la réforme liturgique, de la Grande Entrée des annexes à usage pratique (*prothesis* et *diakonikon*) de la façade vers le chevet (ce qui repose sur une interprétation de textes constantinopolitains dont l'application à ces monuments est discutable). Dans la plupart des cas, l'absence de décor caractéristique, de plan typique et d'installations rend toute interprétation impossible. L'archéologie chrétienne progresse avec des typologies qui ne permettent pas toujours des conclusions aussi précises que celles, contradictoires, de M. Guidobaldi et de Mme Donceel-Voûte.

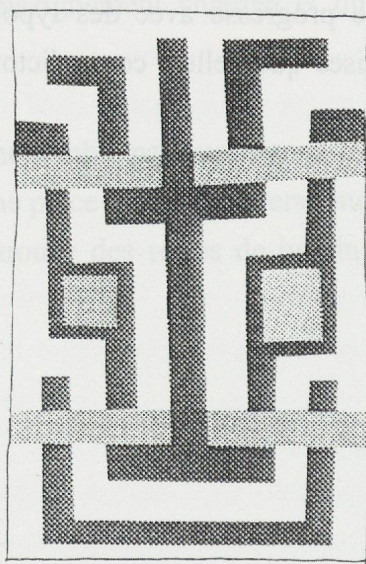




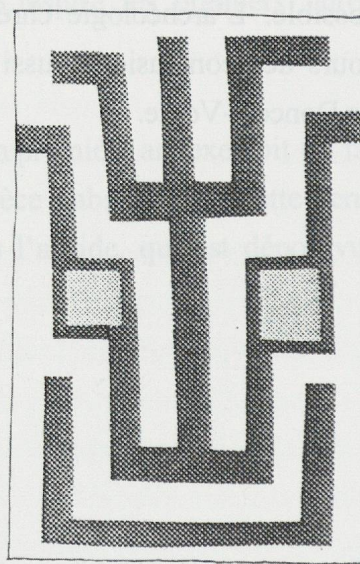
1 - Restes du signe représenté sur le col du canthare, mosaïque de pavement, martyrium I, Héraclée Lynkestis.



2a



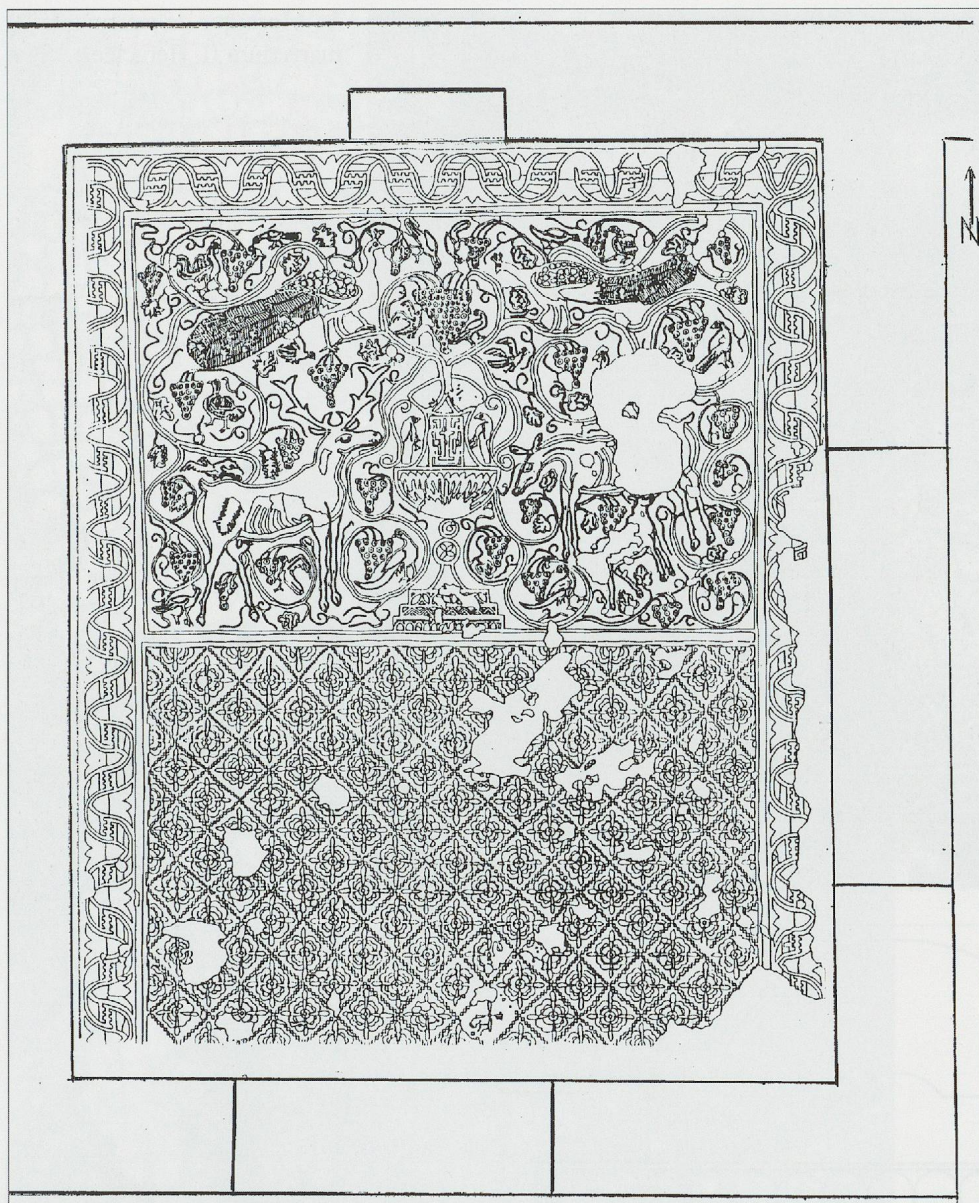
2b



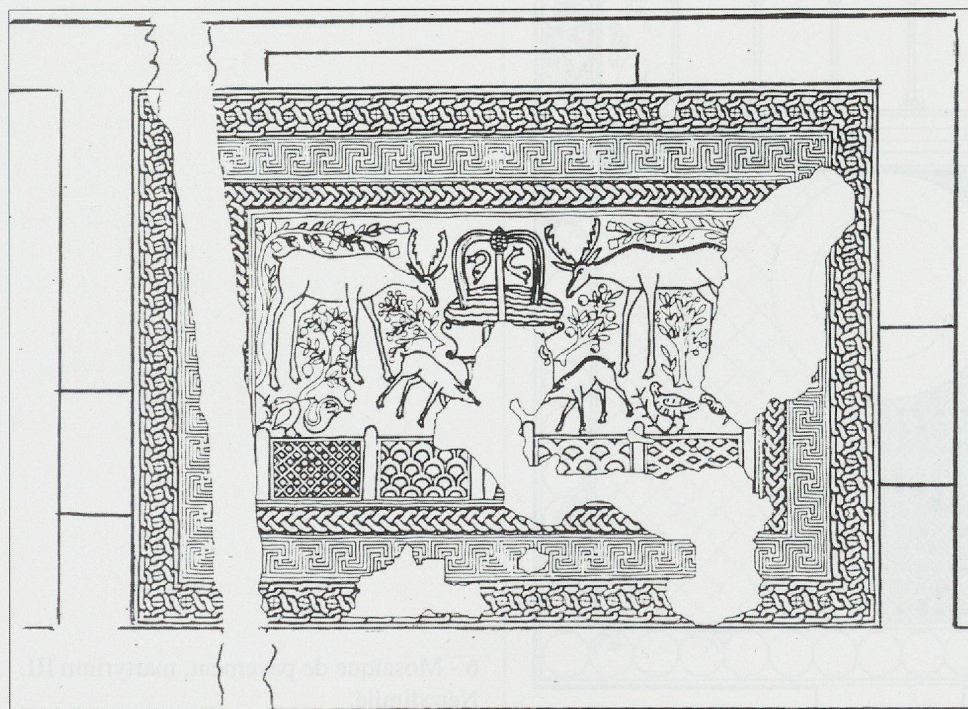
2c

2 - Reconstitution du signe originel : a) l'état actuel, b) rangées des cubes blancs ajoutées postérieurement (en gris), c) le signe originel reconstitué.





3 - Mosaïque de pavement, martyrium I, Héraclée.

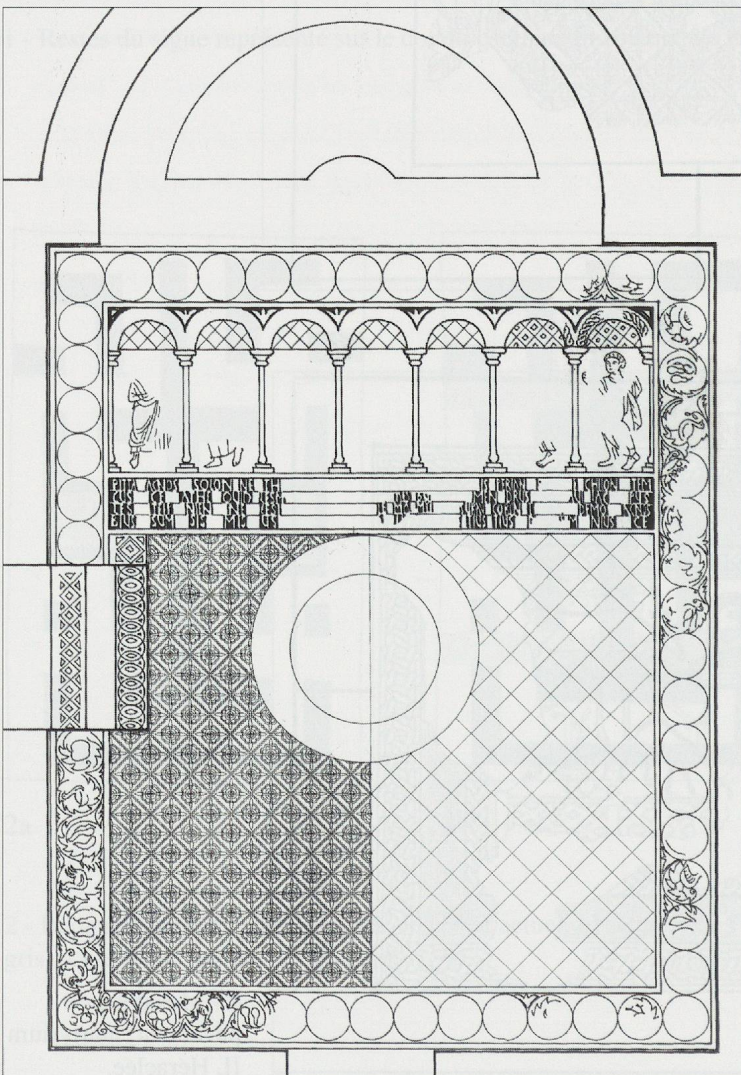


4 - Mosaïque de pavement, martyrium II, Héraclée.





5 - Mosaïque de pavement, martyrium II, Héraclée.



6 - Mosaïque de pavement, martyrium III, Nérodinljé.





7 - La tête du garçon avec la couronne du martyr, martyrium III, Nérodimlije.



# The mosaic with the depiction of two goddesses pouring a libation (St Petersburg, Hermitage) : iconography and meaning

Elena KOUVSHINOVA

The mosaic under discussion (fig. 1) was found in the Baths of Plotina between Rome and Albano. According to documents in the archives of the Hermitage Museum, St Petersburg, the mosaic was bought in Rome by the Russian emperor Nikolai I during his period as ambassador in Italy in 1853 (Hermitage archive, Act 1856, 38/47, p. 24). It was brought to St Petersburg in 1856 (Act 1856, 38/47, p. 1-28), and, according to S. Korsunskaja, underwent restoration<sup>1</sup>. But the acts cited by Korsunskaja relate only to the delivery of the mosaic. To date I have been unable to find documents referring to the restoration. The only point that I can make is that restorations in Russia were usually carried out in smalti.

In 1856 the mosaic was exhibited in the Posolsky entrance of the Winter Palace (Act 1856, 38, p. 26). In 1859, as a result of the project of G. Shtakenshneider, it was set in the pavement of the Fourth Ancient Room of the Hermitage.

In his article "Nimbus und Strahlenkranz in der Werken der alten Kunst" Ludolf Stephani identified the subject as a depiction of Hylas and the nymphs<sup>2</sup>. This interpretation was accepted by G. Kieseritsky in his catalogue of 1901<sup>3</sup>, and since then no one has doubted it. A formal analysis was given by Sophia Korsunskaja in 1930 in her article "Mosaic mit Hyllasdarstellung"<sup>4</sup>. After that the mosaic was mentioned in the work of M.E. Blake, "Mosaics of the Late Empire in Rome", published in 1940<sup>5</sup>. It has since been included in the article on Hylas in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*<sup>6</sup>.

R. Pichikjan and A.F. Berdnikov described the mosaic as the "abduction of Hylas" in their article "Rimskie mozaiki v muzejax Moskvyy i Leningrada"<sup>7</sup>. But there is no depiction of abduction here. The two writers seem to have freely adapted the ideas of foregoing authors on the subject. They attribute the mosaic to the time of the emperor Trajan (A.D. 98-117), but on

<sup>1</sup> S. KORSUNSKAJA, "Mosaic mit Hyllasdarstellung", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 45, 1930, p. 166-171, esp. p. 166.

<sup>2</sup> L. STEPHANI, "Nimbus und Strahlenkranz in der Werken der alten Kunst", Imp. - 4 (140 S.) St Petersburg 1859. Leipzig Voss. Aus *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St-Petersbourg* besonders abgedruckt, p. 1-188, esp. p. 50.

<sup>3</sup> G. KIZERICKIJ, *Mizej Drevnej skul'ptury*, St. Petersburg 1901, p. 102.

<sup>4</sup> S. KORSUNSKAJA, "Mosaic mit Hyllasdarstellung", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 45, 1930, p. 166-171.

<sup>5</sup> M.E. BLAKE, "Mosaics of the Late Empire in Rome", *Memoirs of the American Academy in Rome* 17, 1940, p. 110.

<sup>6</sup> J.H. OAKLEY, s.v. "Hylas", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 5. 1, Zurich and Munich 1990, p. 574-579, esp. p. 577 ("Hylas 32").

<sup>7</sup> I.P. PIČIKJAN, A.F. BERDNIKOV, "Rimskie mozaiki v muzejax Moskvyy i Leningrada", in *Naučnye soobščeniya Gosudarstvennogo Muzeja Iskusstva Narodov Vostoka*, Vypusk XI, Moskva 1979, p. 55-63.



insufficient grounds<sup>8</sup>. In the *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* John H. Oakley dates it to the 2nd, 3rd or 4th centuries A.D.<sup>9</sup>

The mosaic is an object of interest because its iconography is unusual for a representation of the Hylas legend (fig. 2). But it is important to note that there have been extensive changes as a result of restoration (see Appendix). The central area between the figures was destroyed and subsequently replaced with white marble tesserae. The left hand of the female figure at the right may have been altered during the restoration. The background around the young man was especially badly damaged. The two female figures were carried out in a form of tessellation different from that used for the young man.

The female figures, identified as goddesses by their bluish-grey nimbi, have wreaths of reeds like those worn by river gods, but they do not rest their hands on vessels as river gods do. What they are doing is pouring a libation. From its colour the liquid used in the libation looks like water, and it seems that an abundant quantity is being poured. The liquid is being poured on the earth. But the relevant part of the mosaic is damaged, so, while we can speak of the depiction of a libation, it is impossible to recognize exactly what kind of libation was depicted. We can guess from the goddesses' wreaths of reeds (as well as from the colour) that the liquid was water, but it is impossible to be certain that the figure on the right held a vessel because the restoration has distorted the gesture of her right hand. From the original parts, however, it is possible to conjecture that what she held was most probably a bowl.

The libation of water that was represented could have been made with four main purposes in mind. Firstly, to give power to somebody. If a libation was poured for a person who was killed, that means that they were infused with blood. Secondly, the libation may have functioned as a kind of sacrament to give inspiration. Thirdly, the libation may have been designed to force somebody to do something. Fourthly, the libation could have been used for protection and purification in connection with a ritual sacrifice<sup>10</sup>.

When accompanying a sacrifice the libation took place both before and after the principal act of sacrifice<sup>11</sup>. In Roman times it was more common for libation to accompany sacrifice than to be performed independently<sup>12</sup>. The libation was poured on the earth<sup>13</sup>, on the *omphalos*<sup>14</sup>, on an incense burner<sup>15</sup>, or on a sacrificial altar<sup>16</sup>. It depended for whom the libation was made.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>9</sup> OAKLEY, *loc. cit.*

<sup>10</sup> S.v. "Wasser. Kultus (Riten)", *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Katoikoi - Kunegn), Stuttgart 1922, p. 2177-2179, esp. p. 2178.

<sup>11</sup> S.v. "Trankopfer", *Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* VI, Stuttgart 1937, p. 2131-2137, esp. p. 2136.

<sup>12</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>13</sup> S.v. "Artemis" 981, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 2. 2, Zurich and Munich 1984, p. 519.

<sup>14</sup> S.v. "Apollon" 679 b, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 2. 2, Zurich and Munich 1984, p. 238.

<sup>15</sup> S.v. "Artemis" 997, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 2. 2, Zurich and Munich 1984, p. 521.



In the mosaic the libation poured on the earth can be connected with a sacrifice to chthonic divinities. Probably it is the head of one of these divinities which was depicted here. This head directs its gaze towards the young man. It seems that the divinity is not just a personification but it is waiting for its sacrifice.

But it seems that the goddesses with nimbi do not notice the youth. They are busy with the libation and concentrate on this. The youth, however, looks at one of the goddesses.

To understand the meaning of the libation we need to take account of other features in the scene, notably the nimbi. Ludolf Stephani's study of nimbi cites many examples but his conclusion that the nimbus is an attribute of eternal youth seems too general and superficial<sup>17</sup>. Sophia Korsunskaja was right when she wrote that the depiction of the nimbi here is closely connected with sacrifice, but this observation was not developed by her<sup>18</sup>.

Frequently in classical iconography the depiction of nimbi resembles that of a veil or similar billowing drapery. The veil, along with a related series of ritually significant elements played a protecting role during the complicated process of the death-resurrection of gods and goddesses (for example in a number of depictions of Leto with Apollo and Artemis<sup>19</sup> or in the depiction of Nereids from the House of Aion in Kato Paphos).

The nimbus is a standard attribute illustrating the status of gods and goddesses; it is particularly frequent in representations of astral divinities. Also depicted with nimbi are kings and queens resurrected through sacrifice. But the representation of nimbi in connection with a libation is of interest. The depiction of gods and goddesses who both perform libations and wear nimbi is rare, though an exception is provided by a Thracian relief which shows Hera and Zeus pouring a libation (fig. 3).

What is significant about the goddesses in the Hermitage mosaic is that they are connected with the primal element water. This is indicated, as already stated, by their crowns of reeds. But these reeds look not only like crowns but also like haloes of green rays, either supplementing the nimbi or forming additional nimbi. Moreover, the goddesses are shown disrobing, their drapery on their shoulders. This symbolises an imminent immersion: they are ready for the ritual swimming which brings a new birth. The young man has a cloak fastened by a brooch on his shoulder but he too is otherwise naked. These details signify the future moment of the ritual bath as a vehicle of resurrection<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> S.v "Apollon" 457, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 2. 2, Zurich and Munich 1984, p. 219.

<sup>17</sup> L. STEPHANI, "Nimbus und Strahlenkranz in der Werken der alten Kunst", Imp. - 4 (140 S.) St Petersburg 1859. Leipzig Voss. Aus *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St-Petersbourg* besonders abgedruckt, p. 1-188.

<sup>18</sup> S. KORSUNSKA, "Mosaic mit Hylasdarstellung", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 45, 1930, p. 166-171, esp. p. 170.

<sup>19</sup> S.v "Leto" 13, 17, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 7. 2, Zurich and Munich 1992, p. 131.

<sup>20</sup> I. AKIMOVA, A.G. KIFIŠIN, "O miforitual'nom smysle zontika", in *Etruski i Sredizemnomor'e*, Moskva 1994, p. 167-244, esp. p. 185-202.



In this case the resurrected character is strengthened by the act of libation, and the presence of the nimbi accentuates this fact.

Perhaps the youth too will rise again because of the libation and become a god. But there is insufficient evidence to identify him as Hylas. He is only one of the heroes to have undergone apotheosis.

## APPENDIX

Prior to the congress in Lausanne I wrote a letter to the Organizing Committee suggesting that the restoration carried out on the mosaic might have obscured the subject-matter. I did not refer to this in my actual paper because at that time, as a result of the inadequate reference material on ancient mosaics in Russian libraries, I had not been able to look for parallels in support of a new interpretation. In Lausanne doubts were raised over the subject of the mosaic by various scholars, for example J.-P. Darmon, R. Ling, D. Parrish, and W.A. Daszewski ; and I have since written to accept the suggestion of R. Ling that the iconography would be consistent with a possible identification of the subject as "Diana and Actaion". I am very grateful to the people concerned for giving me their opinions. They have prompted me to examine the mosaic more carefully and to identify different types of restoration on stylistic grounds (fig. 3).

In the figure of the young man only the head, the torso, the right hand, the upper parts of the right leg and the left hand look original. This part of the scene is reminiscent of the iconographical patterns for figures of Hylas. As stated in the text above, the background in this area was especially badly damaged, and the central area between the figures has been replaced by white marble tesserae.

The figures of the goddesses pouring libations, again as stated above, are carried out in a different style from the young man. J.-P. Darmon has proposed that the female figures are not ancient. W.A. Daszewski, on the other hand, is of the opinion that they are original. I do not, at the moment, feel sufficiently experienced to enter into a debate ; but I have noted clear signs that these figures too were restored. The figure of the goddess at the left was not damaged except for the part of the nimbus near her forehead, some small tesserae in the body and drapery, and perhaps the jar. But the goddess at the right has been less fortunate. The left hand with the jar and the upper part of the torso may have been altered ; the rest of the torso and the upper part of the right leg have been carried out in another and more energetic manner, with the inclusion of many small pieces of smalt ; the right hand and leg, as well as the lower part of the left leg, have also been restored with smalti. The drapery has been restored with outlines indicated in black tesserae.

The attitudes of these figures, pouring a liquid from their vessels on to the earth, recall the attitudes of nymphs in depictions of the legend of Diana and Actaion. Indeed the earth itself looks like an insertion of the nineteenth century, as observed by several specialists, for example W.A. Daszewski. This enables me to accept that the subject of the mosaic could have been



Diana and Actaion. But, as noted in the text, it is impossible to be sure that the female figure on the right is pouring liquid from a vessel because of the awkward gesture of her restored right hand.

Even if all three figures were correctly restored, there is insufficient evidence to establish that the young man was Hylas. He is only one of the heroes to have suffered similar fate. For example Actaion, Leucippus and even Orpheus were all sacrificed by female divinities<sup>21</sup>.

## DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Cette mosaïque paraît si énormément restaurée avant son installation au musée qu'il me semble impossible ou très difficile de restituer son iconographie originale et *a fortiori* de l'interpréter.

Elena **Kouvshinova** : The restoration has been documented in the Hermitage Acts as early restorations and those carried out at the Hermitage : However I believe that although it is difficult to be certain, there is enough evidence to support my interpretation of the situation (not the myth but the mythological ritualistic aspect).

Roger **Ling** : I would prefer to look for a standard mythological interpretation, and wonder whether the true meaning has been confused by restoration. There seem to me two anomalies that raise suspicions : 1) there is a gap in the centre of the composition where a figure might be expected ; 2) the male figure in the background looks like an observer, or rather a voyeur. These observations bring two possibilities to mind : 1) that the scene actually depicted Actaeon seeing Diana bathing, 2) that it depicted Marsyas watching Athena playing the flutes (in which case the nymphs are pouring the water of the pool in which Athena sees her reflection). In either case we need to replace an essential figure in the central foreground which was destroyed by modern restorers, probably even before the mosaic reached St. Petersburg.

Elena **Kouvshinova** : There is no doubt that the restoration has made interpretation difficult. The young male could be Mylas, Acteon or Marsyas. However my suggestion that the scene shows a sacrificial element still stands. I think many other elements in the iconography support

---

<sup>21</sup> For help received in the preparation of this manuscript I am very grateful to Mr. Matveev, the Vice-Director of the Hermitage, to Miss S.P. Boriskovskaya, advisor of the Classical Art Department in the Hermitage, Miss E.N. Hodza, Keeper of Ancient Mosaics in the Hermitage, Mr. R.E. Field, Miss A. Agy, Miss V.B. Blek, Professor in the St Petersburg Academic Art Academy, and Mr. S. Nikitin, the Academy's photographer.



my view. I can show the archival material about the restoration. The iconography of the mosaic looks really like Actaeon seeing Diana.

Stephen **Zwirn** : This presentation would have benefitted from an image showing what is considered restoration, because so many questions stem from what is original and what is not. An anomalous detail is the fact that the two "goddesses" have haloes and reeds. Reeds are usually the attributes of river gods/goddesses. Any interpretation should take this probable identification into consideration.

Elena **Kouvshinova** : The wreaths of reeds in the hair are only evidence of their connection with the primal water element. For example satyrs can have them.

Anthony **Beeson** : Reeds in the hair and water pouring from jars shows they are water nymphs. I think that this may show Narcissus looking at his reflection in their pool.

Elena **Kouvshinova** : See my answer to Stephen Zwirn. I do not think that there is sufficient evidence for this to be Narcissus exactly.





Fig.1a- The mosaic with the depiction of two goddesses pouring a libation. St Petersburg, Hermitage.



Fig.1b- The mosaic with the depiction of two goddesses pouring a libation. St Petersburg, Hermitage.





Fig. 2 - Hera and Zeus pouring a libation. After *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (s.v. "Hera in Thracia", 13).



Fig. 3 - The restorations in the mosaic with the depiction of two goddesses pouring a libation. St Petersburg, Hermitage.



# Le botteghe dei pavimentari di fronte al problema del restauro dei mosaici.

## L'esempio di Ostia

Massimiliano DAVID

Nascendo dall'esigenza di suscitare una nuova sensibilità verso i problemi dell'esegesi diacronica del pavimento inteso come manufatto, questa relazione è dedicata ad un aspetto che, come già 25 anni fa sosteneva Wiktor Daszewski, "échappe souvent aux chercheurs concentrés sur les problèmes d'interprétation iconographique et d'analyse stylistique"<sup>1</sup>.

Ho infatti deciso di appuntare la mia attenzione sul problema del restauro, o meglio, delle opere di manutenzione volte a garantire continuità di vita alle superfici pavimentali.

Ho dunque cercato di dare un inquadramento generale al fenomeno di tutti gli interventi volti a ricostituire l'integrità delle superfici pavimentali, una preoccupazione sentita in tutto il mondo "antico", soprattutto nel corso dell'età imperiale ed in epoca bizantina, ma anche ben più tardi dalle maestranze romaniche. Si tratta infatti di fenomeni di "lunga durata" simbioticamente legati alla tradizione lavorativa dei posatori di pavimenti.

Possiamo documentare - seppure con maggiori difficoltà - restauri anche nelle pavimentazioni a piastrelle litiche<sup>2</sup>.

E' evidente però che nel caso dei pavimenti a mosaico - sollecitati dall'azione meccanica di un più o meno intenso calpestio - dove l'asportazione di poche tessere dell'ordito può causare un vero e proprio deleterio effetto "domino" in grado di smontare l'intera superficie, il fenomeno assume aspetti talora macroscopici.

L'azione conservativa dei "pavimentari" poteva essere obbligata da esigenze di altra natura : si pensi - nel caso dell'aggiornamento funzionale degli edifici - alle conseguenze della predisposizione di nuovi impianti idraulici (ad esempio, canalizzazioni sotterranee) (fig. 4).

Dissesti delle pavimentazioni possono aver avuto origine geologica : tra gli altri fenomeni di subsidenza o addirittura sismici che hanno prodotto più o meno gravi deformazioni della superficie.

Va notato però che vi furono anche rifacimenti incisivi volti a modificare la stessa valenza iconografica delle superfici pavimentali motivati questi da variazioni e modificazioni nella sensibilità e nel gusto : si pensi alle conseguenze dell'affermarsi del Cristianesimo o all'intensa stagione dell'iconoclastia o iconofobia che dir si voglia.

<sup>1</sup> W. A. DASZEWSKI, "Remarques sur la réparation des mosaïques dans l'antiquité", *ET* 6, 1972, p. 121-129.

<sup>2</sup> Cfr. il caso ostiense della latrina n. 16 dell'edificio V, ii, 8. Cfr. AA. VV., *Amoenissima civitas. Block V, 2 at Ostia. Description and analysis of its visible remains*, a cura di J. Boersma (Scrinium, 1), Assen 1985, p. 150.



Prendendo spunto dagli oggi ormai famosi casi ciprioti, il Daszewski ha per primo proposto una tipologia, distinguendo sostanzialmente due ambiti possibili per questo tipo di interventi.

Ho cercato di riesaminare tutta la documentazione disponibile allo scopo di precisare ed estendere la serie tipologica.

Per questo mi sono basato in prima istanza sul caso di Ostia, un sito che ha restituito non solo un'ampia tipologia di pavimenti, ma ha anche avuto una continuità di vita eccezionale, tale da poter seguire per l'intero arco dell'età imperiale lo sviluppo dei modi e delle tecniche permettere di applicate dalle botteghe dei pavimentari romani.

In più, come è ben noto, il sito di Ostia gode del vantaggio di essere stato sistematicamente sondato e documentato da Giovanni Becatti, che nel 1961 ha redatto il corpus dei pavimenti antichi (in particolare dei mosaici) della città abbandonata<sup>3</sup>.

La mia indagine ostiense è stata possibile grazie all'impareggiabile spirito di collaborazione dimostrato dalla dott.ssa Zevi Gallina, dal dott. Angelo Pellegrino e da tutto il personale della Soprintendenza archeologica di Ostia, che mi hanno fornito con grande disponibilità tutta l'assistenza necessaria.

Ho individuato quattro grandi classi di interventi (A-B, C e D) (fig. 1).

Le prime due categorie sono fortemente imparentate: si tratta di restauri di superfici musive effettuati con la tecnica a mosaico. I tipi A 1, A 2, A 3 e A 4 li ho definiti rappezzi; i tipi B 5, B 6, B 7 e B 8 ricostruzioni.

Il primo caso (A 1) si caratterizza per una disposizione irregolare e mimetica delle tessere (figg. 2-3). Lo scopo è quello di ricostituire l'integrità della superficie musiva senza preoccupazioni decorative, ma con conseguenze il più possibili indolori per l'aspetto del pavimento. Esempi significativi di questa tecnica (naturalmente in versione bianco-nera) si possono osservare nelle cosiddette Terme dei Cisiari di Ostia<sup>4</sup>. Il pavimento n. 64 è il ben noto mosaico dei Cisiari ed è stato datato dal Becatti ai primi decenni del II sec. d.C.: i restauri sono dunque da considerare posteriori a quell'epoca (fig. 2). La stessa tecnica è stata utilizzata numerose volte ad Ostia (nella Domus fulminata, nell'Insula delle Muse, nelle Terme dei Sette sapienti, nel Serapeo, nelle Terme di Nettuno e nelle Terme della Trinacria), ma appare utilizzato assai a lungo e con funzioni diverse. A Madaba (in Giordania) la ben nota mappa musiva della Terra Santa è stata interessata da una severa censura con l'interdizione di numerose immagini figurate proprio con questa tecnica mimetica nel periodo dell'iconoclastia<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> G. BECATTI, *Mosaici e pavimenti marmorei* (Scavi di Ostia, 4), Roma 1961.

<sup>4</sup> Cfr. M. BEDELLO TATA - L. SPADA, "Progetto di restauro per il complesso musivo delle Terme dei Cisiarii ad Ostia", in *Atti del II Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Bordighera, 1995), p. 229-234; R. ALBINI - A. COSTANZI COBAU - C. ZIZOLA, "Ostia antica. La conservazione dei mosaici delle Terme dei Cisiarii: i risultati", in *Atti del III colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Bordighera 1995), a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Roma 1996, p. 491-500.

<sup>5</sup> Cfr. M. PICCIRILLO, *The mosaics of Jordan* (American center of Oriental research publications, 1), Amman 1993, p. 81-95.



Nelle terme di Nettuno<sup>6</sup> e nelle terme di Buticosus<sup>7</sup> si osservano due casi di restauro a tessitura punteggiata, cioè a fondo monocromatico con tessere sparse. In entrambi i casi si tratta di superfici bianche con poche tessere nere, mentre nel Foro delle Corporazioni si vede un caso di tessere bianche su fondo nero<sup>8</sup>: l'effetto è quello della superficie punteggiata, una formula decorativa che affonda le sue radici addirittura nella tradizione dei battuti tardo-ellenistici.

Il colore delle tessere di restauro può anche essere unitario come nel caso - documentato in modo diseguale dal Becatti<sup>9</sup> - del pavimento dell'ambiente C dell'Insula delle Pareti Gialle<sup>10</sup> (fig. 5). Si trovano rappezzi monocromatici bianchi, neri o anche realizzati interamente con tessere laterizie<sup>11</sup>.

Il tipo A 4 rappresenta una modalità particolare: i pavimentari sembrano aver adottato un motivo decorativo piuttosto raro e circoscritto nel tempo come la scacchiera di tessere. Nelle stationes num. 1, 12 (fig. 6), 20, 22 e 27 questo sistema è applicato più volte nel corso del III secolo d.C. e forse ancora più tardi.

Il pavimento del vano F della cosiddetta Insula delle Volte dipinte mostra un altro tipico caso di intervento restaurativo a mosaico (tipo B 5): in questo caso le maestranze hanno operato introducendo nel vecchio pavimento un motivo decorativo del tutto nuovo rispetto al precedente. Secondo il Becatti si dovrebbe trattare di un restauro del III secolo, mentre il pavimento era stato messo in opera quasi un secolo prima (ca. 120 d.C.)<sup>12</sup>.

Da ascrivere al IV o forse al V secolo è l'intervento ben noto che si osserva su un pavimento altoimperiale della *domus* A di piazza della Vittoria a Palermo<sup>13</sup>. In un mosaico mitologico osserviamo motivi vegetali e geometrici che volutamente obliterano gli elementi ritenuti sconvenienti.

Le forme di intervento più singolari sono quelle definibili "à divertissement" (tipo B 5'): in esse le maestranze non appaiono condizionate da nessuna particolare esigenza se non quella di risarcire la superficie cogliendo l'occasione per più o meno voluttuosi esercizi decorativi. Ad Ostia appaiono come esemplari i due casi riscontrati nelle terme di Nettuno<sup>14</sup> (fig. 8) e nella

<sup>6</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 71 (139 d.C.).

<sup>7</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 52 (post 115 d.C.).

<sup>8</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 83 (post 190-200 d.C.).

<sup>9</sup> Si pongano a confronto le tav. CCXXIV e LXVIII.

<sup>10</sup> Secondo il Becatti il pavimento in questione (il n. 228) è databile al 130 d.C.

<sup>11</sup> Per la tecnica a tessere laterizie cfr. il mosaico di via Veterani a Cefalù (A. TULLIO, "Pavimentazioni musive nella Cefalù preruggeriana", in *Atti del IV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 1997, p. 73 ss.).

<sup>12</sup> BECATTI, 1961, n. 187. Interessante il caso documentato a Porto Torres di un pavimento a mosaico delle Terme di Palazzo di Re Barbaro: lì osserviamo due successivi restauri di tipo B 5 effettuati su un pavimento datato alla metà del III sec. d.C. Cfr. S. ANGIOLILLO, *Sardinia* (Mosaici antichi in Italia), Roma 1981, pav. n. 147.

<sup>13</sup> Cfr. R. CAMERATA SCOVAZZO, *Le case romane di piazza della Vittoria*, Palermo 1992; M. DAVID, "Aspetti e problemi della produzione pavimentale in Sicilia occidentale. I restauri antichi", in *Atti delle III giornate internazionali di studi sull'area elima* (1997), Pisa, in corso di stampa.

<sup>14</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 73.



statio n. 20 del foro delle Corporazioni<sup>15</sup> (fig. 9). In entrambi i casi sono orientato a pensare - disgiungendomi in ciò da Becatti - ad un puro "lusus" del mosaicista.

Una delle botteghe più specializzate operanti a Ostia decorò il grande vano circolare A delle Terme dei Sette sapienti<sup>16</sup>. Il numero e il carattere degli interventi restaurativi che si susseguono anche accavallandosi (forse in ragione di incontrollabili processi di deformazione del suolo, ma certamente anche a seguito di nuovi allacciamenti idrici) è tale da permettere un'articolata lettura diacronica di questo pavimento. Alcuni dei restauri sono eseguiti secondo le modalità già viste, altri sono eseguiti cercando di riprendere ed imitare i motivi decorativi preesistenti. Questi ultimi sono inquadrabili in una casistica a sé stante (tipo B 6) (fig. 10).

Tra le forme di intervento restaurativo a mosaico va rilevata la presenza di rari casi (tipo B 7) di inserzione all'interno di una vecchia intelaiatura decorativa di una nuova trama, più o meno legata alla precedente. L'esempio meglio noto è quello leggibile sul pavimento della cattedrale cristiana di Pesaro<sup>17</sup>. Ad Ostia potrebbe inquadrarsi in questo tipo il pavimento di una *domus* di epoca severiana con restauri del IV-V secolo (IV, iv, 7), recentemente messa in evidenza da uno studio di Federico Guidobaldi<sup>18</sup> (fig. 11).

Vi è poi l'ambito degli interventi effettuati sul mosaico con tecniche diverse dal mosaico e si tratta di tre modalità ben distinguibili (C 1-C 3).

Singole piastrelle regolari o irregolari (litiche o laterizie) possono essere disposte sulla superficie musiva per coprire singole lacune (tipo C 1); più raro il caso di "pezze" - o scaglie che dir si voglia - di superficie musiva reimpiantata nel tessuto di un restauro<sup>19</sup>.

I casi più appariscenti a Ostia sono quelli riscontrabili nelle Terme dei Cisiari<sup>20</sup>, nelle Terme dell'Invidioso<sup>21</sup> (fig. 12) e nelle Terme della Trinacria<sup>22</sup>; tra gli esempi italiani si possono richiamare i due documentati a Perugia<sup>23</sup> e a Piacenza<sup>24</sup>.

Una grossa lacuna poteva anche essere risarcita con una nuova decorazione a piastrelle come nell'Insula delle volte dipinte<sup>25</sup> (fig. 7) e nelle Terme della Trinacria<sup>26</sup> (fig. 13) sempre di

<sup>15</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 101.

<sup>16</sup> BECATTI, 1961, n. 268. Sulle terme dei Sette Sapienti cfr. il recente: T. L. HERES, "La storia edilizia delle Terme dei Sette Sapienti (III, X 2) ad Ostia antica. Uno studio preliminare", *MedNI Rome* 51-52, 1992-93, p. 76-113.

<sup>17</sup> Cfr. G. B. CARDUCCI, Sul grande mosaico recentemente scoperto a Pesaro e sull'antico edificio al quale servi di pavimento. Congetture e disegni, Pesaro 1866; AA. VV., Pesaro nell'antichità. Storia e monumenti, Venezia 1984, p. 204-211. Si veda anche il recente R. FARIOLI CAMPANATI, "La datazione del mosaico pavimentale della seconda fase della cattedrale di Pesaro: l'identificazione del committente", in *Atti del III colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Roma 1996, p. 457-466.

<sup>18</sup> F. GUIDOBALDI, "Una domus tardoantica inedita di Ostia ed i suoi pavimenti", in *Atti del II Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Bordighera 1995, p. 525-450.

<sup>19</sup> Si veda il caso ostiense documentato in questa stessa sede da Angelo Pellegrino.

<sup>20</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 64.

<sup>21</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 411 e n. 415.

<sup>22</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 275.

<sup>23</sup> Perugia, mosaico di S. Elisabetta (cfr. A. BOTTI - L. CENCIAROLI - A. SCALEGGI, *Il mosaico di Orfeo: storia e restauro*, a cura di L. Cenciaroli, Perugia 1996).

<sup>24</sup> Piacenza, via Poggiali (cfr. M. MARINI CALVANI, "Archeologia", in *Storia di Piacenza. I: Dalle origini all'anno mille*, Piacenza 1990, scheda 01. 01. 018, 1).



Ostia. In quest'ultimo caso osserviamo l'impiego di grosse tessere quadrate laterizie e comunque tutti gli interventi restaurativi sembrano effettuati in laterizio.

In uno dei mosaici della *domus* di Teseo a Nea Paphos Wiktor Daszewski ha notato restauri effettuati colmando i vuoti lasciati dall'orditura musiva con l'uso di malta o di cocciopesto. Tali elementari quanto poveri interventi sono attestati ovviamente anche altrove<sup>27</sup>.

E' solo in questo caso di restauro che si può ipotizzare l'assenza di maestranze specializzate.

Non ho voluto escludere dalla tipologia i restauri più radicali, cioè i casi in cui le superfici venivano completamente rifatte parzialmente o totalmente (D 1-D 2).

Sono innumerevoli gli esempi di rinnovamento totale di una superficie musiva con la sovrapposizione di un nuovo pavimento (tipo D 1) : a Ostia si può ricordare il caso della *domus* di Apuleio<sup>28</sup> (fig. 14), ma anche l'episodio restaurativo - posteriore di due secoli - riscontrato nel vano 34 b di Piazza Armerina<sup>29</sup>. Se questi due casi rientrano nel tipo D 1 b, un notevole esempio di restauro di tipo D 1 a è stato riscontrato a Bologna nella cosiddetta villa suburbana di via S. Isaia<sup>30</sup>.

E' possibile documentare però anche un'altra modalità di rifacimento totale (tipo D2), quando dello stesso piano pavimentale si modificava solo il tessuto musivo di una parte del pavimento. Ad Ostia ho riscontrato questo tipo nella casa di Diana e nel Caseggiato dei lottatori.

Resta sottinteso che ogni tipo poteva essere modulato ed assumere forme diverse in funzione ora delle possibilità economiche della committenza, ora delle capacità tecniche delle maestranze e della qualità dei materiali utilizzati.

Per quanto riguarda gli strati di preparazione è sottinteso che normalmente i restauri di tipo A e B comportavano la sola sostituzione del "supranucleus"<sup>31</sup> ; gli interventi di tipo B obbligavano spesso alla ricostruzione del "nucleus" e quelli di tipo D implicavano spesso la stesura di nuovi strati di "rudus" e di "statumen".

<sup>25</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 187.

<sup>26</sup> BECATTI, 1961, pav. n. 277.

<sup>27</sup> Recentemente è stato presentato un caso umbro che può essere considerato significativo per questo tipo di restauri (cfr. C. MASCIONE - E. PAPI, "Mosaico figurato da un ambiente termale presso Narni", in *Atti del II colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 1995, p. 123-132).

<sup>28</sup> Il pav. n. 151 dei primi anni del II sec. d.C. e il num. 152 della metà del II sec. d.C.

<sup>29</sup> Cfr. A. CARANDINI - A. RICCI - M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo 1982, II, f. XVII, fig. 40.

<sup>30</sup> Un pavimento a mosaico con motivo a nido d'api (terzo venticinquennio del I sec. a.C.) è stato integralmente rifatto ripetendo - a circa cento anni di distanza - lo stesso tema decorativo (cfr. J. ORTALLI, "La villa suburbana di via S. Isaia a Bologna", in *Atti del III colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Roma 1996, p. 287-302, in part. fig. 6).

<sup>31</sup> L'introduzione di questo neologismo latino per indicare lo strato di allettamento delle tessere risale al Moore del 1968 (R. E. M. MOORE, "A newly observed stratum in Roman floor mosaics", *AJA* 72, 1968, p. 57-68).



E' sottinteso che ulteriori difficoltà di lettura possono derivare dalla presenza di restauri moderni che non sempre sono facilmente distinguibili dai restauri antichi<sup>32</sup>.

Come si è visto è stata verificata un'ampia varietà di casi : inutile dire che la tipologia proposta intende essere aperta e suscettibile di nuovi sviluppi.

## DISCUSSION

**Henri Lavagne :** Les restaurations antiques de pavements en Narbonnaise se font plutôt en tesselles au I<sup>er</sup> siècle et, à partir du II<sup>e</sup> siècle, plutôt en carreaux de marbre qui semblent des remplois d'*opus sectile*.

**Massimiliano David :** Non conosco così approfonditamente il caso della Narbonese, ma in generale ho l'impressione che, allo stato attuale delle ricerche, è ancora prematura la definizione di una controllata cronologia nell'ambito delle metodiche antiche di restauro.

**Wiktor Daszewski :** La ringrazio per la vostra comunicazione. Mi sembra interessante osservare che le stesse tipologie di restauro siano comuni in tutta l'area del Mediterraneo. Osservando i restauri dei mosaici ostiensi mi domando se la loro qualità di esecuzione si spieghi con la mancanza di denaro dei proprietari o con la penuria di maestranze capaci di intervenire sul mosaico restituendolo al suo stato antico secondo il disegno e la qualità originali.

**Massimiliano David :** Credo che la qualità degli interventi di restauro generalmente dipenda più dalle disponibilità economiche della committenza che dalle capacità tecniche delle maestranze. Perlomeno a Ostia sappiamo infatti che almeno fino al IV secolo operano botteghe molto specializzate.

---

<sup>32</sup> Non è il caso di alcuni restauri riscontrati nel Foro delle Corporazioni, dove la superficie rinnovata è separata da quella originaria per mezzo di listelli di piombo e da una piccola placca con la data del restauro.



## RESTAURI DELLE SUPERFICI MUSIVE

### **A-B a mosaico**

#### **A1-A4 risarcimenti o rappezzi**

A1 a tessitura mimetica irregolare (con tessere miste) [anche ad interdizione del valore iconografico]

A2 a tessitura punteggiata (generalmente con tessere bianche e nere)

A3 a tessitura monocromatica (con tessere nere o bianche)

A3' con tessere laterizie

A4 a scacchiera bicolore di tessere bianche e nere

#### **B5-B7 ricostruzioni**

B5 a decorazione indipendente da quella preesistente [anche ad interdizione del valore iconografico]

B5' "à divertissement"

B6 a decorazione imitante (in vari gradi di approssimazione) quella preesistente

B7 ad incastro

### **C rifacimento della stessa superficie in altra tecnica**

C1 a piastrelle sparse (laterizie o litiche)

C1' a grosse scaglie di mosaico o a pezze

C2 a piastrelle (laterizie o litiche) coprenti

C3 in malta o cocchiopesto

### **D rifacimento integrale (creazione di una nuova superficie)**

D1 per sovrapposizione

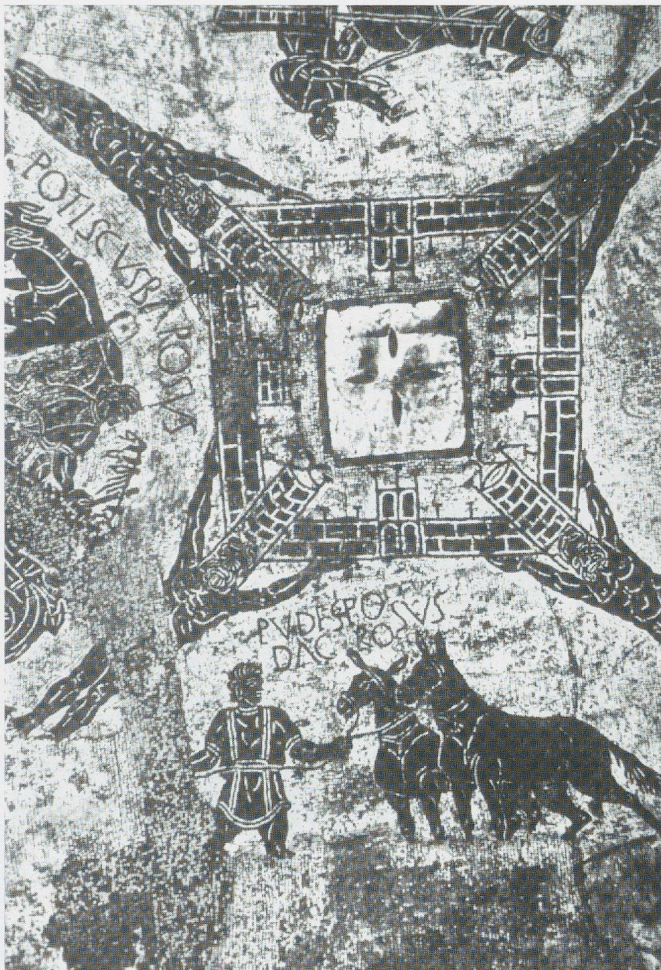
D1a: stesso tema decorativo

D1b: diverso tema decorativo

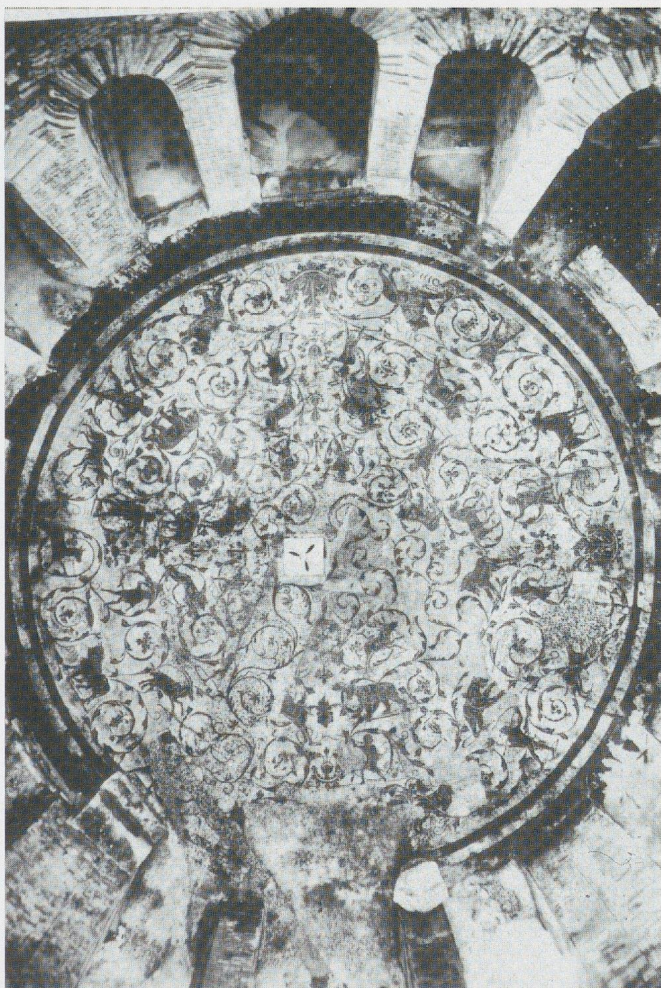
D2 per giustapposizione

1. Classificazione archeologica dei tipi di restauro antico (M. David).





2. Ostia, Terme dei Cisiari, pav. n. 64 (da BECATTI, 1961).



3. Ostia, Terme dei Sette Sapienti, pav. n. 268. Veduta zenitale generale (da BECATTI, 1961).



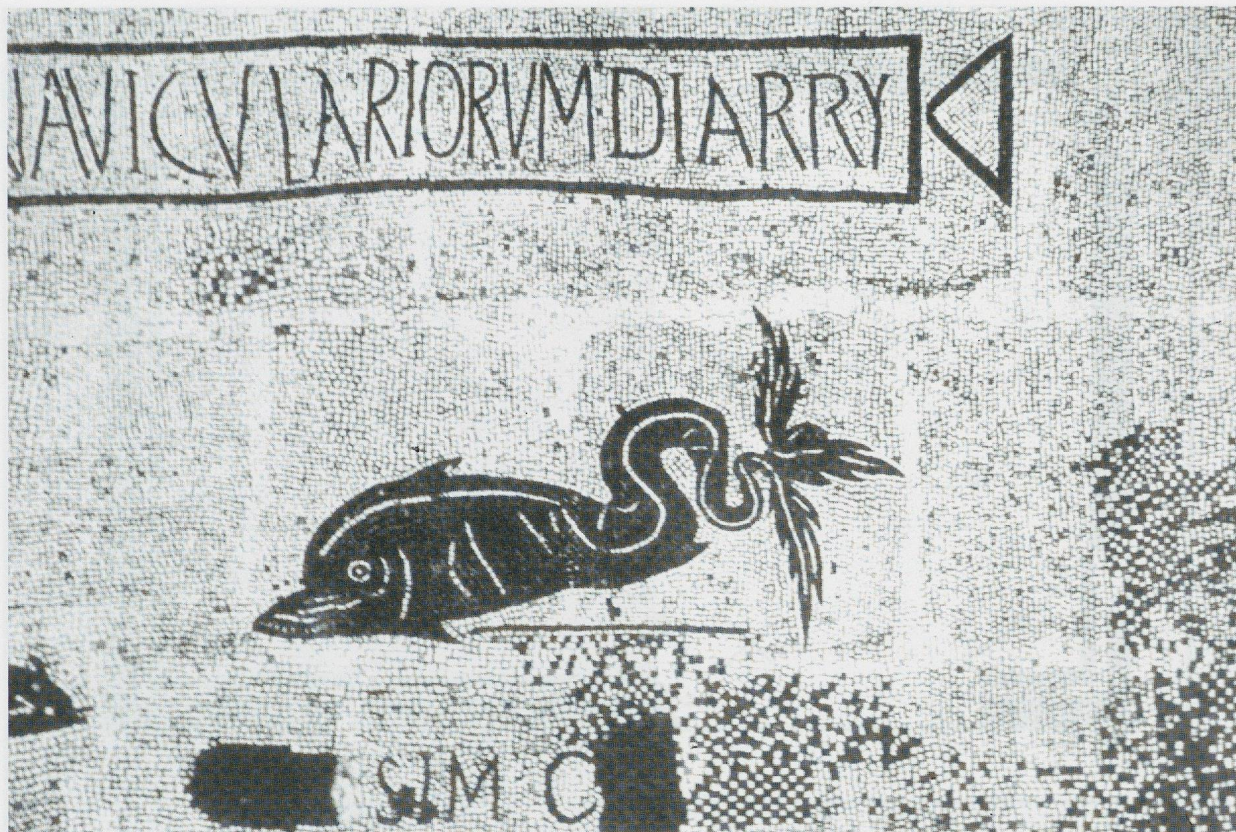


4. Ostia, Terme dei Sette Sapienti, pav. n. 268  
(foto David).

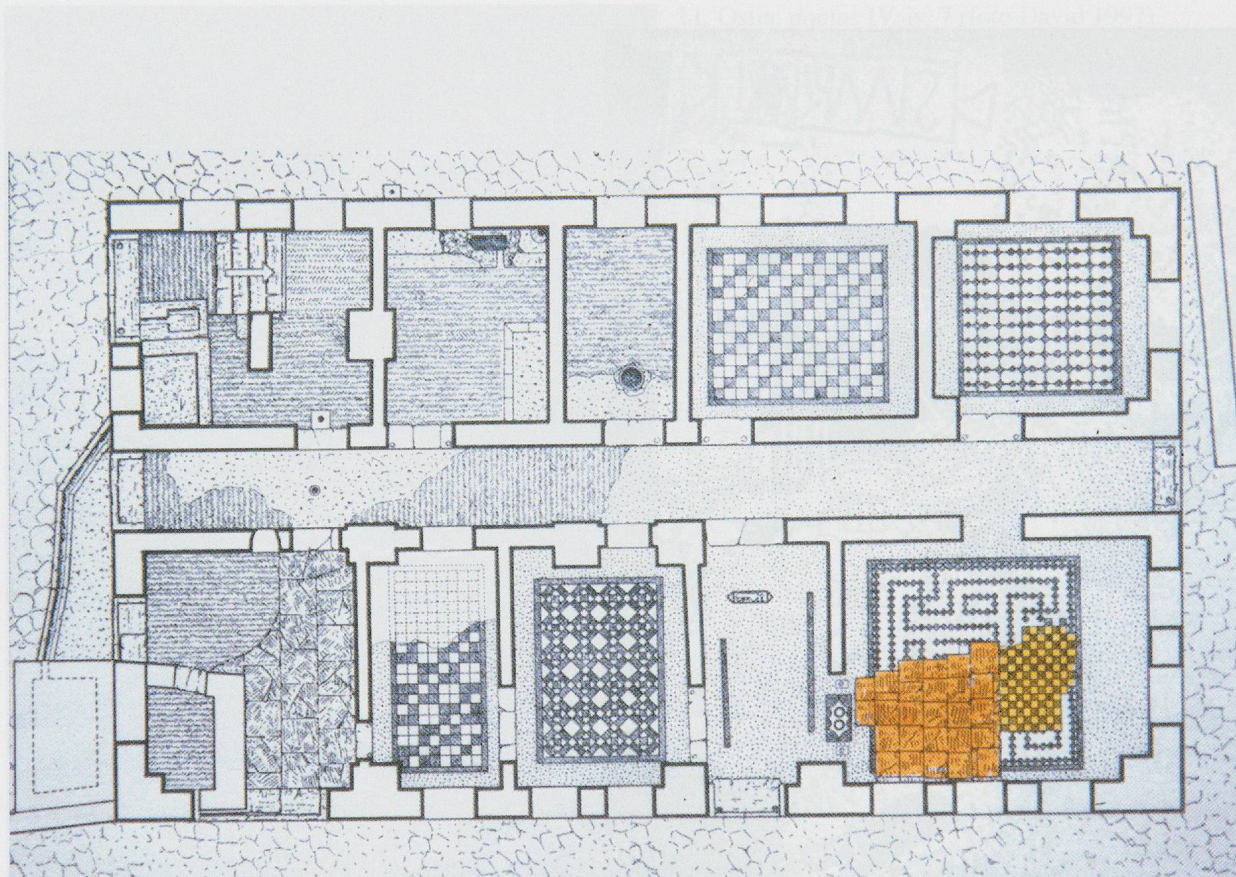


5. Ostia, *insula* delle Pareti Gialle, pav. n. 228  
(foto David).



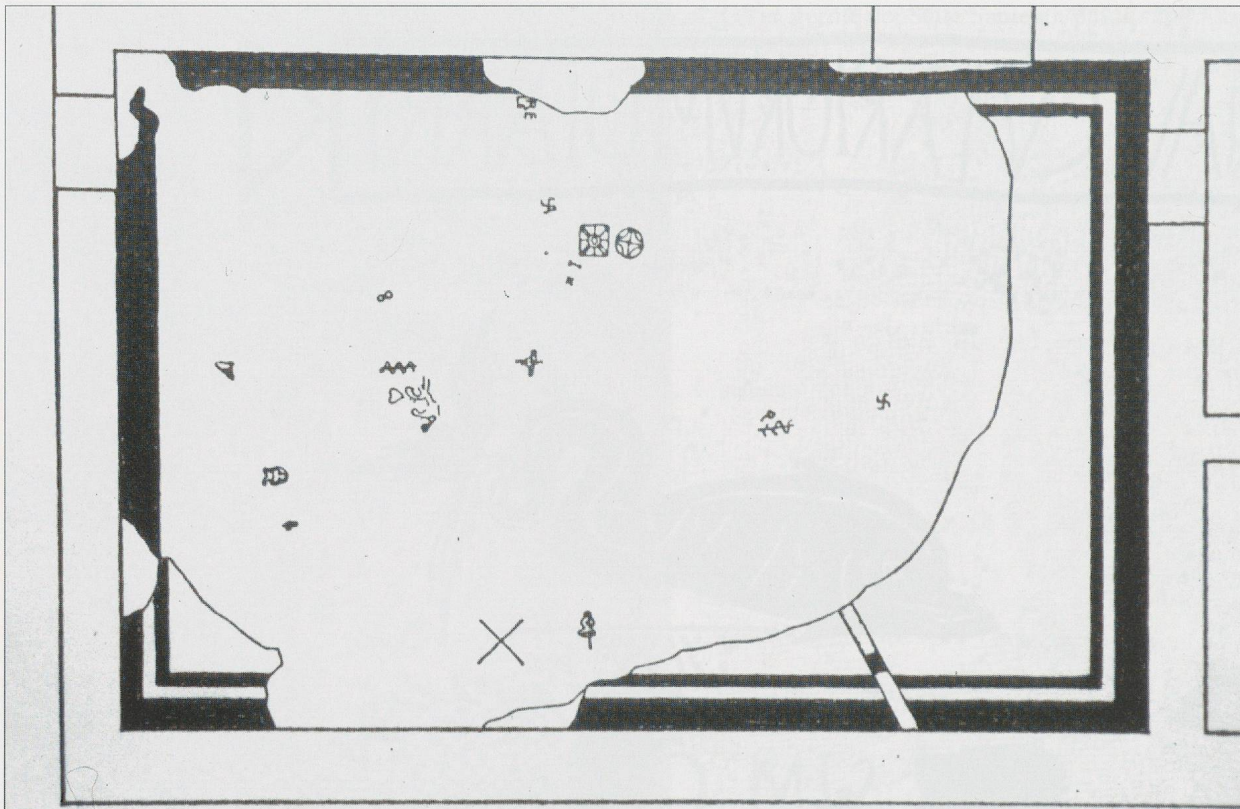


6. Ostia, Foro delle Corporazioni, statio n. 12, pavimento n. 94 (da BECATTI, 1961).



7. Ostia, *insula* delle Volte dipinte, pav. n. 187. Planimetria (da BECATTI, 1961).





8. Ostia, Terme di Nettuno, pav. n. 73. Planimetria (da BECATTI, 1961).



9. Ostia, Foro delle Corporazioni, statio n. 20, pav. n. 101 (da BECATTI, 1961).





10. Ostia, Terme dei Sette Sapienti, pav. n. 268 (foto David 1997).



11. Ostia, *domus* IV, iv, 7 (foto David 1997).





12. Ostia, Terme dell'Invidioso, pav. n. 415 (foto David 1997).



13. Ostia, Terme della Trinacria, pav. n. 277 (foto David 1997).





14. Ostia, *domus* di Apuleio, pav. n. 151 e 152 (da BECATTI, 1961).



## Ostiensia adiecta

Angelo PELLEGRINO

### A) I MOSAICI DELLA TERMA DEL TRASTEVERE OSTIENSE (fig. 1)

Nel cosiddetto Trastevere Ostiense, la zona cioè delimitata dall'antica ansa (ora scomparsa) che il Tevere in età romana disegnava presso il limite settentrionale della città di Ostia, è stata recentemente scavata parte di un edificio termale di età imperiale<sup>1</sup>. Si è trattato di un intervento di emergenza che ha consentito sostanzialmente di mettere in luce un ampio vano decorato con mosaico figurato a tessere bianco-nere con vasche presso i lati est ed ovest e relativo al "frigidarium" del complesso. Nel pavimento musivo è rappresentata una cinta muraria isodoma che corre lungo i quattro lati del vano e dotata di quattro porte a tre fornici e torri circolari agli angoli. La parte centrale è occupata da una scena a tema marino con Nereide su Tritone circondata dai consueti animali fantastici e delfini. Sulla base di confronti molto puntuali il mosaico è stato ricondotto alla medesima bottega che sembra abbia realizzato le superfici musive del "calidarium" delle terme di Buticosus, delle terme del Nettuno e della villa detta del Risaro a Malafede<sup>2</sup> e la cui cronologia è stata fissata agli inizi del II sec. d.C.

Il mosaico fu soggetto a numerosi restauri nel corso di tutta l'età imperiale e in tal senso rappresenta forse l'esempio più articolato e significativo di tutta la casistica ostiense: sono, infatti, chiaramente documentati, seguendo la classificazione presentata in questa occasione da Massimiliano David<sup>3</sup>, risarcimenti a tessitura mimetica irregolare (A 1), a tessitura punteggiata (A 2), a tessitura monocromatica in bianco ed in nero (A 3); rifacimenti a piastrelle litiche sparse o a pezze di mosaico riutilizzato (C 1, C 1'). E' stato possibile individuare diverse serie di interventi concentrati su determinati settori del pavimento e distinte con diversi colori nella planimetria: a) ricostruzioni imitanti, con modesta approssimazione, la decorazione preesistente nella figura del Tritone e nell'altra figura di animale non identificabile (B 6), presso il lato settentrionale (colore rosso); b) lungo rappezzo a tessitura punteggiata (A 2), con un tratto con pezza di mosaico (C 1') ed un altro a piastrella litica (C 1) esteso per una lunga fascia presso il lato settentrionale (colore giallo); c) ricostruzione indipendente dal precedente contesto figurativo (B 5) che ha occupato l'angolo nord-occidentale del mosaico. In questo caso laddove

<sup>1</sup> A. PELLEGRINO - P. OLIVANTI - F. PANARITI, "Mosaico di una terma extraurbana di Ostia", in *Atti del II colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 1995, p. 517-524; P. OLIVANTI - A. PELLEGRINO, "Ricerche archeologiche nel Trastevere ostiense", *Archeologia laziale* XIII, 1995, 2, II, p. 393-400.

<sup>2</sup> A. PELLEGRINO - P. OLIVANTI - F. PANARITI, "Mosaico di una terma extraurbana di Ostia", in *Atti del II colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 1995, p. 518, nota 6.

<sup>3</sup> M. David, "Le botteghe dei pavimentari di fronte al problema del restauro dei mosaici. L'esempio di Ostia", in le présent volume, pp. et tableau



in precedenza erano un delfino, le mura e la torre sono stati inseriti una rappresentazione approssimativa di onde e di qualche altro animale marino conservato in frustuli, con il solo scopo di una generica evocazione del tema principale (colore blu); d) breve settore con ricostruzione a piastrelle litiche (C 1) e con due pezze di mosaico (C 1') presso la fascia con onde sopra descritta (colore viola); e) rappezzo di un'ampia zona con grosse tessere bianche (A 3) che, nel punto in cui si inserisce nel settore della cinta muraria, ne imita la struttura, pur se con disegno irregolare (B 6); sono altresì presenti pezze di mosaico (C 1') (colore verde); f) rappezzo a tessitura mimetica irregolare (A 1) presso l'angolo sud-ovest (colore marrone); g) inserimento di un tombino presso l'angolo sud-orientale del mosaico (colore grigio).

Ovviamente non potrebbe che risultare arduo il tentativo di definire una cronologia che possa indicare la sequenza con cui si sono succeduti i suddetti interventi di restauro. Comunque, anche per una semplice questione di logica, si può ipotizzare che i più antichi fossero le ricostruzioni con intenti di imitazione (pur se approssimativa) (colore rosso), mentre i più recenti potrebbero corrispondere con gli ampi risarcimenti in tessitura monocromatica bianca o a piastrelle sparse e pezze di mosaico con cui veniva annullato ogni tipo di decorazione figurata (ad es. colori viola e verde).

Essendosi reso necessario procedere al distacco del mosaico sopra descritto è stato possibile effettuare un ulteriore scavo in profondità che ha consentito di ritrovare, quasi subito al di sotto della massicciata, un pavimento musivo più antico databile nell'ambito dell'ultimo trentennio del I sec. d.C.<sup>4</sup> Quest'ultimo presenta lungo i bordi il motivo decorativo con torri speculari bianche e nere, mentre la zona centrale è occupata da un ampio emblema con scena a tema marino: l'interesse della scoperta consiste nel fatto che è stato possibile documentare la continuità dello stesso tema figurativo dal mosaico più antico a quello più recente, corrispondente al tipo David D 1 a. Anche in questa superficie musiva sono stati riscontrati pochi ma interessanti restauri a piastrelle sparse laterizie e litiche.

#### B) I MOSAICI DELLA CASA DI DIANA (I, iii, 3-4)(fig. 2)

Tradizionalmente l'edificio è sempre stato considerato come un classico caseggiato ostiense realizzato intorno alla metà del II sec. d.C.<sup>5</sup> Tuttavia recenti lavori di restauro, che hanno comportato anche estese indagini in profondità<sup>6</sup>, hanno consentito di individuare varie fasi edilizie dall'età adrianea al tardo periodo imperiale. Le ricerche sono tuttora in corso e, ovviamente, ancora inedite per cui in questa sede si intende fornire solo qualche dato preliminare sui mosaici messi in luce che interessano il tema in oggetto.

<sup>4</sup> A. PELLEGRINO - P. OLIVANTI - F. PANARITI, "Mosaico di una terma extraurbana di Ostia", in *Atti del II colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 1995, p. 518-520.

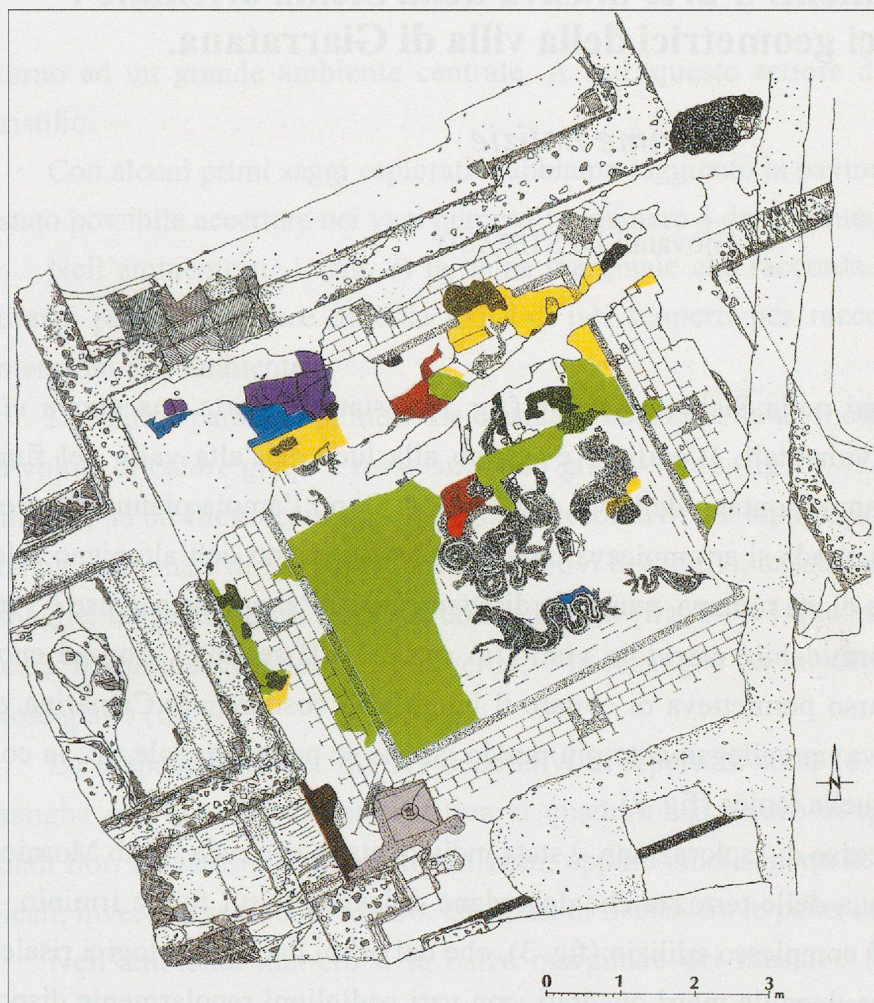
<sup>5</sup> G. CALZA, "Ostia. La casa detta di Diana", *NSc*, 1917, p. 312 ss.

<sup>6</sup> I lavori sono coordinati dal dott. A. Marinucci che si ringrazia vivamente per aver fornito notizie sulle sue attività di ricerca ancora inedite.

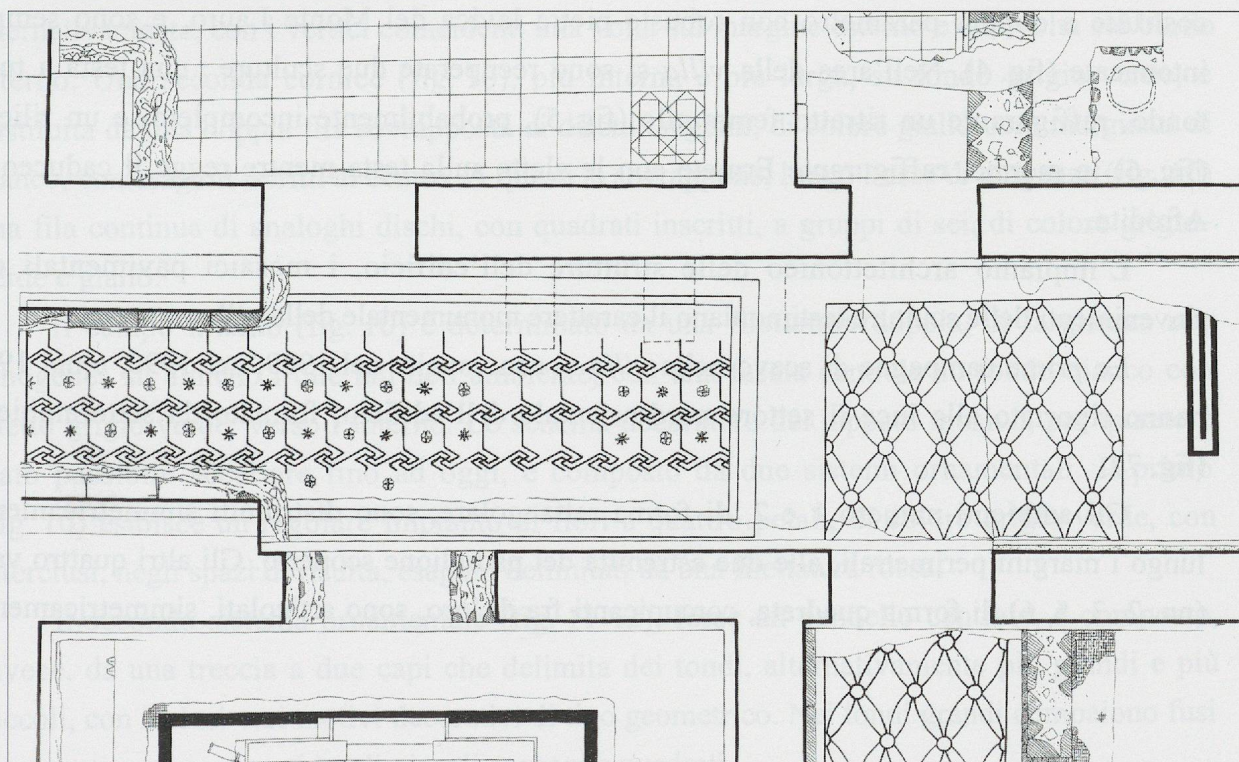


Lungo il lato settentrionale dell'edificio, ad una profondità di circa m 1 dal piano di calpestio dell'ultima fase, è stato ritrovato un lungo corridoio con pavimento a mosaico policromo con losanghe ed esagoni delineate da un motivo meandriforme. In base ai dati di scavo il pavimento musivo è stato riferito alla prima fase, cioè all'età adrianea. Nel tratto orientale dello stesso corridoio è bruscamente interrotto dalla cornice: si nota una chiara cesura dovuta all'aggiunta posteriore di un'altra fascia musiva decorata con motivo a fusi, cerchi e losanghe a lati inflessi, presumibilmente databile in età antonina. In tal caso è quindi documentato un rifacimento per giustapposizione (tipo David D 2). In quest'ultimo tratto musivo si è anche riscontrata la presenza di due restauri a piastrelle litiche sparse che dovranno inquadrarsi cronologicamente tra la metà del II sec. d.C. e l'età severiana.





1. Ostia, località Capanna Murata, mosaico pavimentale della seconda fase.  
Planimetria (Soprintendenza archeologica di Ostia - dis. E. Caglio).



2. Ostia, insula di Diana. Planimetria (Soprintendenza archeologica di Ostia).



## Nuovi monumenti d'arte musiva della Sicilia orientale : i mosaici geometrici della villa di Giarratana.

### *Prime notizie*

Giovanni DI STEFANO

In questi ultimi anni nella Sicilia orientale (fig. 1) è stata scoperta una nuova *villa* romana, con mosaici pavimentali. L'edificio è venuto alla luce nell'alta valle del fiume Irminio, lungo l'antico ramo montano della via Selinuntina. Dopo l'ampia pianura costiera, fra il Dirillo e l'Ippari, la strada si arrampicava lungo i tortuosi tornanti dell'altopiano Ibleo, fra fattorie e ville rustiche di età romana, puntando direttamente sull'altopiano acrense e verso Siracusa. È questo un formidabile corridoio viario, in uso dal VII sec. a.C. fino ad epoca medievale. Questo percorso permetteva di evitare il lungo giro costiero per Camarina e il Capo Pachino e assicurava un collegamento più rapido, anche se meno agevole, fra la costa meridionale dell'Isola e quella ionica (fig. 2).

La *villa*, ancora in corso di esplorazione, è stata individuata in contrada "Orto Mosaico", a sud di Giarratana, su una delle terrazze che degradano dolcemente sul fiume Irminio. Lo sviluppo planimetrico del complesso edilizio (fig. 3), che dai primi dati archeologici risale al III-IV sec. d.C., è di circa duemila metri quadrati, con vari padiglioni regolarmente disposti attorno ad uno spazio centrale. L'edificio di contrada Orto Mosaico di Giarratana presenta una certa monumentalità: le strutture murarie, ben conservate, sono in *opus quadratum*, costruite a doppio parametro con robusta pietra lavica del Monte Lauro, e sono sempre intonacate (fig. 4). Nell'area della *villa* si sono recuperate due sculture: una testa a tutto tondo, raffigurante un ritratto femminile (fig. 5), probabilmente incompleto, e un rilievo (fig. 6) in marmo, raffigurante Ermete con le alette sulla testa mentre regge il caduceo, e Afrodite.

L'impianto architettonico delle strutture dell'edificio, i mosaici pavimentali e i rinvenimenti delle sculture testimoniano il carattere monumentale della *villa*.

Le prime campagne di scavo nella *villa* si sono svolte nel 1989, nel 1990, e nel 1996 hanno riportato alla luce il settore nord-orientale dell'edificio, formato da sette ambienti (fig. 7).

Gli ambienti numero 1 e 7, di forma rettangolare, sono distribuiti simmetricamente lungo i margini perimetrali, alle due estremità del padiglione scoperto. Gli altri quattro vani (nn. 2, 3, 5, 6) di forma quadrata, comunicanti fra di loro, sono articolati, simmetricamente,



attorno ad un grande ambiente centrale. A sud, questo settore della *villa* è aperto su un peristilio.

Con alcuni primi saggi esplorativi abbiamo raggiunto la pavimentazione degli ambienti. È stato possibile accertare nei vani numero 1 e numero 4 dei pavimenti a mosaici geometrici.

Nell'ambiente n. 1 (fig. 8) la balza marginale che raccorda il tappeto delle strutture murarie presenta misure diverse nei due lati scoperti per raccordare il pavimento alle dimensioni dell'ambiente.

L'ordito è parallelo ai muri. La cornice è costituita da un motivo continuo ad arabeschi e a volute di colore giallo e rosso su fondo grigio-verde (fig. 8). Il campo è delimitato verso l'interno, da un filetto continuo. Il registro decorativo del tappeto è costituito da un semplice schema ortogonale di file sovrapposte di motivi decorativi, basati sull'alternanza di quadrati e losanghe, tangenti, su un fondo di colore bianco (fig. 8-9). I quadrati sono delimitati da una spessa filettatura di colore grigio-verde, e le losanghe da un doppio margine filettato, di colore giallo (fig. 9).

La disposizione dei motivi decorativi si ripete in tutte le file dei quadrati e delle losanghe con la sola variante relativa ai quadrati: al centro di questi, infatti, compaiono grandi fiori a quattro petali, molto stilizzati, oppure croci sagomate. Nelle losanghe con pelte apicali, invece, compare un rombo. Gli spazi di risulta, fra le pelte, sono riempiti da quadrati.

Nell'ambiente numero 4 la balza marginale del mosaico (fig. 10) presenta misure diverse sui lati scoperti per raccordare il tappeto musivo alle strutture dell'ambiente. L'ordito è parallelo ai muri. La cornice (fig. 10), su fondo bianco, tra due filetti paralleli, è costituita da ogive, di colore rosso, marginate di grigio, a forma di losanghe lanceolate, disposte, alternativamente, con i vertici coincidenti una volta sul margine esterno e una volta sul bordo interno. Una seconda cornice (fig. 10), più interna e più larga, su fondo grigio-verde, è costituita da una doppia fila sovrapposta di dischi tangenti, di colore giallo-ocra marginati di bianco, con esagoni iscritti al centro. A questi si sovrappone, lungo l'asse di tangenza (fig. 10) una fila continua di analoghi dischi, con quadrati iscritti, a gruppi di sei, di colore grigio-verde e giallo.

Il campo interno (fig. 10) è determinato da una filettatura doppia, di larghezza non omogenea su almeno i due lati dell'ambiente, con una fascia centrale su fondo bianco con filetto grigio-verde, verso l'interno. Lo schema decorativo del tappeto musivo, per quanto è stato possibile accertare fino ad oggi, è composto da due sistemi ornamentali. Il primo (fig. 10) esibisce un regolare impianto di fiori a quattro petali, di colore grigio-verde, con interclusi, negli spazi di risulta, esagoni delimitati da una filettatura rossa.

Il secondo sistema ornamentale (fig. 11-12), forse un pannello centrale, è composto, invece, da una treccia a due capi che delimita dei tondi, alternativamente più grandi e più piccoli, con inclusi vari motivi decorativi di tipo geometrico. Nei tondi grandi compaiono fusi e quadrati o esagoni; nei tondi piccoli esagoni e quadrati.



Le trecce, di colore rosso e grigio-verde (fig. 11-12) sono rese prospetticamente con un filo bianco marginale. Gli spazi di risulta sono riempiti con degli ottagoni su fondo bianco, con stelle a quattro punte e da nodi di Ercole.

Allo stato attuale delle ricerche è possibile solo un esame generale, di carattere tecnico-stilistico, dei pavimenti a mosaico.

Gli schemi e le cornici riconoscibili nei mosaici della *villa* di Giarratana sono : la cornice a *guilloche* interrotta, da considerare una complessa variante della treccia a tre capi ; i nodi di Ercole, al nr. 254 del rep. ; il motivo a croci di scudi, al nr. 153 de rep. ; le stelle di due quadrati, al nr. 457 del rep., e poi i pannelli esagonali, i fiori a quattro petali e i quadrati obliqui, con pelte tangenti. La geometria decorativa e compositiva si può ritenere di tipo coprente, con soluzioni anche complesse per i moduli utilizzati.

Si tratta di schemi decorativi geometrici e di tipi di cornici diffusi nella Sicilia orientale e centrale : nel peristilio della *villa* di Patti nella *villa* di Piazza Armerina, a Siracusa, nella casa di Piazza della Stazione, e nella *villa* di Ramacca.

I pavimenti della *villa* di età imperiale di Orto Mosaico di Giarratana ripropongono varie questioni : il problema dei tipi del tassellato, con decoro geometrico siciliano di età imperiale ; il problema della diffusione geografica dei mosaici geometrici e infine, il problema relativo all'influenza del mosaico nord-africano sulla Sicilia. Com'è noto, è questa una vecchia questione che ha trovato possibilità di sviluppo solo limitatamente ai mosaici figurati.

Per gli schemi compositivi, per l'impianto di tipo coprente, per l'elaborazione dei modelli geometrici per il gusto decorativo, ed anche coloristico, i mosaici di Giarratana possono essere una elaborazione, modesta, di una influenza "africana", pur escludendo, un intervento diretto di maestranze.

Il nuovo complesso musivo di Giarratana, sembra suggerire anche una sostanziale diversità di schemi a trame compositive, rispetto agli altri complessi musivi con decorazioni geometriche.

Ovviamente, nel complesso gioco delle varianti locali e delle elaborazioni, nuove ed autonome, dovrà pure essere tenuto in debito conto l'assetto economico, sociale e culturale di questa parte della Sicilia, popolata dal III sec. d.C. in poi, non solo da grandi proprietari fondiari ma anche da vivaci ceti della media borghesia urbana, con discrete proprietà fondiarie nell'interno dell'Isola.



## • Bibliografia

G. DI STEFANO, "Appunti per la carta archeologica della regione camarinese in età romana", *Kokalos* XXIX, 1982-1983, p. 332-345.

G. DI STEFANO, *La regione camarinese in età romana*, Modica 1985.

G. DI STEFANO, "Scavi e ricerche a Camarina e nel ragusano (1988-1992)", *Kokalos* XXXIX-XL, 1993-1994, II, 2, p. 1367-1421.

G. DI STEFANO, "Notizie preliminari sui mosaici della villa di età imperiale di Giarratana e della chiesetta bizantina di Kaukana nella Sicilia orientale", in *Atti IV colloquio Aiscom*, 1996-1997, p. 201-202.

F. GHEDINI, "La "maniera africana" nei mosaici italici", in Aa.Vv., *I mosaici romani in Tunisia*, Tunisi 1995, p. 240-259.

G. UGGERI, "Sull' "itinerarium per marittima loca" da Agrigento a Siracusa", *Atene e Roma* XV, 1970, n. 1, fsc. 2-3, p. 107.

G. VOZA, "Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia", in *III Coll IntMos*, p. 5-18.

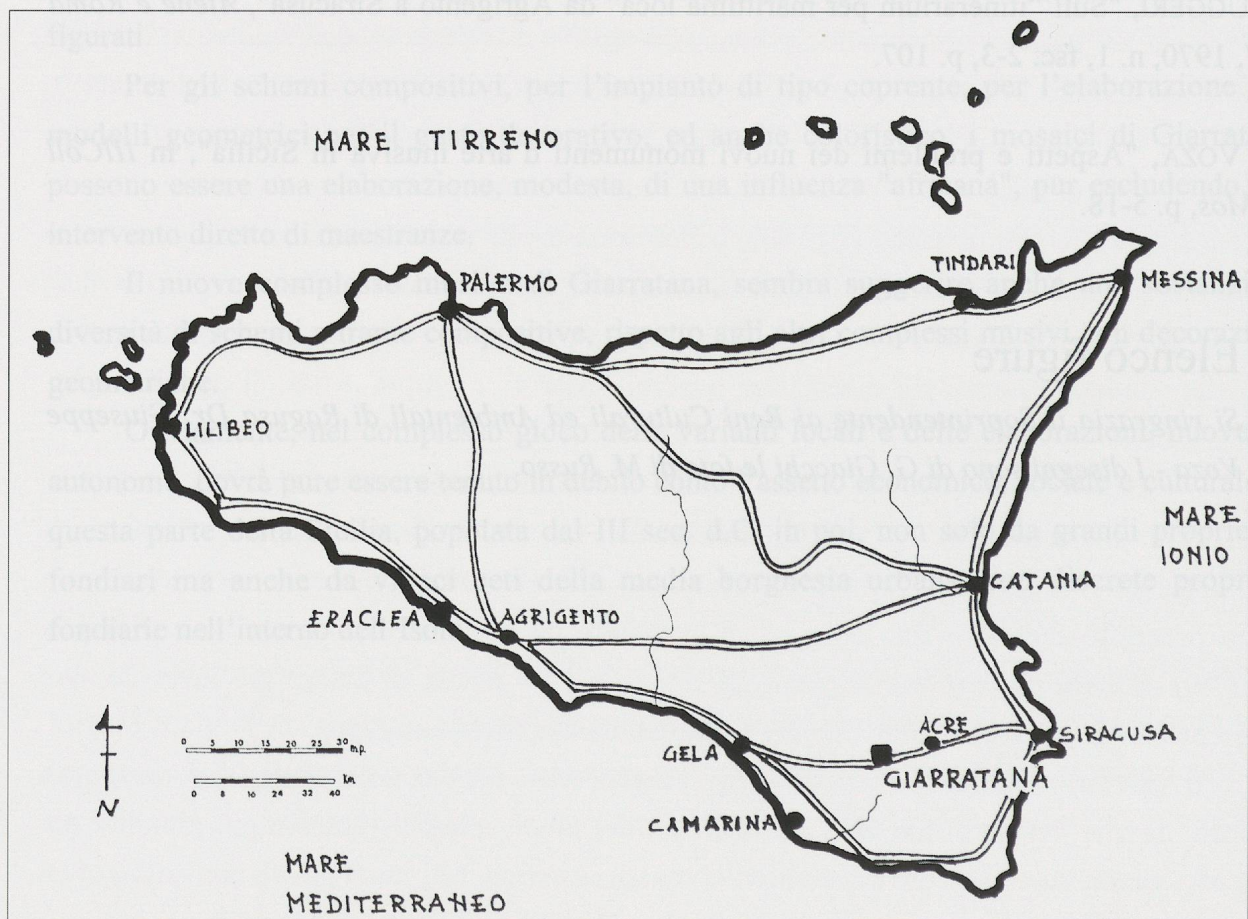
## • Elenco figure

*Si ringrazia il Soprintendente ai Beni Culturali ed Ambientali di Ragusa Dr. Giuseppe Voza - I disegni sono di G. Giacchi le foto di M. Russo.*



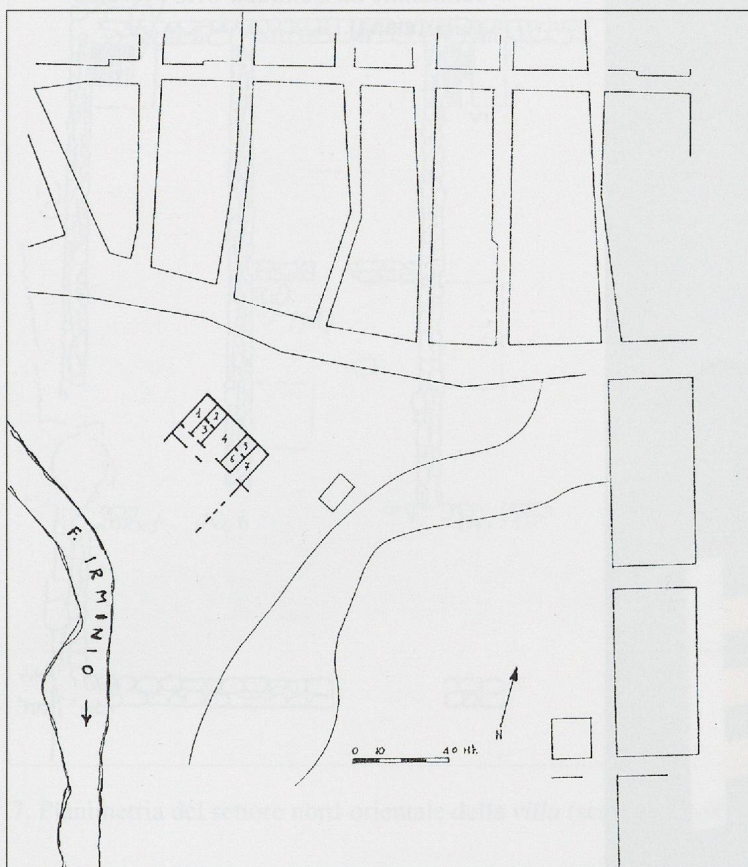


1. La Sicilia sud-orientale con l'ubicazione della villa.



2. I tracciati della viabilità romana nella Sicilia sud-orientale.





3. Planimetria generale della villa di "Orto Mosaico" di Giarratana.



4. Strutture murarie della villa.



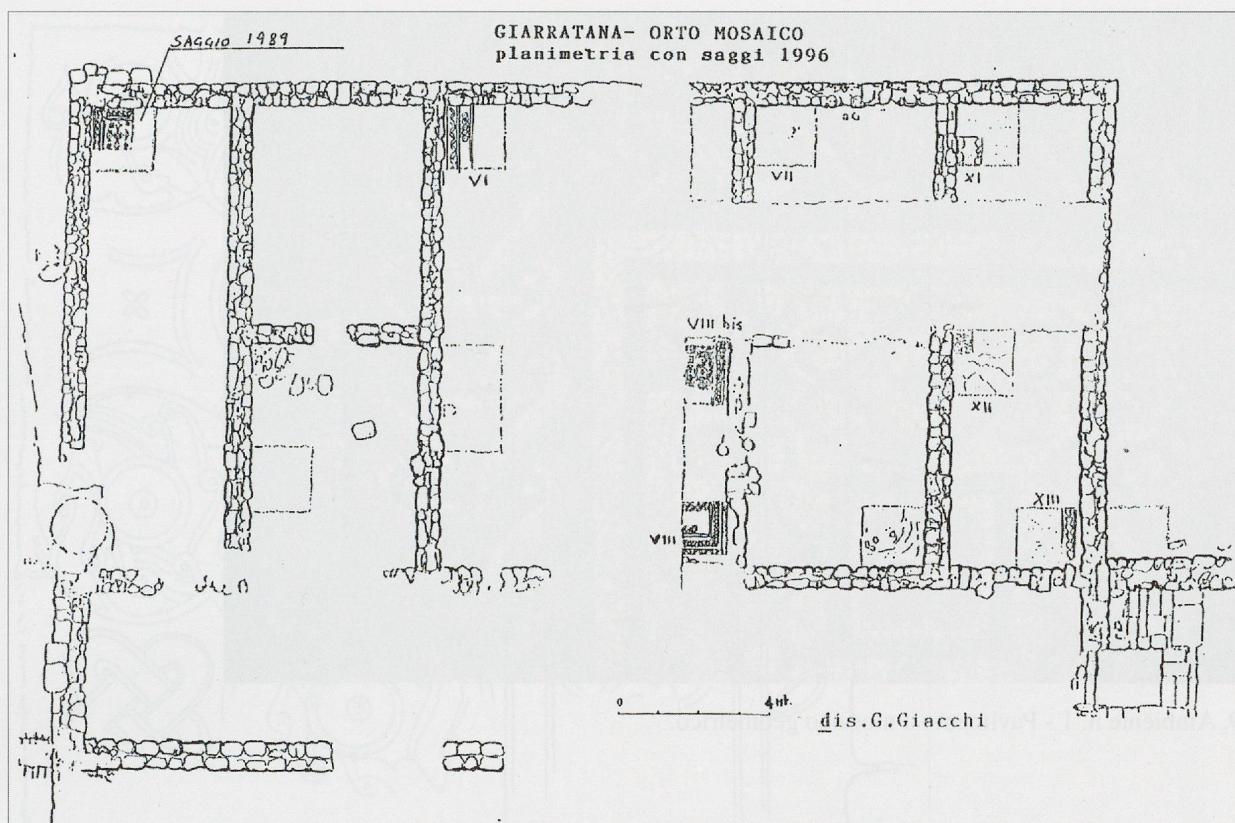


5. Museo Regionale di Camarina - Testa femminile da Contrada Orto Mosaico (Giarratana).

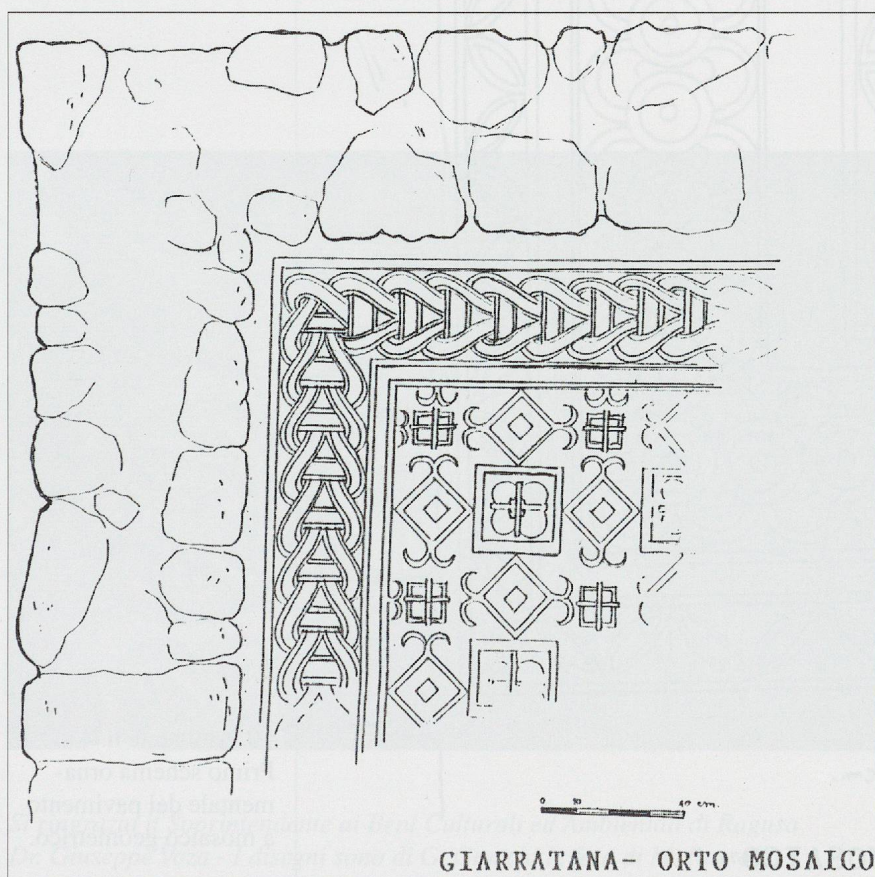


6. Museo Archeologico Ibleo - Lastra.





7. Planimetria del settore nord-orientale della villa (scavi 1989-90 e 1996).

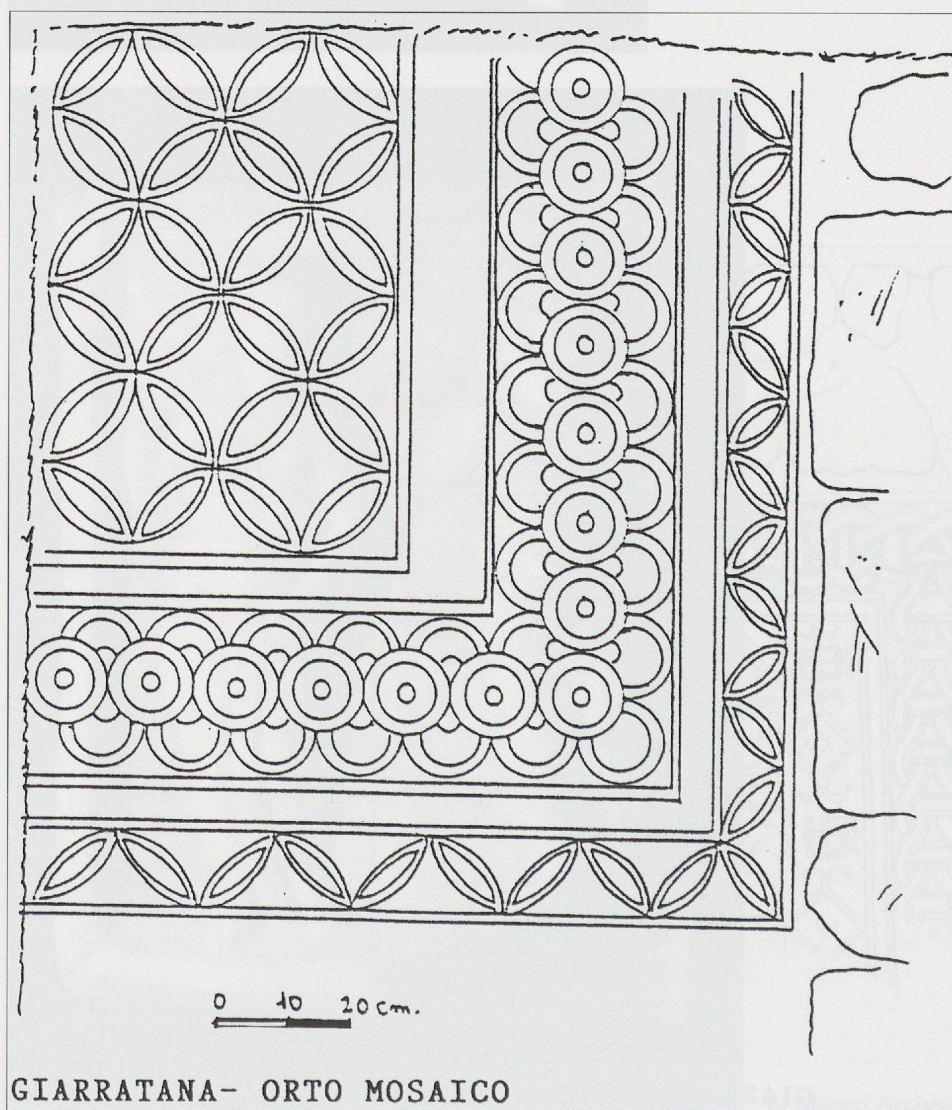


8. Ambiente n. 1 - Schema ornamentale del pavimento a mosaico geometrico.



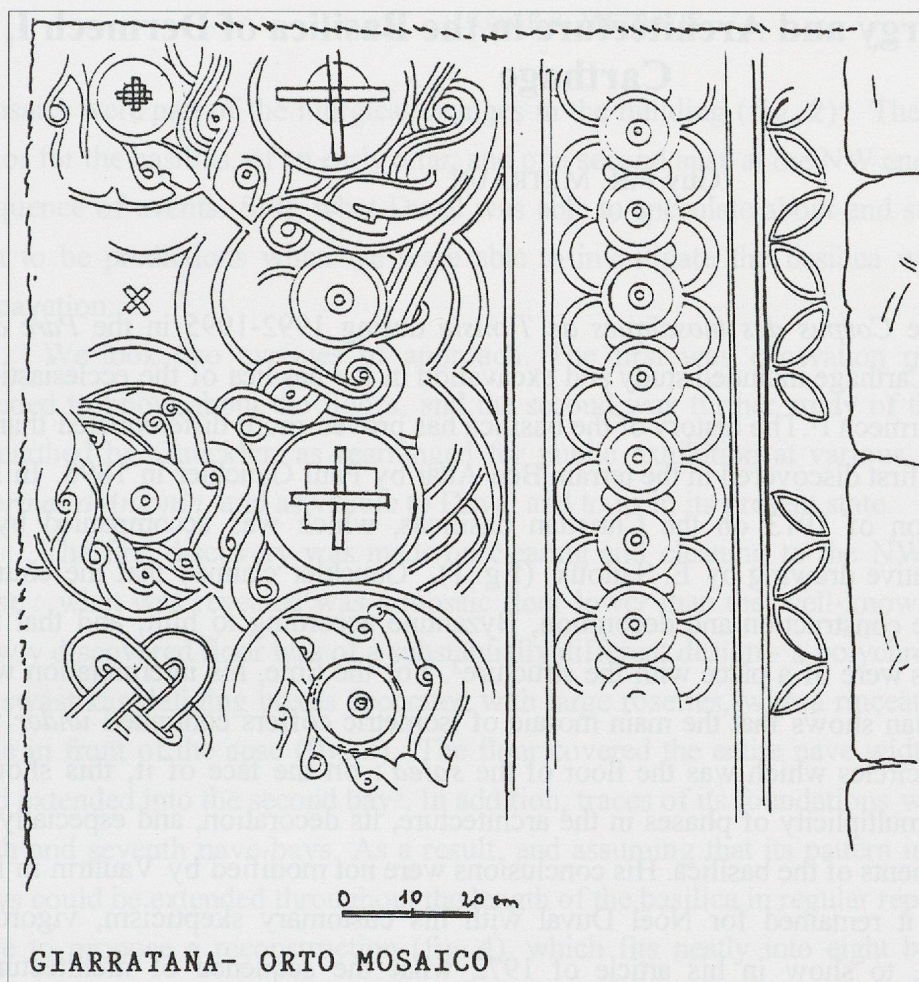


9. Ambiente n. 1 - Pavimento a mosaico geometrico.



10. Ambiente n. 4 -  
Primo schema orna-  
mentale del pavimen-  
to a mosaico geometrico.





11. Ambiente n. 4 - Secondo schema del pavimento mosaico geometrico.



12. Ambiente n. 4 - Secondo pavimento a mosaico geometrico - pannello decorativo centrale.

*Si ringrazia il Soprintendente ai Beni Culturali ed Ambientali di Ragusa Dr. Giuseppe Voza - I disegni sono di G. Giacchi le foto di M. Russo.*



# Mosaics, Liturgy and Architecture in the Basilica of Dermech I, Carthage

Guy P.R. MÉTRAUX

The work of the *Corpus des mosaïques de Tunisie* during 1992-1995 in the *Parc des thermes d'Antonin* at Carthage included study and excavation in the basilica of the ecclesiastical complex known as Dermech I<sup>1</sup>. The history of the basilica has proved more differentiated than it appeared when it was first discovered in the terrain Ben Attar by Paul Gauckler in 1898. In his posthumous publication of 1913 on the Christian basilicas, which was accompanied by a magnificent and evocative drawing by E. Sadoux (fig. 1), Gauckler claimed that the church was essentially of one construction and decoration, Byzantine according to him, and that the liturgical arrangements were of a piece with the structure<sup>2</sup>. For the time, his interpretation was justified even if his plan shows that the main mosaic of isometric coffers continued *under* the carpet of intersecting circles which was the floor of the *solea*: on the face of it, this should have alerted him to a multiplicity of phases in the architecture, its decoration, and especially in the liturgical arrangements of the basilica. His conclusions were not modified by Vaultrin in her article of 1932, and it remained for Noël Duval with his customary skepticism, vigorous accuracy and finesse, to show in his article of 1972 what the sequence of architectural, decorative and liturgical events had been<sup>3</sup>. Duval emphasized that the history of the *solea* and its liturgical barriers was more complex than it seemed at first, and he was able to alert scholars to what has subsequently proved to be the case in even more interesting ways than before. We are now able to outline the multi-phase history of the liturgical arrangements and show how the

---

<sup>1</sup> The activities of the *Corpus* at Carthage were authorized by the Institut national du Patrimoine of Tunisia and the help of all kinds given by the Musée national de Carthage and its director, Dr. Abdelmajid Ennabli, whose intellectual hospitality is even greater than his deployment of material aid. The project is funded by the National Endowment for the Humanities, Washington, D.C., by the Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies at Harvard University, by Iowa University, by the Social Sciences and Humanities Council of Canada, and by the Getty Foundation. The directors, Dr. Margaret A. Alexander and Dr. Aïcha Ben Abed, are sadly depleted by the death, in December 1996, of Mme Alexander. Her work of editing the volume, which will appear in 1998, was undertaken by her husband, Professor Robert L. Alexander of the University of Iowa; it has subsequently been taken up by Mme Aïcha Ben Abed. There are many members of the *Corpus* team whom I should like to mention here besides Margaret and Robert Alexander: Mme Aïcha Ben Abed gave generously of her opinions, and the conservator Moez Chelli was a big help, as was the architect, Frank Miller; the field-work of Diana Brulhart, my assistant for a summer, was invaluable, and some of her conclusions I have followed here. I wish to thank Dr. Liliane Ennabli and Professor Anna Gonosová, but most especially Professor Christine Kondoleon for the gift of many hours of conversation on this topic. The generous advice of Professor Noël Duval has been inestimable.

<sup>2</sup> P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie, 1892-1904*, Paris 1913, p. 11-19.

<sup>3</sup> J. VAUTRIN, "Les basiliques chrétiennes de Carthage", *Revue africaine* 73, 1932, p. 181-318 and 74, 1933, p. 118-156; N. DUVAL, "Etudes d'architecture chrétienne nord-africaine, I, Les monuments chrétiens de Carthage", *MEFRA* 84, 1972, p. 1081-92.



mosaics were part of the liturgical changes in the building (fig. 2)<sup>4</sup>. The discovery of an early floor for the basilica, of an early altar, and of a second apse at the NW end has also added to the sequence of events. Still, what Duval was able to speculate about and suggest in 1972 turned out to be predictions when we were able to investigate the basilica with the help of some excavation.

We took two avenues of approach. The first was excavation prompted by what we needed to know about the floors, and the second was further study of the existing remains as unearthed by Gauckler, as rearranged for public exhibition at various times in the *Parc des thermes d'Antonin*, and as visible to Duval and to us in its present state.

The first discovery was made on clearing and cleaning to the NW of the existing (SE) apse : what was revealed was a mosaic floor lower than the well-known coffer-mosaic. This newly discovered floor was of a substantially different design - a polychrome latchkey meander of swastikas defining boxes decorated with large rosettes, with a rinceau border along the SE side in front of the apse (fig. 3). The floor covered the entire nave width in front of the apse and extended into the second bay<sup>5</sup>. In addition, traces of its foundations were been found in the fifth and seventh nave-bays. As a result, and assuming that its pattern in the first and second bays could be extended throughout the length of the basilica in regular repeats, the architect was able to propose a reconstruction (fig. 4) which fits neatly into eight bays of the nave. The pattern of the mosaic is autonomous and not coordinated with the intercolumniations of the colonnades - it flows independently of the architecture.

Liturgically, this floor bore the marks of the implantation of barriers to define a corridor or a *solea* in front of the SE apse (fig. 3, bottom). Four bases (three of white limestone *in situ* with square holes to hold uprights, one robbed) with their tops at the level of the floor were found defining two openings 80 cms wide, one pair in front of the apse in the axis of the basilica, the others 3 m to the NW. Although the mosaic is repaired in places, it remains to be determined if the bases were laid contemporaneously with the mosaic or dug in afterward. In the absence of other indicators, we can speculate three alternative designs for liturgical barriers at this initial stage : a corridor connecting the apse with a liturgical center to the NW, or else an enclosure of some kind in front of the apse, or else a barrier in front of the apse, a barrier in the second bay, and possibly a connection between the two.

Archaeologically, the floor is associated with a fill of material from which pottery of the late fourth and early fifth century was found, though these dates will remain speculative until our ceramicist, Dr. Lucinda Neuru, is able to report on it more completely. The dating, however, is confirmed by the presence of a late fourth century coin found in the terrace fill.

<sup>4</sup> See the preliminary report : M.A. ALEXANDER †, A. BEN ABED-BEN KHADER and G.P.R. METRAUX, "The Corpus of the Mosaics of Tunisia : Carthage Project, 1992-1994", *DOP* 50, 1996, p. 361-68, esp. p. 366-68, fig. 18-21.

<sup>5</sup> The bays are counted from the SE apse.



The second discovery concerned the altar, or, rather, the altars of the church. The newly discovered mosaic suggested that the altar in the third bay might have been a later addition to the basilica, added when the coffer-mosaic replaced the original floor. In addition, study of the coffer-mosaic itself revealed that at some point there had been something important in the fifth bay. This was because, as an addition to the pattern of coffers, a crude border of large jewels had been added on the SE and in the N corner, surrounding the *in situ* bases of the mosaic floor (fig. 5). This told us that some unknown, but honoured, object had stood in the fifth bay. Excavation proved very rewarding, because what was found, at a level comparable to that of the early floor of the basilica, were indications of an early altar, with a round reliquary-receptacle 45 cms deep and about 45 cms in diameter, well-built and finely finished in plaster (fig. 2 and 5). It had a marble surround, visible in fragments, and it had been delimited by liturgical barriers with a canopy or *ciborium* which can be deduced from the presence of large bases 61 x 61 cms with slots at the sides rather than at the center. The sequence of events is clear in outline. At some point, the basilica must have been oriented toward the NW, with this altar three bays distant from the end of the basilica. This early structure in the fifth bay would have included an altar-table of a size comparable to the remains of the later altar observed by Gauckler and confirmed by Duval in the third bay. It would have been equipped with a reliquary below floor-level and with a *ciborium* over it, the whole separated from the *quadratum profanum* with barriers. This newly discovered structure was probably the original altar of the basilica. At some point, when the coffer mosaic replaced the early floor, the altar was adapted to the new, higher level (the later mosaic is 6-10 cms higher than the level of the earlier floor). Then, after the laying of the later floor, it was decided to embellish the location of the altar with a jewelled border. Alternatively, the altar may have gone out of use in favour of the new altar in the third bay, but its location was subsequently marked by the border of jewels.

Whatever the case may have been, the location of the newly discovered altar in the fifth bay strongly suggested that the original orientation of the basilica was toward the NW, and it is in this area that we made a final discovery, that of an apse (fig. 2 and 6). The presence of this apse was deduced by two facts : the last two bays of the church were 50 cms deeper than the others, and the foundation-blocks on a curve could be seen in certain places. Further excavation revealed both the foundations of an apse still *in situ* and the robber-trench for removal of the foundations on the SW side. The apse was of the same diameter as the SW apse, 7,33 m, and it was built of large blocks in two concentric semi-circles with the *cunei* filled with rubble. A further excavation in another position indicated that the lateral aisle was closed one bay from the apse, in a manner similar to the design of the church at the SE end. There would have been rooms in the spandrels of the apse, of which at least one had a mosaic floor and was therefore roofed (fig. 7). The NW apse was therefore an interior apse and did not break forward of the façade on *kardo* XIII.



Thus the basilica was built either with one apse at the NW end and an altar three bays distant from it, or else it was built with two apses, one of which (the one on the SE) had a special liturgical function because it was preceeded by barriers. Alternatively, the original basilica may have had a single apse on the NW end, with the SE apse added to an early flat façade, a solution preferred by Mme Alexander. How this could have been done without seriously damaging the floor associated with it is an open question ; it seems impossible to me, but her opinion on this was very definite. It is not neccessary to reconstruct the basilica as a double-apsed structure originally ; rather, having been begun with a single NW apse, it had gained a second apse by the time the floor was laid<sup>6</sup>.

There were subsequent changes. The NW apse was dismantled in favour of an extended nave, even though this resulted in an awkward situation in which the congregation faced in the direction of the main entrances (fig. 2). This may have been less of a problem than it seems, because the wall dividing the courtyard from the NE side of the basilica has been shown by our excavations to have been an open wall defined by piers, so side-entrances may, in fact, have been the principal entrance-ways to the church (it is possible that there was a similarly open wall on the SW side).

When the NW apse was dismantled, the mosaic floor of isometric coffers was laid over fills which produced pottery and coins giving a date in the first half of the sixth century, perhaps at the cusp of change from Vandal to Byzantine rule (fig. 5). This was a major redecoration, and the isometric geometry of the floor is clearly related to the conception of the basilica as a whole. The coffers are shadowed in such a way as to indicate a light-source coming along the axis of the nave (the dark divisions are reversed on either side of the central axis) and from the NW, with the "dark" diagonal-halves of the coffers (in the W and N corners of each coffer) on the SW and NE sides of the nave and aisles. This new floor may have been coordinated with continued use of the altar in the fifth bay, but at some point the altar was translated into the third bay, nearer the SE apse. The precise rearrangement of the liturgical barriers to surround this new altar is not known, in part because the bases were reused when the latest *solea* was built, and so their original positions are difficult to reconstruct.

A final liturgical reorganization of the basilica ocurred when the floor around the altar was raised on a rubble and concrete platform about 10 cms higher than the rest of the floor of the basilica. At this time, the *solea* took the form reconstructed accurately from the remains by Duval in 1972 (fig. 8). The telescoping form is unusual, extending outward from the altar in a narrow passage which itself emanated from the altar (fig. 9). A gate separated the altar, part of a square area raised on a platform, with further extensions through the seventh bay of the nave. Architecturally, the style is different from the earlier *soleae* because the changes of direction of the *cancellum* occurred in coordination with the colonnade itself (fig. 2). The entire *solea* area

<sup>6</sup> A full consideration of the architectural and liturgical details of the basilica in its historical and religious context is in preparation and will be published elsewhere.



was covered with a fine mosaic of intersecting circles in black, red and white, and excavation revealed pottery and some coins which give a date in the second half of the sixth century.

In conclusion, the decorative, architectural and liturgical events at Dermech I provide an interesting example of how such an urban ecclesiastical structure developed. An initial orientation toward the NW was accompanied by an early altar, with eventually the construction of an apse at the SE end, itself equipped with liturgical barriers set in an early floor, at a date in the late fourth or early fifth century (fig. 2-7). This was, of course, one of the most brilliant periods of the African church and of Carthage as a religious center. But the church did not stand still. In the later fifth or early sixth centuries, and certainly by the middle of the sixth century, the dismantlement of the NW apse and the extension of the nave to the NW wall made the church larger and reoriented it definitively toward the SE, even though the original altar was webbed into the new floor decorated with coffers. A final embellishment with a new raised platform and a large *solea* as reconstructed by Duval (fig. 8 and 9) was put in in the second half of the sixth century. The coordination of mosaic floors with the liturgical furniture and the building and renovations in the basilica were then complete.

## DISCUSSION

**Noël Duval :** Je suis très admiratif devant les progrès faits par le dossier depuis 1993 où je l'avais examiné sur place, surtout pour l'analyse liturgique et pour l'illustration graphique (reconstruction d'ensemble et détails). J'insiste sur la singularité d'une fosse à reliques ronde en Afrique, mais on a des *loculi* correspondant à des boîtes de même forme creusés dans une pierre sous l'autel. Je préfère aussi la solution d'un changement d'orientation à une église à deux absides. Je souhaiterais une publication d'ensemble de ce très beau dossier qui marquera une étape importante dans l'analyse des monuments chrétiens de Carthage.

**Guy Métraux :** Je remercie le Professeur Duval de ses propos encourageants et, naturellement, de son travail assidu et illuminant sur les églises et les monuments de la chrétienté africaine, dont tous les chercheurs dans ce domaine lui sont reconnaissants.



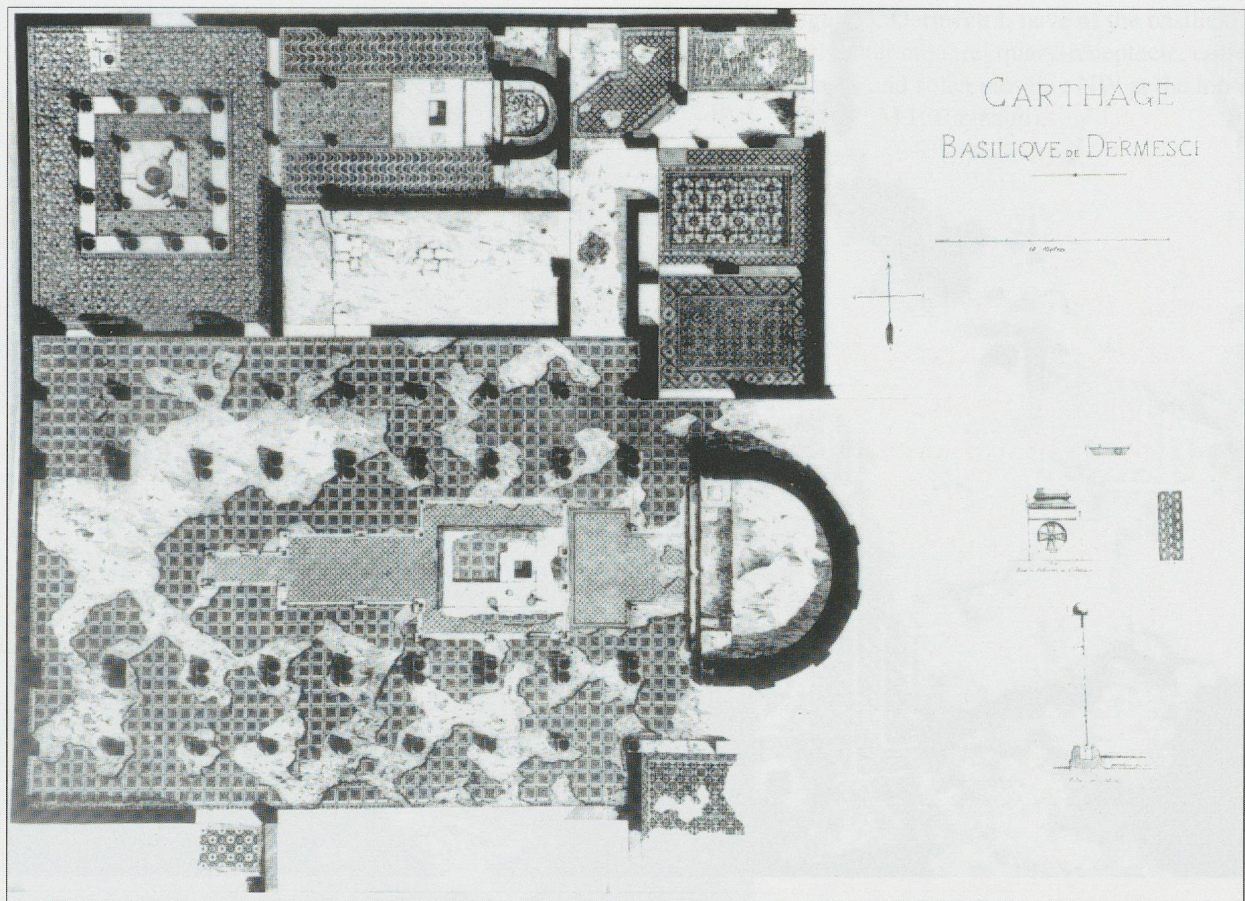


Figure 1. Dermesch I, plan of 1913 by E. Sadoux (after GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*).

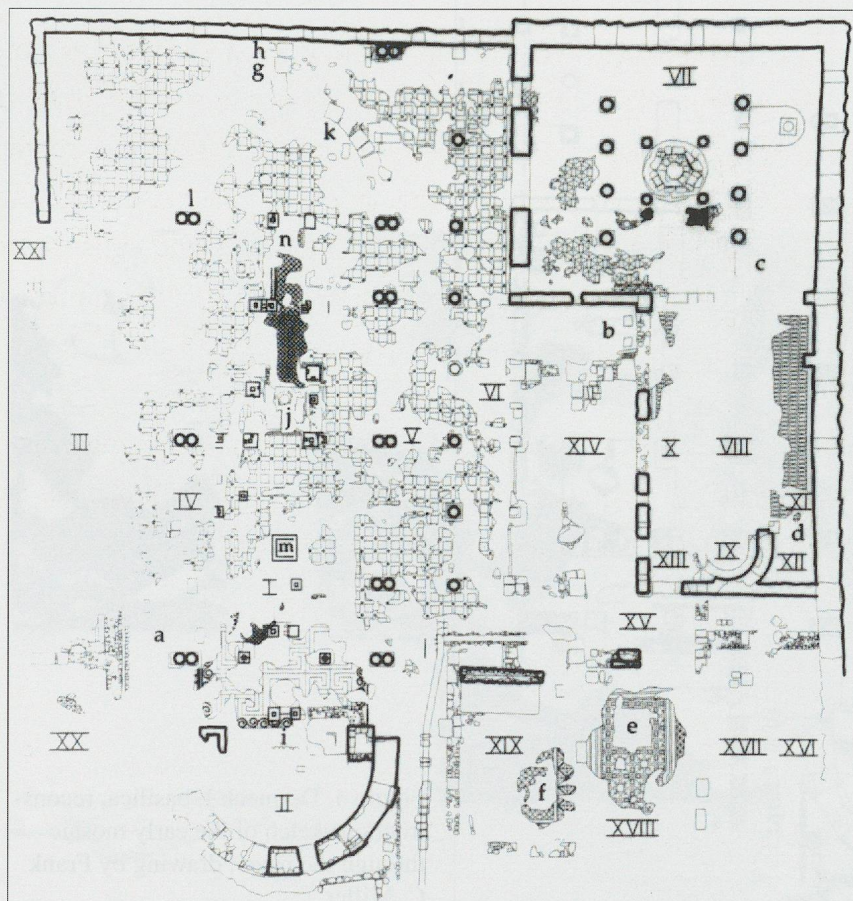


Figure 2. Dermesch I, plan for the *Corpus des mosaïques de Tunisie* by Frank C. Miller.





Figure 3. Dermech I, nave of the basilica, early mosaic in the first and second bays ; NW at the top (photo : M.P. Raynaud).

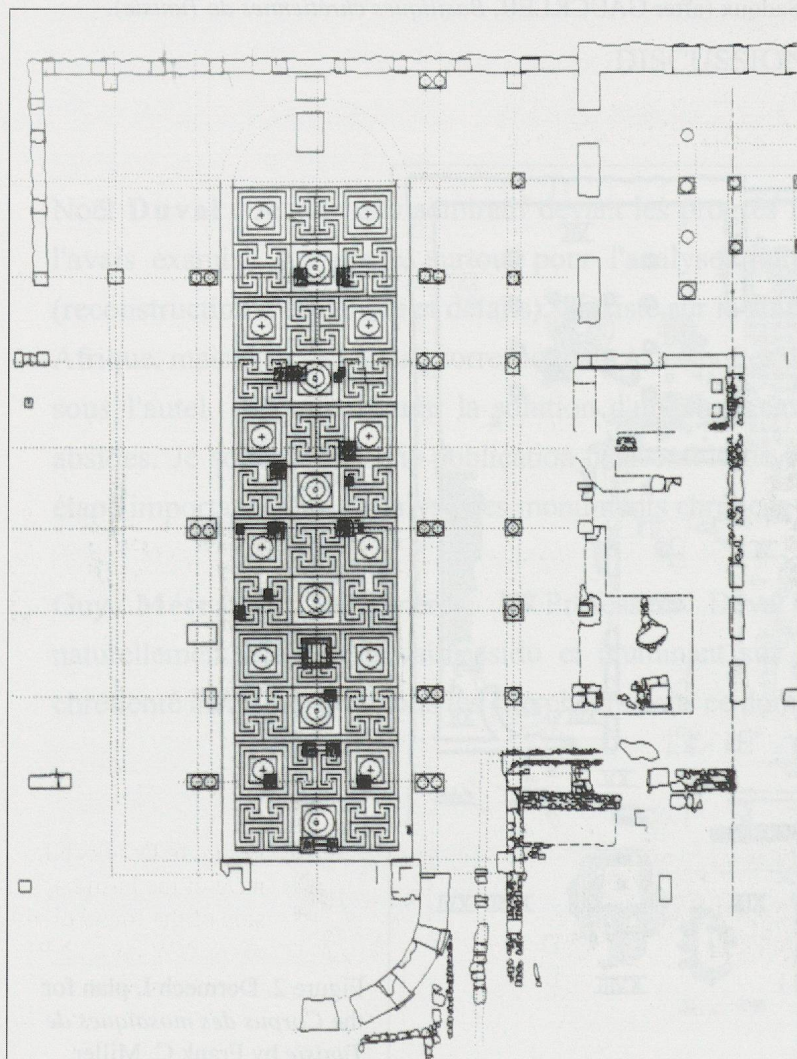


Figure 4. Dermech I, basilica, reconstruction sketch of the early mosaic through the nave ; drawing by Frank C. Miller.



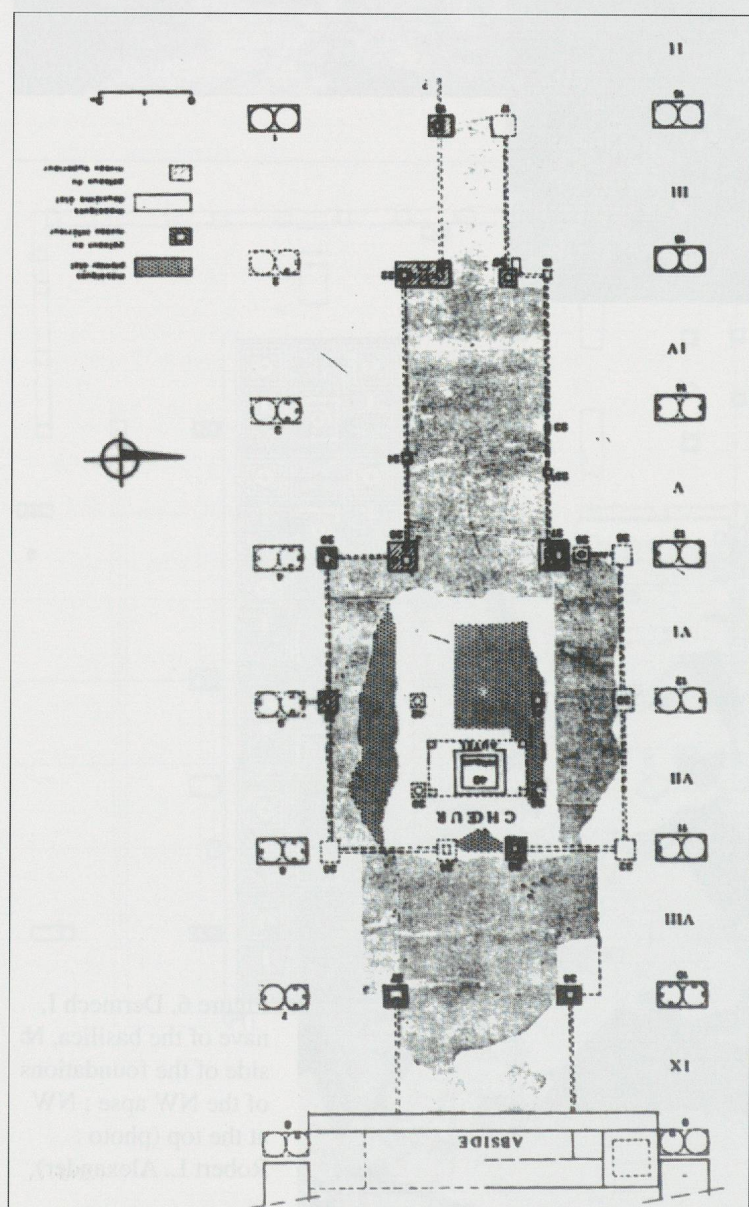


Figure 5. Dermech I, nave of the basilica, early altar area, reliquary-receptacle, coffer mosaic and solea mosaic ; NW at the top (photo : M.P. Raynaud).



Figure 6. Dermech I, nave of the basilica, N side of the foundations of the NW apse ; NW at the top (photo : Robert L. Alexander).







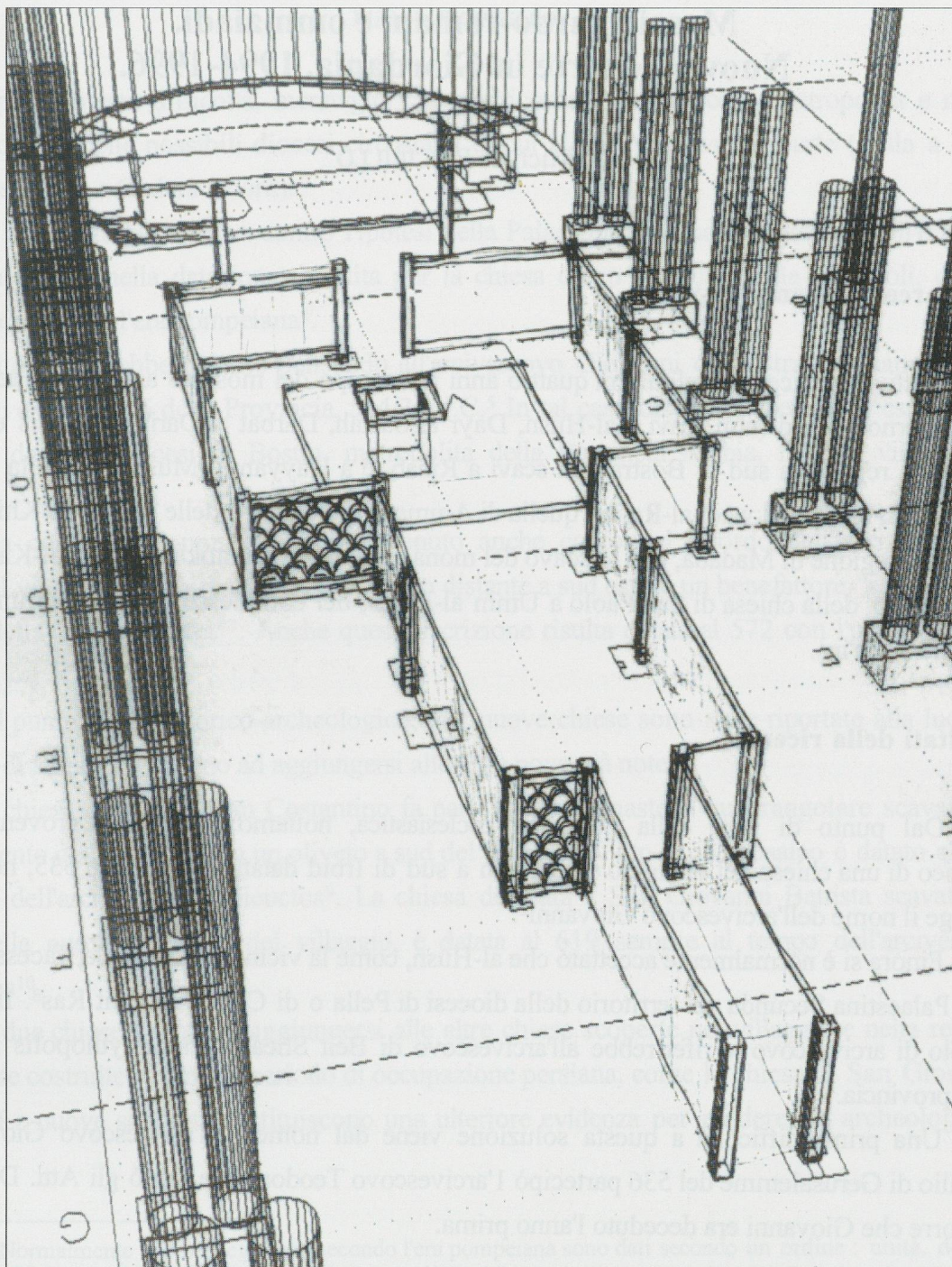


Figure 9. Dermech I, preliminary perspectival reconstruction-sketch of the latest *solea* in the nave of the basilica, viewed from the N ; drawing by Frank C. Miller.



## Mosaici tardo-romani e ommaiadi. Nuove scoperte in Giordania. 1994-1996.

Michele PICCIRILLO

### La ricerca negli anni 94-97

L'attività di ricerca degli ultimi quattro anni nel campo del mosaico antico ha interessato il nord intorno a Irbid (con scavi a al-Husn, Dayr al-Sa'nah, Darbat al-Daria, Beit idis e Khirbat Sa'ad); la regione a sud di Bostra con scavi a Rihab, e a Hayyan al-Mushrif; quella di 'Ajlun con scavi in città e nel wadi al-Rajib; quella di Amman con lo scavo delle chiese di Khildah e di Yajuz; la regione di Madaba, con lo scavo del monastero della Theotokos a 'Ayn al-Kanisah sul monte Nebo, della chiesa di San Paolo a Umm al-Rasas, del complesso di Nitl, e di una piccola cappella a Ma'in<sup>1</sup>.

### Risultati della ricerca

Dal punto di vista della geografia ecclesiastica, notiamo l'iscrizione proveniente dal mosaico di una chiesa del villaggio di al-Husn a sud di Irbid datata al 21 aprile 535, nella quale si legge il nome dell'arcivescovo Giovanni<sup>2</sup>.

Finora si è normalmente accettato che al-Husn, come la vicina Irbid/Arbela, facessero parte della Palaestina Secunda nel territorio della diocesi di Pella o di Capitolias/Beit Ras<sup>3</sup>. In tal caso il titolo di arcivescovo si riferirebbe all'arcivescovo di Beit Shean-Nysa Scythopolis metropoli della provincia.

Una prima difficoltà a questa soluzione viene dal nome dell'arcivescovo Giovanni. Al concilio di Gerusalemme del 536 partecipò l'arcivescovo Teodoro che firmò gli Atti. Dovremmo supporre che Giovanni era deceduto l'anno prima.

---

<sup>1</sup> Il presente intervento è inteso come continuazione e aggiornamento delle rassegne tentate precedentemente dal Colloquio di Ravenna del 1980 a quello di Tunisi nel 1994 (I: M. PICCIRILLO, "Il mosaico bizantino di Giordania come fonte storica di un'epoca alla luce delle recenti scoperte", in *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico, Ravenna 6-10 Settembre 1980*, Ravenna 1984, p. 199-217; II: "The Byzantine mosaics of Jordan as an historical source, II, 1980-84", in *La mosaïque gréco-romaine IV*, p. 219-225, pl. 135-154; III: "Il mosaico pavimentale di Giordania come fonte storica di un'epoca: III (1985-87)", in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5-12, 1987*, II, p. 64-87).

<sup>2</sup> Nell'iscrizione impaginata su tre linee in tabula ansata si legge: "Con la grazia di Dio al tempo del piissimo arcivescovo Giovanni, a cura del religiosissimo Ciriaco prete e paramonario fu mosaicato questo tempio nel mese di Artemisio il primo giorno, la tredicesima indizione dell'anno 430. Elia il soldato o l'ufficiale".

<sup>3</sup> M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania Settentrionale*, Jerusalem 1981, p. 26 s.



A parte questa difficoltà, meraviglia che sia ricordato l'arcivescovo metropolita e non il vescovo di una delle possibili diocesi circostanti di cui al-Husn poteva far parte (Pella a ovest, Capitolias, Abila e Gadara a nord).

Un altro dettaglio che va contro l'ipotesi della Palaestina Secunda è l'utilizzo dell'era della Provincia Arabia nella datazione, insolita per la chiesa di un villaggio della Decapoli, dove è normalmente usata l'era pompeiana<sup>4</sup>.

Tutto risulterebbe chiarito pensando all'arcivescovo Giovanni di Bostra che sappiamo in sede negli anni 434/35 della Provincia, 534/35 d.C.<sup>5</sup> In tal caso bisogna accettare di estendere il territorio dell'archidiocesi di Bostra, metropolita della Provincia Arabia, fino al villaggio di al-Husn<sup>6</sup>.

Una conclusione non impossibile, tenuto anche conto del ricordo nell'iscrizione della chiesa del villaggio di Khirbat Sa'ad non molto distante a sud est, di un benefattore "responsabile dei pesi della città di Bostra"<sup>7</sup>. Anche questa iscrizione risulta datata al 572 con l'uso dell'era di Arabia.

Dal punto di vista storico-archeologico, due nuove chiese sono state riportate alla luce nel villaggio di Rihab, che vanno ad aggiungersi alle altre nove già note<sup>8</sup>.

La chiesa dedicata a San Costantino fa parte di un monastero quadrangolare scavato dal Dipartimento delle antichità in un oliveto a sud del villaggio (Foto 1). Il mosaico è datato al 623, al tempo dell'arcivescovo Polieuctos<sup>9</sup>. La chiesa dedicata a San Giovanni Battista scavata nei pressi della nuova moschea del villaggio, è datata al 619 sempre al tempo dell'arcivescovo Polieuctos<sup>10</sup>.

Le due chiese vanno ad aggiungersi alle altre chiese scoperte nel villaggio e nella regione circostante costruite durante il periodo di occupazione persiana, come la chiesa di San Giorgio a Sama<sup>11</sup>. Le nuove scoperte costituiscono una ulteriore evidenza per rendere gli archeologi che

<sup>4</sup> Normalmente le cifre degli anni secondo l'era pompeiana sono dati secondo un ordine : unità, decine e centinaia, e non viceversa, come nell'era della provincia Arabia.

<sup>5</sup> L'arcivescovo e metropolita Giovanni è noto da una serie di iscrizioni di Bostra per gli anni 434 e 435 della Provincia (M. SARTRE, *IGLS XIII, Bostra*, nn. 9128-9134).

<sup>6</sup> Il territorio dell'archidiocesi era già stato esteso verso sud in occasione della scoperta delle iscrizioni di Rihab (A. ALT, "Das Territorium von Bostra", *ZDPV* 68, 1951, p. 235-245).

<sup>7</sup> S. SARI, "A Church at Khirbat Sa'ad. A New Discovery", *LA* 45, 1995, p. 526-529, pl. 84.

<sup>8</sup> M. PICCIRILLO, "Le antichità di Rihab dei Bene Hasan", *LA* 30, 1980, p. 317-35 ; M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania Settentrionale*, p. 63-96. Le due nuove chiese sono state scavate sotto la direzione di Abd al-Qadir al-Husan, ispettore delle antichità di Mafraq che gentilmente ci ha messo a disposizione le iscrizioni.

<sup>9</sup> "Per la grazia di Dio Gesù Cristo fu eretta dalle fondamenta e terminata quest'aula di preghiera del santo e vittorioso Costantino, al tempo del santo Polieuctos arcivescovo e metropolita, con la provvidenza e la fatica di Kaium (figlio) di Procopio il conte, per la salvezza e lunga vita sua e dei suoi figli amatissimi da Dio, e dei benefattori ; a cura di Giovanni e di Germano piissimi paramonari nel mese di Febbraio, il 28mo giorno, al tempo dell' 11ma indizione dell'anno 517 della Provincia".

<sup>10</sup> "Al tempo del santissimo e beatissimo arcivescovo e metropolita Polieuctos, fu mosaicato questo tempio di San Giovanni Battista con (i beni) del *castrum* e del santo luogo, a cura del prete periodeuta Giorgio e dell'economista Sergio, nel mese di Apellaio l'ottava indizione dell'anno 514 della Provincia".

<sup>11</sup> M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania Settentrionale*, p. 51 s.



scavano in area giordano-palestinese, più attenti a datare le distruzioni di edifici sacri cristiani all'invasione persiana del 614<sup>12</sup>.

Nella chiesa di Yajuz-Amman dedicata ai santi martiri Teodoro e Ciriaco leggiamo il nome del vescovo Teodosio<sup>13</sup> che dalla iscrizione di Yadudeh, a sud della città, sapevamo in sede nel 502<sup>14</sup>.

Dal punto di vista iconografico, si fa notare il programma decorativo della cappella dei santi martiri Cosma e Damiano di Khirbat Daria' sulla strada 'Ajlun-Irbid identificato dall'iscrizione con il monastero di San Gellon<sup>15</sup>.

Una serie di benefattori ricordati con il loro nome e ritratti nelle loro funzioni ecclesiastiche (notare l'incensiere e il candeliere) erano inseriti nel pannello del presbiterio di fronte all'altare.

Dal punto di vista epigrafico, possiamo notare in questi mosaici l'uso attestato sempre più frequentemente dell'aramaico cristo-palestinese, come nel mosaico del cortile interno di al-Dayr a Hayyan al-Mushref<sup>16</sup>, in un ambiente della chiesa di Dayr al-San'ah, nella cappella B di Qam e nella cappella meridionale di Wadi al-Rajib, iscrizioni finora inedite.

Nell'iscrizione inedita della chiesa di Beit Idis notiamo il nome di un nuovo mosaicista : Stefano il mosaicista.

## Il mosaico della chiesa di san Paolo a Umm al-Rasas

Il programma decorativo più complesso proviene dalla chiesa di San Paolo a Umm al-Rasas - Kastron Mefaa scavato nel settore urbano fuori le mura del castrum tra il complesso di Santo Stefano a nord e quello della chiesa dei Leoni a sud<sup>17</sup> (Foto 2). E' un altro lavoro di buona fattura da addebitare ai mosaicisti attivi nella regione di Madaba al tempo del vescovo

<sup>12</sup> F.-M. ABEL, *Histoire de la Palestine II*, 1952, p. 388-392 ; M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania Settentrionale*, p. 89-90.

<sup>13</sup> Iscrizione inedita di una cappella scavata nel 1995 dall'Istituto di archeologia della Jordan University : "Fu costruito da Te per Te e terminato il santo martirio del santo e vittorioso martire Teodoro e di Ciriaco al tempo dell'amato da Dio e piissimo vescovo Teodosio a cura di Elia il religiosissimo prete e di Giovanni l'economista al tempo dell'anno della seconda indizione".

<sup>14</sup> M.-R. SAVIGNAC, "Une église byzantine à Yadudeh", *RBi* 12, p. 434-436 ; GATIER, *Inscriptions de la Jordanie*, 2, Paris 1986, p. 71-73.

<sup>15</sup> La chiesa è stata scavata dal Dipartimento delle antichità di Irbid. Nell'iscrizione che si sviluppa lungo il gradino del presbiterio si legge : "Al tempo del santissimo e piissimo vescovo Axiopistos e di Casiseo il chorepiscopo del monastero di San Gellon fu terminato tutto il lavoro (della chiesa) di San Cosma e Damiano".

<sup>16</sup> M. PAZZINI, "Hayyan al-Mushrif. Iscrizione in aramaico palestinese cristiano", *LA* 45, 1995, p. 523-526.

<sup>17</sup> M. PICCIRILLO - E. ALLIATA, *Umm al-Rasas Mayfa'ah I. Gli scavi del complesso di Santo Stefano*, Jerusalem 1994 ; M. PICCIRILLO, "La chiesa dei Leoni a Umm al-Rasas-Kastron Mefaa", *LA* 42, 1992, p. 199-225.



Sergio nell'ultimo quarto del VI secolo<sup>18</sup>. L'indizione dodicesima che si legge nell'iscrizione lungo il gradino riporta agli anni 578 o 593.

Nel presbiterio, restano un'anfora tra due volatili su un campo di fiori circondato da una fascia a nastro, e due tori affrontati ad un albero carico di frutti.

La stessa cura tecnica nella scelta dei colori e nella messa in opera delle tessere, è dimostrata nel programma della navata centrale suddivisa in tre pannelli autonomi.

Nel pannello rettangolare orientale chiuso in una treccia a due capi furono inseriti i ritratti dei benefattori al centro e due gazzelle sui lati confrontati a tre alberelli carichi di frutti movimentati con l'aggiunta sulle fronde di tralci di vite (Foto 3). Il benefattore Sergis era raffigurato nella sua funzione di paramonario della chiesa con un incensiere in mano<sup>19</sup>. Rabbus con il figlio Paolo erano intenti a raccogliere i frutti dell'albero centrale in un cesto che uno dei due benefattori teneva in mano<sup>20</sup>.

Nel pannello centrale, si sviluppa una ricca composizione geometrica a meandri a inquadrare il busto della Terra tra i quattro fiumi del Paradiso resi convenzionalmente come un personaggio semivestito seduto con una canna nella mano destra e una brocca nella sinistra dalla quale sgorga l'acqua. Ghion è circondato da quattro pesci, il Tigri da quattro anfore, l'Eufrate da quattro cesti pieni di frutti, Fison da quattro tori marini<sup>21</sup>.

Scene di vendemmia e di pastorizia inseriti in girali di vite decoravano il terzo pannello sulla porta in facciata. Si riconosce il vendemmiatore che taglia i grappoli con una roncola, il trasportatore d'uva a dorso d'asino, e il giovane pastore con fionda, secondo uno schema molto comune nella regione<sup>22</sup>.

### La chiesa di Khildah - Philadelphia Amman

La chiesa fu scoperta casualmente nell'inverno del 1994/95 alla periferia nord-occidentale della grande Amman<sup>23</sup> (Foto 4). La chiesa costruita e mosaicata nel VI secolo, fu ricostruita e rimosaicata nel settimo secolo. Stralci del mosaico della chiesa inferiore sono stati riportati alla luce nello scavo dell'abside sud della chiesa. L'edificio nella fase finale di epoca ommaiade è composto da due aule absidate affiancate e separate da una serie di pilastri<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> M. PICCIRILLO, "The Activity of the Mosaicists of the diocese of Madaba at the time of Bishop Sergius in the second half of the Sixth Century", in *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, Amman 1995, p. 391-398.

<sup>19</sup> Nelle sue funzioni di paramonario è raffigurato Ouadia nel mosaico della chiesa del Vescovo Sergio del complesso di Santo Stefano (M. PICCIRILLO - E. ALLIATA, *Umm al-Rasas-Mayfa'ah 1*, p. 127).

<sup>20</sup> Un motivo già presente nella chiesa del Diacono Tommaso nella valle di 'Uyun Musa sul Monte Nebo (M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, Amman 1993, p. 183).

<sup>21</sup> Il motivo dei Fiumi piuttosto frequente nei mosaici della regione (vedi nota 29). I Fiumi erano raffigurati con i Mesi nel mosaico della chiesa di San Giovanni Battista a Rihab.

<sup>22</sup> Una notizia preliminare di questa scoperta, *LA* 46, 1996, p. 409-413.

<sup>23</sup> M. NAJJAR - F. SA'ID, "A New Umayyad Church at Khilda - Amman", *LA* 44, 1994, p. 547-560.

<sup>24</sup> Come nella chiesa di al-Quwaysmah a sud di Amman (M. PICCIRILLO, "Le chiese di Quweismeh - Amman", *LA* 34, 1984, p. 329-340 ; R. SCHICK - E. SULEIMAN, "Preliminary Report on the Excavations of the Lower Church at al-Quwaysma 1989", *ADAJ* 35, 1991, p. 325-340.



Abbastanza ben conservato risulta il mosaico superiore dell'aula nord eseguito al tempo del vescovo Giorgio di Filadelfia-Amman nel 750 dell'era pompeiana, cioè nel 687 d.C. in piena epoca di occupazione musulmana (Foto 5).

Il presbiterio era decorato con due tralci di vite che creavano una corona intorno all'altare fuoriuscendo da un cantaro posto tra due capridi nei pressi della balaustra. L'aula impaginata in una fascia unica era suddivisa in tre registri sovrapposti intervallati da due iscrizioni.

Nel registro superiore due pavoni affrontati ad un cantaro introducono la scena con la Terra in cerchio tra due alberelli (Foto 6). La personificazione, data a tutta figura e vestita di una lunga tunica tiene le braccia alzate con fiori nelle mani. Segue nel registro inferiore un leone e uno zebù affrontati ad una palma, e nel terzo due pecore affrontate ad un cespo di fiori seguite da due paia di volatili affrontati ad un fiore.

Del mosaico danneggiato dell'aula sud restano con una iscrizione in medaglione due anfore tra due volatili.

Tenendo presente che finora abbiamo soltanto due mosaici pavimentali sicuramente datati nella seconda metà del VII secolo, questo mosaico costituisce un prezioso documento per seguire la transizione stilistica tra i mosaici del VI secolo e quelli dell'VIII molto più numerosi finora ritrovati nella regione.

### **Il mosaico della cappella nel monastero della Theotokos nel wadi 'Ayn al-Kanisah sul monte Nebo**

La scoperta di questa cappellina mosaicata nella seconda metà del VI secolo, danneggiata durante la crisi iconofobica, e restaurata nel 762 d.C., ha felicemente chiuso un ciclo di ricerche nel territorio della diocesi di Madaba che dal monte Nebo, ci ha condotto alla chiesa della Vergine nel centro di Madaba, poi tra le rovine di Umm al-Rasas nella steppa orientale, per ritornare al Nebo, permettendoci di risolvere il problema di datazione del mosaico della chiesa della Vergine a Madaba che teneva impegnati gli studiosi da circa cento anni.

Uno dei primi mosaici di Madaba, se non il primo mosaico della città venuto a conoscenza degli studiosi, è quello della chiesa della Vergine, la cui datazione è restata problematica a causa della lettura discussa del 'signe bizarre' dell'ultima linea. Nel 1980 potemmo definire che il mosaico di cui faceva parte l'iscrizione con la data e con il nome del vescovo Teofane, era un rifacimento di epoca omayyade aggiunto al mosaico primitivo di cui restava traccia lungo il muro perimetrale della rotonda<sup>25</sup>.

Nell'estate del 1986 leggemmo il nome del vescovo Giobbe di Madaba con l'anno, 756, dato con l'era di Arabia, nel presbiterio della chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici di Madaba*, Jerusalem 1989, p. 41-50.

<sup>26</sup> M. PICCIRILLO - E. ALLIATA, *Umm al-Rasas-Mayfa'ah 1*, p. 242 s.



Nel 1993, potemmo rileggere il nome del vescovo Giobbe nel rifacimento del mosaico della cappella del monastero della Theotokos nel wadi 'Ayn al-Kanisah sul monte Nebo<sup>27</sup>, dove ricompariva il 'signe bizarre' della chiesa della Vergine, già visto in due iscrizioni di Gerusalemme, e finalmente riconosciuto come un seimila, perciò da calcolare con l'era bizantina usata nei manoscritti. Calcolando con l'era bizantina, si ha infatti l'anno 762 per il mosaico della cappella della Theotokos del Nebo, e l'anno 767 per il mosaico della chiesa della Vergine a Madaba<sup>28</sup>.

La cappella risulta ubicata al centro del piccolo monastero a est della sorgente, la cui presenza è stata conservata dalla memoria dei beduini nel toponimo di *Wadi al-Kanisah* e di *'Ayn al-Kanisah* (Foto 7-8).

Un timpano a conchiglia sorretto da due colonnine tra le quali pendeva una tenda annodata decorava il presbiterio (Foto 9). In aggiunta sui lati erano raffigurate due pecore addossate ad un alberello carico di frutti solo in parte conservato. I motivi figurativi del tappeto erano inseriti in uno schema di girali di tralci di vite che terminavano sulla testata orientale intorno al medaglione con l'iscrizione dedicatoria e sulle fronde dei due alberelli laterali (Foto 10 e 11). L'intervento iconofobico non impedisce di riconoscere i motivi figurativi originali come i cervi dalle lunghe corne, la fenice dalla testa radiata stranamente non sfigurata, volatili vari, la testa di un ofide che sembra una tartaruga.

Il guasto iconofobico è da supporre cronologicamente avvenuto prima del 762 quando fu rimosaicata l'area nei pressi della porta in facciata con il motivo autonomo di ottagoni intrecciati sui lati del medaglione con l'iscrizione, inquadrata negli angoli dai quattro fiumi del Paradiso. I Fiumi sono resi con il nome accompagnato da un vaso dal quale sgorga il getto d'acqua.

Il motivo dei Fiumi così semplificato, va ad aggiungersi alle personificazioni antropomorfe di tradizione classica dei quattro Fiumi del Paradiso della cappella di San Teodoro e della chiesa dei Sunna' a Madaba, e della chiesa di San Sergio e di San Paolo a Umm al-Rasas<sup>29</sup>.

### Conclusione. Nuovi dati sul problema iconofobico

Il piccolo pannello della cappella di 'Ayn al-Kanisah che propongo di attribuire su basi stilistiche all'équipe del mosaicista Staurachios di Hesban responsabile del mosaico superiore nel presbiterio di Santo Stefano a Umm al-Rasas e probabilmente della decorazione della chiesa

<sup>27</sup> M. PICCIRILLO, "Le due iscrizioni della cappella della Theotokos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah-Monte Nebo", *LA* 44, 1994, p. 521-538.

<sup>28</sup> L. DI SEGNI, "The Date of the Church of the Virgin in Madaba", *LA* 42, 1992, p. 255 ss ; *LA* 44, 1994, p. 531 s.

<sup>29</sup> Foto a colori in M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, 117 (San Teodoro) ; 241 (Umm al-Rasas). Per la chiesa dei Sunna' cfr. *LA* 43, 1993, tav. 3-4.



della Vergine a Madaba, va ad aggiungersi ai mosaici di epoca tarda finora ritrovati in territorio giordano.

Per questo periodo, lo studioso può fare affidamento su almeno 11 programmi di chiese, 10 dei quali con la data, che vanno ad affiancarsi ai mosaici dei palazzi ommaiadi di area palestinese e giordana. Tali programmi possono suddividersi tra opere del VII secolo e opere dell'VIII (Primo e Secondo Secolo dell'Egira), anche se gli esempi più numerosi sono quelli dell'VIII secolo (9 su 11)<sup>30</sup>.

Tali scoperte sono seguite con particolare attenzione dagli studiosi che si interessano del fenomeno dell'iconoclastia, che per una distinzione metodologica necessaria con l'iconoclastia bizantina, io preferisco chiamare iconofobia<sup>31</sup>. Da poco è stata pubblicata la tesi di Robert Schick che dedica un lungo capitolo al fenomeno riesaminato nei diversi aspetti storici e archeologici<sup>32</sup>. Una tesi dedicata all'argomento è stata difesa nell'aprile 1996 nell'Istituto di Archeologia cristiana dell'università di Roma La Sapienza<sup>33</sup>. Nel volume in stampa dedicato alle nuove scoperte del Monte Nebo<sup>34</sup>, un giusto rilievo viene dato alle tracce iconofobiche dei mosaici scoperti sulla montagna, in particolare di quelli nella cappella di 'Ayn al-Kanisah<sup>35</sup>.

Altrove, in un volume in preparazione dedicato alla memoria del professore Ernest Will, ho raccolto i motivi aggiunti sui rifacimenti in fase di restauro delle figure sfigurate, da considerare autonomamente delle testimonianze d'arte del periodo, anche se ridotte a pochi motivi, come foglie, cerchi, diamanti, con l'eccezione di un pesce nella chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas, di una croce e di un edificio nel mosaico di Massuh<sup>36</sup>.

Nella cappella della Theotokos si può notare un dato interessante che forse è da tenere presente nel tentativo di fissare sempre più precisamente la data del fenomeno iconofobico che riguarda le ex-province dell'impero bizantino sotto governo islamico. Nel terzo registro di girali si può notare la testa di un cervo rifatta dopo il guasto e il restauro iconofobico con l'aggiunta di due corna filiformi, quando invece le corna originali erano seghettate e multiple come quelle visibili negli altri girali. Se la presenza di figure nei mosaici datati alla prima metà dell'VIII secolo riporta il fenomeno a dopo quelle date, normalmente a dopo il 719, il particolare del rifacimento figurativo potrebbe fissare una data ante quem al 762, quando l'ordine iconofobico non era più in vigore.

Tale datazione potrebbe anche spiegare il contenuto dell'iscrizione nel medaglione centrale della chiesa della Vergine che rivolta al fedele che entra in chiesa, fa diretto riferimento all'icona

<sup>30</sup> M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, p. 45 s.

<sup>31</sup> M. PICCIRILLO, "Iconofobia o iconoclastia nelle chiese di Giordania?", in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, p. 173-193.

<sup>32</sup> R. SCHICK, *The Christian Communities of Palestine from Byzantine to Islamic Rule. A Historical and Archaeological Study*, Princeton 1995, p. 180-219. Chapter IX: Iconoclasm.

<sup>33</sup> S. OGNIBENE, *La chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas ed il 'problema iconoclastico'*.

<sup>34</sup> M. PICCIRILLO - E. ALLIATA, *Mount Nebo. New Archaeological Excavations 1967-1997*, Jerusalem 1998.

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. OGNIBENE, "The Iconophobic dossier", p. 373-389.

<sup>36</sup> M. PICCIRILLO, *Les mosaïques d'époque umayyade des églises de la Jordanie*, (sous presse).



della Vergine Theotokos da immaginare dipinta o mosaicata nell'abside della chiesa : "Se vuoi guardare Maria, madre verginale di Dio, e il Cristo da lei generato, re universale, figlio unico dell'unico Dio, purifica mente, carne e opere ! Possa tu purificare con le (tue) preghiere il popolo di Dio". Il mosaico datato al 767 al tempo del vescovo Teofane, risulta eseguito dopo il periodo di crisi.

Da quando il problema dell'iconofobia fu discusso dai padri Saller e Bagatti nel volume dedicato ai mosaici delle chiese del villaggio di Nebo e di Madaba pubblicato nel 1949<sup>37</sup>, il dossier va sempre più arricchendosi di testimonianze.

Ottimisticamente sono dell'idea che porre bene un problema, prima o dopo significa risolverlo. Dopo gli studi recenti, possiamo affermare che alcuni punti fermi siano già stati raggiunti, quali : la datazione del fenomeno al periodo di occupazione musulmana, da fissare con buona probabilità nel secondo quarto dell'VIII secolo, e l'attribuzione agli artigiani cristiani dell'esecuzione materiale della rimozione delle figure, come dimostra tra l'altro l'aggiunta di una croce nel restauro del mosaico nella chiesa di Massuh.

Resta ancora in discussione la paternità dell'ordine iconofobico : il pio atto è da addebitare all'ordine dei vescovi o dei califfi ? Fino a prova contraria, l'iconofobia mi sembra un fenomeno di origine musulmana, di irrigidimento dottrinale di una corrente all'interno dell'Islam.

Ma che cosa ha provocato l'ordine di distruggere le immagini ? Rendere le chiese e le sinagoghe giudaiche atte alla preghiera musulmana, come ha suggerito, il compianto professor Bashear<sup>38</sup> ?

Il danno iconofobico subito dalle immagini nei pavimenti delle chiese potrebbe essere, secondo lo studioso, messo in relazione con l'uso previsto dal Patto di Omar e dai giuristi musulmani di renderle atte alla preghiera dei fedeli musulmani che durante i loro viaggi spesso si facevano ospitare nelle chiese e nei monasteri cristiani. Una delle condizioni poste dai giuristi musulmani al fedele per poter fare le prostrazioni di rito in una chiesa cristiana è quella di rimuovere o coprire le immagini ivi esistenti.

Un possibile nuovo dato proviene dal mosaico della chiesa di San Costantino di Rihab. Tra le sorprese iconografiche in questo pavimento accuratamente sfigurato durante la crisi iconofobica, oltre ad uno spiedino con cinque salsicce raffigurato nel mosaico primitivo, abbiamo notato una scritta aggiunta in un riquadro al posto di una figura : TM, due lettere scritte in tessere rosse con barra in alto, come normalmente usato per i numeri, con il valore di 340. Aggiungendo la cifra di seimila, che spesso non viene scritta, e calcolando con l'era bizantina che ora sappiamo in uso nei mosaici della regione, cioè 5508/9, risulta l'anno 832

<sup>37</sup> S. SALLER - B. BAGATTI, *The Town of Nebo*, Jerusalem 1949, p. 256.

<sup>38</sup> S. BASHEAR, "Qibla Musharriqa and Early Muslim Prayer in Churches", *The Muslim World* LXXXI, Nos. 3-4, 1991, p. 267-282.



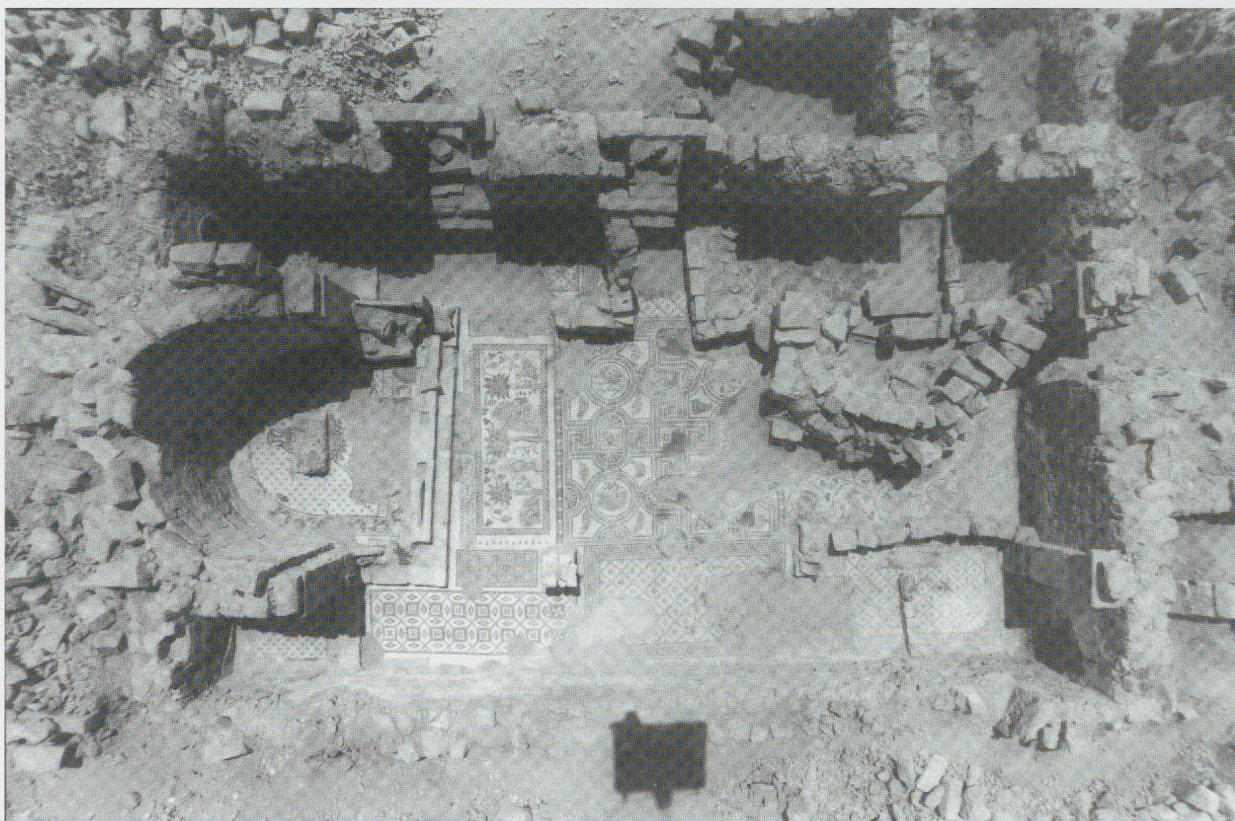
d.C. Avremmo cioè una data per il restauro post-iconofobico di questa chiesa al tempo della seconda crisi iconoclastica dell'impero bizantino.

Troppo poco per esserne certi. Purtroppo un piccolo dato da tener presente nel prosiegua della discussione.





1. Rihab. Chiesa di San Costantino.



2. Umm al-Rasas - Kastron Mefaa. La chiesa di San Paolo.





3. Umm al-Rasas. La navata centrale della chiesa di San Paolo.



4. Khildah - Amman. La chiesa di San Varo (687 d.C.).





5. Khildah - Amman. L'aula nord della chiesa di San Varo.



6. Khildah - Amman. La personificazione della Terra.





7. Monte Nebo. Il monastero della Theotocos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah.



8. Monte Nebo. La cappella del monastero della Theotocos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah.





9. Monte Nebo. Il presbiterio del monastero della Theotocos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah.



10. Monte Nebo. L'aula mosaicata della cappella del monastero della Theotocos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah.





11. Monte Nebo. Fenice e vaso di fiori. Dettaglio della cappella del monastero della Theotocos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah.



# Speaking Mosaics<sup>1</sup>

Angelique NOTERMANS

Mosaics have always attracted the attention of archaeologists. At first, only iconographic and chronological issues were considered, but recently the function of mosaics and their architectonic context have also become a subject of research. Katherine Dunbabin's study on mosaics of Roman North Africa is illustrative of this development. In her preface the author states : "...in the main part of the book I have concentrated on a study of the classes of subject-matter used on the figured mosaics. These are discussed with especial emphasis on those mosaics which were used to serve a particular function, either connected with the social and civic interests of those who commissioned them, or with religious or superstitious purposes". She also states : "It is true that the direct intervention of the patron is only occasionally explicitly documented, and a line can seldom be drawn clearly between the operation of workshop traditions and of specific commissions ; but the cumulative effect of the changes in subject-matter on the pavements studied leaves little doubt of the decisive part played by the patrons in the choice of themes"<sup>2</sup>.

There is one particular group of mosaics in which the influence of the patron can be detected relatively easily. These are the so-called speaking mosaics, which combine pictures with texts. Through these texts ancient man speaks, as it were, directly to us. They are one of the main sources of information on the function of mosaics and the intentions of the commissioner. The inscription is added for a special purpose and gives us the opportunity to uncover the messages the commissioner left behind for the ancient spectator. Therefore, it is hard to believe that mosaics with inscriptions have never been studied as a separate category and that the coherence between text and image has been neglected thus far.

In 1988 Philippe Bruneau made an attempt to subdivide the texts on mosaics into different categories. Basing his case on the nature of the text, he distinguishes two groups :

- texts which relate to the floor or the mosaic, such as signatures and dedications ;
- texts which do not relate to the floor or the mosaic but to other things : names of people portrayed, invocations, advertisements, invitations, wishes and grave-inscriptions<sup>3</sup>. It is clear that this classification is inadequate, because in the second category a great variety of texts are lumped together. The function of the text is also neglected. Furthermore, the relationship

---

<sup>1</sup> This paper is a brief outline of my research project on speaking mosaics at the Department of Classical Studies at the Catholic University Nijmegen. In this research different aspects of these mosaics are considered : on the one hand the function of picture, text, and picture-text combination, and on the other hand the regional, chronological, architectonic and social context.

<sup>2</sup> K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. vii.

<sup>3</sup> Ph. BRUNEAU, "Philologie Mosaïstique", *JS*, 1988, p. 12-3.



between text and image is far more important than whether or not a text relates to the floor or the mosaic.

This paper will therefore focus on the following issues :

- the role an inscription can play in uncovering the function of speaking mosaics and the intention of the commissioner ;
- the relationship between the function of a mosaic and its position in a house.

In short, can we say that speaking mosaics speak for themselves ?

### The function of the mosaic and the intention of the commissioner

Before defining the function of a mosaic and the intention of the patron, we first have to establish whether he had any influence at all in decorating the floors in his house. Some scholars state that the mosaicist was the only one who determined what was depicted on the floors. They point to the existence of example-books and a stock repertory. Others give all the credit to the patron, but it seems unlikely that he controlled the decoration of every floor in the house. However, the great originality of subject or composition in some mosaics may have been determined by the patron and inspired by everyday life<sup>4</sup>. An excellent example is the Magerius-mosaic from Smirat in Tunisia (pl. 1). The mosaic's most prominent feature is its great originality of composition. Combat between venatores and leopards is depicted. In the centre we see a boy with a tray in his hands, flanked by the goddess Diana and Dionysos, god of wine and ecstasy. On his tray, the boy carries four bags of money, each containing 1000 denarii. As has been pointed out by Azedine Beschaouch, the key to the correct interpretation of this mosaic is the inscription on both sides of the boy. The text relates to games that were organised by Magerius for his fellow-citizens as a *munus*<sup>5</sup>. Magerius himself is depicted in the right upper corner as a richly dressed figure with a staff. Of course Magerius wanted to keep the memory of his benefaction alive. He himself probably dictated the inscription and told the mosaicist exactly what the mosaic should look like. This illustrates clearly that the patron could convey a specific message by choosing a picture and adding an inscription.

The intended functions of speaking mosaics can best be illustrated with some other examples. A mosaic in the Villa of Maternus in Carranque (Spain) shows a mythological theme<sup>6</sup> (pl. 2). In the left upper corner a naked man is portrayed wearing a helmet, shield and spear,

<sup>4</sup> K. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 24 ; C. KONDOLEON, "Signs of Privilege and Pleasure", in E. GAZDA (ed), *Roman Art in the Private Sphere*, Michigan 1991, p. 105.

<sup>5</sup> The inscription reads : "*Per curionem dictum : domini mei, ut Telegen[i] pro leopardo meritum habeant vestri favoris, donate eis denarios quingentos. Adclamatum est : exemplo tuo munus sic discant futuri audiant praeteriti unde tale quando tale exemplo quaestorum munus edes de re tua munus edes [i]sta dies. Magerius donat. Hoc est habere hoc est posse hoc est ia[m] nox est ia[m] munere tuo saccis missos*". On the interpretation : A. BESCHAOUCH, "La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie", *CRAI*, 1966, p. 134-157.

<sup>6</sup> D. FERNANDEZ-GALIANO, "The Villa of Maternus at Carranque", in *CMGR* V/1, Bath 1987 (1994), p. 199-210.



which identify him as Mars. He is accompanied by a woman who is trying to direct his attention to the action in the right half of the mosaic. There a hunting scene is depicted: a naked youth is fighting a raging boar. In the lower part of the mosaic we see two hunting dogs, indicated as Leander and Titurus. Depicted is the myth of Adonis, the handsome youth who was loved by Venus and was killed during a hunting party. Some scholars think that this mosaic has a symbolic and funerary meaning<sup>7</sup>, but in my opinion another interpretation is preferable. The addition of named dogs is very intriguing. Although these animals do not play a role in the myth, their appearance is understandable if one considers that hunting dogs were part of the standard repertory of hunting scenes which could be added at will for decorative purposes. It is more difficult to explain why the names of the dogs are included. In my opinion this is a sign of the influence of the commissioner. Here we have what Wulf Raeck calls a "modernisierte Mythe"<sup>8</sup>. A classical, standard mythological scene is transformed and updated with contemporary elements. The commissioner wanted to have his favourite dogs portrayed to commemorate them. One may even go further by suggesting that the patron wanted to be identified with the naked youth. This identification must emphasize his heroism<sup>9</sup>.

Another example is the mosaic from Sousse in Tunisia, which depicts the Roman poet Vergil, flanked by Clio and Melpomene, muses of historiography and tragedy. In his lap the poet has a scroll with a quotation from his famous masterpiece, the Aeneid. In this mosaic, like many others, the literary connotation is evident: the patron wanted to express his erudition and extent of civilization. The above examples show that at least a considerable number of the speaking mosaics were intended to impress the viewer. The commissioner could achieve this in many ways. To emphasize his wealth, he could depict his country estate or the games he had paid for. By means of literary scenes he could show his erudition. In other examples patrons had themselves depicted during hunting-parties, to show that they were among the elite. The inscriptions illustrate and clarify the commissioner's intentions.

<sup>7</sup> D. FERNANDEZ-GALIANO, B. PATON LORCA, C. BATALLA CARCHENILLA, "Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico", in *CMGR VI*, Palencia-Mérida 1990 (1994), p. 317-326. In this article the mosaic is interpreted in this way: "La despedida de Venus y Adoni es uno de los temas literarios y míticos que tratan de amor de la diosa o heroína por el joven cazador, como en el caso de Meleagro e Hipólito, en el que se produce la muerte del joven, dando lugar a una metamorfosis abierta a una interpretación simbólica provista de una vaga esperanza en la resurrección y en la nueva vida" and "...Adonis, en la mitología grecorromana, es el ejemplo prototípico del dios que resucita cíclicamente, y no puede excluirse que haya sido elegido precisamente por este carácter funerario" (p. 324). In some cases the funerary character of the myth of Adonis is evident, for example on sarcophagi. Here the theme is particularly fit because of its connotation of hope for resurrection and a new life.

<sup>8</sup> W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992.

<sup>9</sup> In my opinion, this mosaic can be compared with mosaics with hunting scenes in which patrons are depicted during a hunting party together with their hunting dogs. These dogs are often named. Many examples are known, for example the hunting mosaic from the Edifice des Asclepieia in Althiburus. In these mosaics the commissioners wanted to show their virtue and status. Such a message is more fit for a reception room than funerary symbolism.



## The position of speaking mosaics in the house

Did the intention to impress visitors influence the location of speaking mosaics within the house? If so, what types of rooms in a Roman house did contain speaking mosaics? To be able to formulate an answer to these questions, it is necessary briefly to look into the function of the different rooms within the house. Vitruvius, a Roman architect, wrote a book on architecture in which he mentions the different types of rooms in a Roman house. He distinguishes between *propria loca patribus familiarum* (rooms intended for the owner and his family) and rooms that are *communia cum extraneis* (common to both family and outsiders)<sup>10</sup>. By this, the author does not mean a strict division between private rooms, exclusively for the family, and public rooms, accessible for visitors. The key-word in this passage is *invitatis* (persons invited). A difference has to be made between uninvited visitors and invited guests. Uninvited people were only given access to the relatively public parts of the house lying close to the entrance, while invited guests (mostly good friends of the family) had also access to the more private rooms that are situated further in the house. Thus a division can be made between rooms that are public, semi-public and private.

In what type of rooms were speaking mosaics placed? Research on this subject is hampered by the fact that our knowledge about the floorplan of houses in which mosaics are found is often scanty. Excavation reports and plans are often lacking, and even if the house in which a mosaic was discovered is known, the exact position of the mosaic remains often uncertain. However, when a floorplan is known, the placement of the room, its size and shape, and sometimes occasional finds can give a clue about the function of a room which contained a speaking mosaic.

The Carranque mosaic, with the myth of Adonis, comes from the oecus of the villa, the main reception hall where important guests were received. Many other speaking mosaics are located in the oecus or the triclinium of houses. Both reception hall and dining room were relatively public rooms, which were accessible to visitors: a perfect place for a message. Another type of room that was very suitable for speaking mosaics, is the entrance. This is a public room par excellence: every visitor who wanted to enter the house, had to pass through this room. If we examine the corpus of speaking mosaics, it is evident that the intention of speaking mosaics to give a message to the spectator had its influence on their location: they

<sup>10</sup> VITRUVIUS, *De Architectura*, VI, 5, 1. The translation of this passage is: "After setting the positions of the rooms with regard to the quarters of the sky, we must next consider the principles for the construction of those apartments in private houses which are meant for the householders themselves (*propria loca patribus familiarum*), and those which are to be shared in common with outsiders (*communia cum extraneis*). The private rooms are those which nobody has the right to enter without an invitation, such as bedrooms, dining rooms, bathrooms, and all others used for similar purposes. The common rooms are those which any of the people have a perfect right to enter, even without an invitation: that is, entrance courts, *cavaedia*, peristyles, and all intended for similar purposes".



were placed in rooms that were accessible to visitors, the people for whom the message was intended.

In conclusion, speaking mosaics should not be neglected in the study of the function of mosaics and the intention of the commissioner. They must be studied as a separate group and in a broader context. It is clear that speaking mosaics are often intended to impress visitors : the commissioner wanted to display his wealth, possessions, benefactions and status. This intention influenced the location of the mosaics in the house. They are found in the more public rooms, such as entrances, reception rooms and dining-rooms, which were accessible to visitors, the people the patron wanted to impress. Finally, the greater importance of speaking mosaics lies in the fact that the inscription is usually a valuable key to understanding the mosaic. Therefore, it is very likely that speaking mosaics can in turn help us to interpret non-speaking mosaics. In short, speaking mosaics speak for themselves and others.

## DISCUSSION

Pauline **Donceel-Voûte** : You have, I suppose, established different categories of contents and chosen examples of only 3 of them. The question of function is essential. For example, what would be the use of the simple "identification tag" on the mythological figures : for the education of the family ? or again of the visitors ?...

Wiktor **Daszewski** : I think that all figured mosaics and those containing inscriptions are "speaking" mosaics. What is to be found is the subject of the message - a direct one, "propagandist", glorifying or commemorating the owner, or is it an indirect message showing his culture or wealth etc. by means of the decoration of his house ?

Guy **Métraux** : I agree with Professor Daszewski that the term "speaking mosaics" may be too narrow, especially when, along with the inscriptions and myths, portraits of patrons were included. The mosaic from Sousse of Vergil with Clio and Melpomene may not merely show the commissioner's high culture, but may also show the commissioner as Vergil - the face is not that of the sculptural type of Vergil and seems more like a late antique portrait. I cite as evidence that Sidonius Apollinaris pays his literary friends the heartiest compliments in the worst possible taste, saying that their literary productions make them into Vergils, Horaces, etc. In addition, his poem on the *Burgum* of Pontius Leontius describes portraits of the owner and his wife included in the wall paintings of mythological scenes.





Pl. 1- Magerius mosaic, Smirat (Photo A. Notermans)



Pl. 2.-Adonis mosaic, Carranque (Photo FERNÁNDEZ-GALIANO, 1994)



## Romano-British Mosaics - Dr David Smith's Archive

Patricia WITTS

Dr David Smith is one of the foremost scholars of Romano-British mosaics. His work takes its place in a distinguished tradition of research in the subject.

Since the seventeenth century, when John Aubrey devoted a chapter of his manuscript *Monumenta Britannica*<sup>1</sup> to mosaics, there has been a consistent appreciation of the quality and intrinsic interest of the pavements dating from the Roman period in England and Wales. In the past, scholars tended to consider mosaics as part of a wide-ranging interest in all aspects of Romano-British art<sup>2</sup>. Dr Smith, on the other hand, has concentrated upon the mosaics as worthy of detailed study in their own right. As a student, he was inspired to take up the subject by an essay set by Professor Ian Richmond in 1948. Following his thesis entitled "The Development and Affinities of Mosaic Decoration in Roman Britain", for which he was awarded his doctorate by the University of Durham in 1952, he pursued his interest by the prolific production of articles, reviews, and specialist reports. A select list of his publications is given at the end of this paper.

Dr Smith was a founder member of AIEMA and participated in the early colloquia. In 1978 he founded the British branch, the Association for the Study and Preservation of Roman Mosaics (ASPROM). Between 1979 and 1984 he edited ASPROM's journal *Mosaic*.

During the course of his career, Dr Smith amassed an unrivalled amount of material on the subject. He was invariably consulted on new mosaic discoveries and his opinion was frequently sought whenever known pavements were reevaluated. Following his retirement, he generously donated his personal archive to the Roman Research Trust so that other scholars could benefit from forty years of research.

The archive is primarily concerned with Romano-British mosaics but also contains items from elsewhere. It includes books, articles, pamphlets and slides. Of particular importance are five large boxes of correspondence. This material often contains valuable details that supplement the published excavation reports as well as conveying the sense of excitement when a major mosaic discovery is made. Of especial value to researchers are 19 boxes of photographs, mostly in black and white, and many of them unpublished. In this brief account of some of the "highlights" of the archive, I shall concentrate upon some of the most interesting iconographical information contained in the photographic collection.

---

<sup>1</sup> Bodleian Library, Oxford, MS Top. Gen. C25.

<sup>2</sup> See, for instance, J.M.C. TOYNBEE's two standard works on the subject, *Art in Roman Britain*, London 1962, and *Art in Britain under the Romans*, Oxford 1964.



One of the most exciting events in the last few decades has been the rediscovery of the "lost" mosaic at Littlecote, Wiltshire<sup>3</sup>, which first came to light in the early eighteenth century. Contemporaneous reports and photographs from the modern excavators are held in the archive and are particularly useful given that the excavation has yet to be published in detail. In addition, the archive contains photographs of an embroidery made by the wife of the estate steward at the time of the original discovery. While antiquarian drawings of the mosaic are famous, the embroidery is not. Along with the evidence of the drawings, it provided the basis for the subsequent substantial restoration of the pavement.

The mosaic from Roxby, North Lincolnshire<sup>4</sup>, was illustrated by William Fowler nearly 200 years ago and his drawing has been reproduced in many books since. However, the presence of at least two doves decorating compartments towards the centre of the mosaic escaped Fowler's attention. They were seen by Dr Smith when the pavement was briefly exposed in 1972. His archive includes photographs of them.

Some well-known mosaics can no longer be studied in their original form. For instance, the Muses mosaic at Aldborough, North Yorkshire<sup>5</sup>, deteriorated after discovery in the nineteenth century. The most complete Muse was lifted and has since been conserved on more than one occasion. It is therefore valuable to be able to study photographs in the archive taken of the figure while it remained *in situ*.

The "Ceres" mosaic from Winterton, North Lincolnshire<sup>6</sup>, suffered an unhappy fate during its "restoration". Recorded originally by Mitley in the late eighteenth century, it was subsequently illustrated by William Fowler. The mosaic was reexcavated and lifted in 1959, following which it was installed in Scunthorpe Council offices. The central panel was turned through 90 degrees and the figure is barely recognisable. Fortunately, the bust was sketched prior to lifting when a much more plausible image was recorded. Dr Smith's archive contains a photograph of the sketch.

The fragments from what must have been an impressive figured mosaic from Lion Walk in Colchester, Essex<sup>7</sup>, are primarily known from drawings made by R.H. Moyes and by Dr D.S. Neal. They have since been lifted and are on display in Colchester Castle Museum. It is possible to study them as they were when *in situ* from a series of photographs in the archive taken by the excavator. These are especially useful to researchers whose main interest lies in iconography as the subject of the mosaic is far from clear and the remains are so scanty.

<sup>3</sup> S. LYSONS, *Reliquiae Britannico-Romanae*, London 1813, I, Part IV, pl. IX and X; W. FOWLER, *Engravings of the Principal Mosaic Pavements*, 1804, no. 20; B. WALTERS, "The "Orpheus" Mosaic in Littlecote Park, England", in R. FARIOLI CAMPANATI (ed.), *Il Mosaico Antico: III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, II, Ravenna 1983, 433-442.

<sup>4</sup> W. FOWLER, *Engravings of the Principal Mosaic Pavements*, 1804, no. 3.

<sup>5</sup> H.E. SMITH, *Reliquiae Isurianae*, London 1852, p. 41-42 and pl. XVIII.

<sup>6</sup> *Vetusta Monumenta*, 1789, II, pl. 9. II; W. FOWLER, *Engravings of the Principal Mosaic Pavements*, 1804, no. 1; I.M. STEAD, *Excavations at Winterton Roman Villa 1958-1967*, D.O.E. Archaeological Reports 9, 1976, p. 43, 48-49, 87 and pl. XVI, XVII and XXIII.

<sup>7</sup> P. CRUMMY, *Colchester Archaeological Report 3: Excavations at Lion Walk, Balkerne Lane, and Middleborough, Colchester, Essex*, Colchester 1984, p. 52-57 and fig. 46 and 47.



Reference to the archive can also assist where mosaics are currently inaccessible. An example is the mosaic of Mars and satyrs at Fullerton Manor, Hampshire<sup>8</sup>, which lies under a fitted carpet. It can be studied from a set of photographs supplied to Dr Smith.

The archive is also useful for the information it contains about mosaics which are otherwise not widely known, especially outside Britain. These include a bust of an athlete from Lufton, Somerset<sup>9</sup>, and a hitherto enigmatic bust from Bratton Seymour, Somerset<sup>10</sup>. The archive also contains photographs of the small fragments of a figured mosaic from Eccles, Kent<sup>11</sup>. The only published record of these fragments is a reconstruction drawing suggesting that the figures were gladiators, an unusual subject for their location within the bath suite of the *villa*. The photographs enable other identifications to be considered.

Much of the material, both written and photographic, sets the mosaics in their archaeological context. For instance, one of the most attractive pavements found in Britain in recent years is the Venus mosaic from Kingscote, Gloucestershire<sup>12</sup>. This has been lifted and can be seen in the Corinium Museum, Cirencester. The photographs in the archive not only record the mosaic *in situ* but some of them show the walls of the room. Such information is one of the most direct ways in which we can appreciate the relationship between floor decoration and its surroundings.

Members of ASPROM have already made productive use of Dr Smith's archive. The purpose of this paper is to give it wider publicity within AIEMA in the hope that scholars from outside Britain will also find it of interest and delight.

### Acknowledgements

This paper is presented with the kind permission of the Roman Research Trust to whom any enquiries should be directed regarding access to the archive, and with the support of Dr Smith himself to whom I am indebted for responding to factual queries.

<sup>8</sup> *The Hampshire Chronicle*, 21 June 1930.

<sup>9</sup> L.C. HAYWARD, "The Roman Villa at Lufton, near Yeovil", *Proceedings of the Somerset Archaeological and Natural History Society* XCVII, 1952, p. 90-112.

<sup>10</sup> M. WHITFIELD, *In Praise of Bratton St Mawr*, 1974, p. 6-9. Anthony Beeson has convincingly suggested (pers. comm.) that this bust represents the goddess Diana with her bow behind her left shoulder. The bust is paralleled at the *villa* of Bruckneudorf near Carnuntum - W. Jobst, *Antike Mosaikkunst in Österreich*, Vienna 1984, p. 117.

<sup>11</sup> A.P. DETSICAS, "Excavations at Eccles. 1964. Third Interim Report", *Archaeologia Cantiana* LXXX, 1965, p. 69-92.

<sup>12</sup> B.N. EAGLES and V.G. SWAN, "The Chessalls, a Romano-British Settlement at Kingscote", *Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society* 91, 1972, p. 60-91.



## DISCUSSION

Jean-Pierre **Darmon** : Je tiens à profiter de l'occasion offerte par votre communication pour exprimer au nom de toute l'AIEMA notre admiration pour les travaux menés dans le domaine de la mosaïque en Grande-Bretagne et la joie que nous avons tous eu d'apprendre la prochaine parution du premier tome de votre corpus des mosaïques. Que les archives du professeur David Smith soient si soigneusement conservées et exploitées nous rappelle l'importance de son œuvre et nous invitent à lui exprimer toute notre gratitude et toute notre chaleureuse amitié.

Patricia **Witts** : I am sure Dr Smith would wish me to thank Mr Darmon for his kind words and to reciprocate his warm expression of friendship. I hope our colleagues from all countries, not only Britain, will be able to profit from the material made available by Dr Smith's generous donation of his archive.



Appendix - A Select List of the Publications of Dr D.J. Smith

Note : This list covers the major articles and notes Dr Smith has written about mosaics ; it excludes papers on non-mosaic subjects, review articles, and items which appear in volumes of *Bulletin de l'AIEMA* and in *Mosaic*.

- "Report on the mosaics of the villa at Great Casterton, Rutland", in P. CORDER (ed.), *The Roman Town and Villa at Great Casterton, Rutland*, Second Interim Report, 1954, p. 35-39.
- "Romano-British Mosaics : some problems and possibilities", *The Archaeological News Letter* VI, 2, 1955, p. 50-51.
- "Report on the mosaics of the villa at High Wycombe, Buckinghamshire", in B.R. HARTLEY, "A Romano-British Villa at High Wycombe", *Records of Bucks* XVI, 1959, p. 249-254.
- "The Labyrinth Mosaic at Caerleon", *Bulletin of the Board of Celtic Studies* XVIII, 1959, p. 304-310.
- "Report on the mosaic of the villa at Downton, Wiltshire", in P.A. RAHTZ, "A Roman Villa at Downton", *Wiltshire Archaeological Magazine* LVIII, 1963, p. 334-336.
- "Three Fourth-Century Schools of Mosaic in Roman Britain", in H. STERN (ed.), *La Mosaique Gréco-Romaine*, Paris 1965, p. 95-116.
- "Report on the mosaics of the villa at Southwell, Nottinghamshire", *Transactions of the Thoroton Society of Nottinghamshire* LXX, 1966, p. 33-40.
- "Report on the mosaics discovered at North Hill, Colchester, in 1965", *The Archaeological Journal* CXIII, 1967, p. 40-43.
- "The Mosaic Pavements", in A.L.F. RIVET (ed.), *The Roman Villa in Britain*, London 1969, p. 71-125.
- "New Light on the Corinian School : the mosaics of Cirencester, 1968", *The Antiquaries Journal* XLIX, 1969, p. 235-243.
- "The Fragments of Mosaic from the Frocester Court Villa", *Transactions of the Bristol and Gloucester Archaeological Society* LXXXIX, 1970, p. 73-76.
- "Mosaics", in K. BRANIGAN, *Latimer : Belgic, Roman, Dark Age and Early Modern Farm*, 1971, p. 137-138.
- "The Mosaics from the Villa" [Denton, Lincolnshire], *Lincolnshire History and Archaeology* I, 6, 1971, p. 53-55.
- "The Mosaics of the Villa at Tixover Grange, Rutland", *Transactions of the Leicestershire Archaeological and Historical Society* XLVI, 1971, p. 7.
- "The Mosaics of Lufton", in L.C. HAYWARD, "The Roman Villa at Lufton, near Yeovil", *Proceedings of the Somerset Archaeological and Natural History Society* CXVI, 1972, p. 71-77.
- *The Great Pavement and Roman Villa at Woodchester*, Gloucestershire 1973.



- "The Mosaics", in J. LIVERSIDGE, D.J. SMITH and I.M. STEAD, "Brantingham Roman Villa : Discoveries in 1962", *Britannia* IV, 1973, p. 90-99.
- "Mosaics 1971-1972", in A.D. MCWHIRR, "Cirencester, 1969-1972 : Ninth Interim Report", *The Antiquaries Journal* LIII, 1973, p. 214-218.
- "The Dolphin Mosaic", in L.C. HAYWARD, "Ilchester Mead Roman Villa", *Somerset and Dorset Notes and Queries* XXX, 1974, p. 6-7.
- "Appendix, The Pavement, (b) Date and Discussion", in A.H.A. HOGG, "The Llantwit Major Villa : a Reconsideration of the Evidence", *Britannia* V, 1974, p. 248-250.
- "Note on the mosaic", in S. POLLARD, "A Late Iron Age Settlement and a Romano-British Villa at Holcombe near Uplyme, Devon", *Proceedings of the Devon Archaeological Society* XXXII, 1974, p. 93.
- "Roman Mosaics in Britain before the Fourth Century", in H. STERN and M. LE GLAY (eds), *La Mosaïque Gréco-Romaine* II, Paris 1975, p. 269-290.
- *Roman Mosaics : the Roman Mosaics from Rudston, Brantingham and Horkstow*, Kingston upon Hull 1976.
- "The Mosaics of Winterton", in I.M. STEAD, *Excavations at Winterton Roman Villa 1958-1967*, DOE Archaeological Reports 9, 1976, p. 251-272.
- "The Mosaics" [of Boxmoor], in D.S. NEAL, *Three Roman Buildings in the Bulbourne Valley*, 1977, p. 105-106.
- "Mythological Figures and Scenes in Romano-British Mosaics", in J. MUNBY and M. HENIG (eds), *Roman Life and Art in Britain*, BAR 41(i), 1977, p. 105-194.
- "The Mosaics of Kingscote", in E.J. SWAIN (ed.), *Excavations : The Chessalls, Kingscote*, 1978, p. 22-23.
- "Fragments of Mosaic from the Legionary Baths", in P.T. BIDWELL, *The Legionary Bath-House and Basilica and Forum at Exeter*, Exeter Archaeological Reports I, 1979, p. 132-134.
- "The Mosaics of Chilgrove", in A. DOWN, *Chichester Excavations 4 : The Roman Villas at Chilgrove and Upmarden*, 1979, p. 109-112.
- "Les Décors en Mosaïque", *Dossiers de l'Archéologie* 37, Sept. 1979, p. 36-43.
- "Mosaics", in I.M. STEAD, *Rudston Roman Villa*, Leeds 1980, p. 131-138.
- "Romano-British Mosaics in the Third Century", in A. KING and M. HENIG (eds), *The Roman West in the Third Century*, BAR IntSer 109, 1981, p. 159-165.
- "The Third International Colloquium on Ancient Mosaic, Ravenna, 6-10 September 1980", *Chronique du Comité International pour la Conservation des Mosaïques* 4, 1981, p. 4.
- "The Dolphin Mosaic", in L.C. HAYWARD, *Ilchester Mead Roman Villa*, St Peter Port Guernsey 1982, p. 52-53.
- "Mosaics", in M. HENIG (ed.), *A Handbook of Roman Art*, Oxford 1983, p. 116-138, 260-266, and 276-277.



- "Orpheus Mosaics in Britain", in R. GINOUVÈS *et al.* (eds), *Mosaïque : Recueil d'Hommages à Henri Stern*, Paris 1983, p. 315-328.
- "Roman Mosaics in Britain : a Synthesis", in R. FARIOLI CAMPANATI (ed.), *Il Mosaico Antico : III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, II, Ravenna 1983, p. 357-380.
- "The Mosaic in Room 11/15", "The Mosaic of the Lion in Room 19", "The Mosaic of the Wrestling Cupids in Room 7", and "The Mosaic in Room 3 b", in P. CRUMMY, *Colchester Archaeological Report 3 : Excavations at Lion Walk, Balkerne Lane, and Middleborough, Colchester, Essex*, Colchester 1984, p. 57-62, 168-174, and 179-180.
- "The Blackfriars Mosaic", in P. CLAY and J. MELLOR, *Excavations in Bat Lane, Leicester*, Leicester 1985, p. 38-40.
- English contribution to illustrated quinquelingual text of C. BALMELLE *et al.*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985.
- "The Mosaics" [of Ashcroft Road], "The Mosaic from the Bingham Hall", and "The Mosaics" [of Ashcroft House], in A.D. MCWHIRR, *Houses in Roman Cirencester*, Cirencester Excavations III 1986, p. 79-91, 202, and 209-220.
- "Reports on mosaics" in D. BRINKLOW *et al.*, *Coney Street, Aldwark and Clementhorpe, Minor Sites, and Roman Roads*, York 1986, p. 41 and 59-60.
- "The Mosaics of the Bancroft Villa", in R.J. ZEEPVAT *et al.*, *Roman Milton Keynes*, Buckinghamshire Archaeological Society Monograph Series 1, 1987, p. 107-114.
- *Roman Mosaics at Hull*, Kingston upon Hull 1989 [dated 1987].
- "Note on a mosaic", in C. WOODFIELD and C. JOHNSON, "A Roman Site at Stanton Low... Buckinghamshire", *Archaeological Journal* 146, 1989, p. 242-243.
- "The Mosaic in Building 113, Room 2", "The Mosaic in Room 6" [Building 120], and "The Mosaics in Building 123" [Rooms 2, 8, 12, and 13], in P. CRUMMY, *Colchester Archaeological Report 6 : Excavations at Culver Street, the Gilbert School, and other sites in Colchester (1971-85)*, Colchester 1992, p. 80-82, 94, and 106-107.





Dr David Smith (on right) with Peter Johnson. Photograph: Marcia de Rosa.



# Ancient Medium, Modern Consciousness

Irene ROUSSEAU

Through mosaic art we embark on a journey of geometry, mythology, decoration, and technology. We discover the rhythms of life as we perceive the motion of form and understand its "significance". Flaubert called it the "idea" of a work, and Clive Bell named it "significant form". From prehistoric times through the classical Greek era, and from the ages of Christian and Byzantine art to the computer experimentation of today, we discover a mind-body totality as mosaic art continues to develop from the ancient to the new.

Art is universal. It is a process of creation, interpretation and communication. It is the artist's private and emotional response to the human condition, which he converts into a visual form. His personal organization of form in a particular way reconciles a larger societal consciousness and transmutes it into a universal visual language. In this way, the synergistic relationship between art and society, transfigured by the artist in a given age, links the ancient art of mosaic with the expression of the new. The process of re-experiencing ancient mosaics in the present day engages the viewer in cognitive play, as he re-interprets the historical context of the visual form, and reconciles the universal organization with his contemporary consciousness.

Ayn Rand, philosopher, writer, and educator, argued that there is a link between ancient and contemporary art; the essential function of art pertains to the nature of human consciousness, in that it depends on sensory, perceptual and conceptual awareness. It is the "sense of life". Although the work of art emerges from the realm of ideas, there is always the ultimate involvement of the senses : form, color, composition and space.

Artistic experimentation with tessellated mosaics has been an ongoing process, but it has not followed a continuous linear path. Rather, it has developed into various intermediate techniques. A fundamental difference in concept defines these techniques : the use of the narrative and the decorative, versus spatial structuring through color and reflected light. This raises important questions for the artist, and is therefore a starting point for an inquiry into originality, replication, the nature of communication, and audience response.

Artists have been drawn to mosaics as both a medium and a technique. The practical nature of the material of stone and glass encouraged their application and widespread use, and the durability of the materials allowed mosaic art to remain virtually unchanged. While scholarly opinion is divided as to the origins of "true" mosaics, some suggest that mosaics originated in the form of games which date back to Asia Minor circa 5000 B.C. Others argue that mosaics may have originated with terra cotta cones, which decorated the facades of Mesopotamian temples and resulted in shadow-play and an illusion of depth. Still others assert that the



ancestors of "true" mosaics were found in the form of pebble mosaics, dated circa the fourth century B.C.

For the artist, another interesting question lies in solving aesthetic problems and depicting them in visual form. The process starts with an invitation to explore an inner destiny and a common experience of the mind, which the artist translates into a visual form. The metaphorical image of symbols serves as a cultural mirror of a particular time.

The "Lion Hunt", a Pella mosaic, is much more than a mere floor covering that fulfills a practical need. It is an artistic response to a private and cultural myth, that of man's destiny and the human condition of vulnerability and fear. Man's destiny is at the mercy of the noble lion, whose strength and ferocity are depicted in stone. Although it is literally a floor mosaic, it is an artistic manifestation as well. The pebbles are sorted by color and size, and separated by metal channels which depict the lion in linear form. As we experience the "Lion Hunt", we recreate the desire and dread, and unmask the hidden meaning ; this reconception provokes our emotional response, and resonates as a communal understanding of a primordial sea. The content is nontrivial and it depicts man's deepest fears.

In the process of communication and re-creation, we rediscover the work's creative expression and "significant form" in its historical and cultural context. In the process of seeing, sorting, and reflecting, we link the ancient art of mosaic with our current reality and consciousness of the new. Throughout the mosaic world, we find thematic representations and mythological themes.

While controversy still exists over the widespread use of pattern books, a strong argument for their use can be made. For an artist, it is an overwhelming task to replicate, from memory, the specific placement of detail with precision: the bulge of musculature ; the distance between folds of drapery ; or the subtle twist of each strand of hair. Therefore, the argument for the existence and widespread use of pattern books seems justified.

Replication and transcription of an original work into a duplicate form poses a philosophical problem for art. Vasari admiringly stated, upon viewing Ghirlandaio's "Annunciation" of 1491, that mosaic art is "painting for eternity". These words literally became the ethos of the seventeenth and eighteenth centuries. Master paintings were transcribed into mosaic art, and this practice still flourishes in mosaic workshops of today. The cartoon for mosaic transcription by Salvatore Monosilio (1759-67), after Raphael's painting "Transfiguration of Christ", is a testament to technical virtuosity in mosaic form. By eliminating the interstices between the tesserae, we experience the development of chiaroscuro as we do in painted form. The fused admixtures of two or more colors of smalti glass tesserae, a technique devised by the Vatican School, provide a gradual transition of value and tone. Mosaic art lost its independence as an artistic medium when transcription became a dominant mode. It was now relegated to replicating paintings in the more durable medium of glass.



Thematic representation of "Christ, the light of the world", a Byzantine influence and a Christian ideal, resulted in conceptual changes in mosaic art. The artistic problems of depicting narrative and symbolic iconography now became problems of structuring space with light, as we see in *Gala Placidia*, Ravenna. Here, the narrative of "Pliny's Doves" shows doves drinking water from the "true faith of eternal life". Mosaics became a vehicle for artistic representation of dematerializing space through the play of light, which would exemplify the religious ideal of a transcendental space. By covering the columns with light-reflecting glass tesserae, placed at varying depths with the rhythm of the hand, the artist allows the viewer to become enveloped by a play of light which "transposes" him into a transcendental space. Aesthetically, the flickering points of light and broken color visually dematerialize the underlying architectural structure and achieve an ambiguous, undefined, and "spiritual" space. By creating form with this visual interplay of light and color, we link the Byzantine mosaic tesserae with the dashes of painted color by Seurat and Monet, and thus with the consciousness of the new.

For artists of the twenty-first century, the challenge of the ancient medium still exists. For her commissioned mosaic murals in a concert hall in Switzerland and a hospital lobby in the United States, Irene Rousseau - much like Michelangelo - extracted a marble block from Carrara caves. Her mosaic murals also employ custom-made colored Venetian glass tesserae cut from smalti glass pizzas. The creative process for the artist remains unchanged. First, there is the idea or the concept, then the deliberation and analysis of the visual form, and finally the communication with the audience in the viewer's response.

Mozart's Sonata in C major inspired the concert hall mural "Allegro-Allegra" (fig. 1). It is not a literal transcription of music, but rather a process of abstraction (fig. 2). In the finished work, visual music is achieved through symbols. The symbolic "inner voices" respond to a shift in intensity and color, such as from light to dark or from yellow to red. Such a shift produces an inner and outer movement visually as harmony and rhythm; point and counterpoint are also visually perceived. Rousseau draws on inspiration from the ancient civilizations of Stonehenge and Avebury, the rhythms of music, and Chinese calligraphy. Her rough-cut smalti glass is neither calligraphy nor notes, but instead provides a visual link between the inspiration from the ancient world and the consciousness of the new.

What lies ahead? In the twenty-first century, efficiency, economy, and computerization will have a profound influence on mosaic art. The handmade tesserae of the ancient medium will be replaced by mass production, where regularity and uniformity rule. The mosaic mural will be programmed and executed by the push of a button or the click of a mouse. Mosaic workshops will still exist, but the many hands of craftsmen will be supplanted by the programmer's hands. For the artist, the ramifications are great. The shift from drawing board to computer screen will replace the pencil with the keystroke, but the fundamental difference in mosaic art will lie in technique. As in the past, the creative idea and original thought will become the work of art. Welcome, twenty-first century - we ancients have arrived !



## DISCUSSION

Federico **Guidobaldi** : Credo che la scuola musiva del Vaticano non abbia rappresentato un momento di insabbiamento dell'arte musiva, ma piuttosto una ripresa di confidenza con essa : infatti poi ha dato ottime espressioni di qualità e di creatività con i micromosaici per i quali oggi si è aperta una sala dei Musei Vaticani.

Irene **Rousseau** : It is specifically the glass mosaics that are used to copy Renaissance paintings and paintings of great masters, that I refer to when I said that it destroyed the art of mosaics. Translating an art work from one medium into another is not an act of original thought nor a creative act.

Wiktor **Daszewski** : Some of the problems you have mentioned, for example the Vatican Workshop imitating paintings did exist from very early times. Hellenistic mosaics are in a way a demonstration of how mosaicists tried to imitate paintings. The question of pointilism also is an old one, very much present in pebble floors which by the nature of the material used (pebbles) are very pointilistic. Ancient artists tried to diminish this effect by introducing continuous contour lines of terracotta or lead.

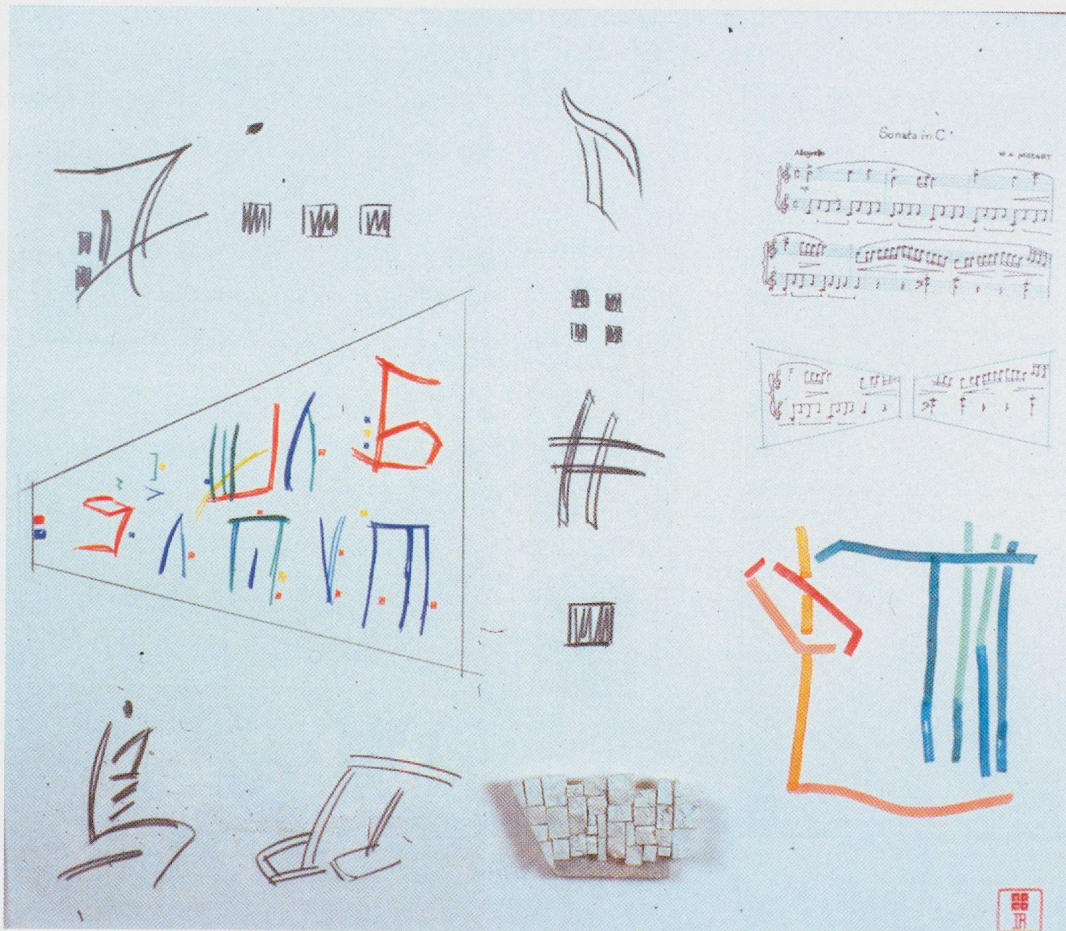
Peter **Fischer** : 1) Are there pizze or squares ? 2) The polished mosaics in Vatican are no longer a priority. 3) In the Vatican mosaic material is melted over a Bunsen burner and becomes something like spaghetti which are then cut into tiny tesserae.

Irene **Rousseau** : 1) Pizza, Smalti Pizzas are still made for the purpose of making tesserae. Square or rectangular shaped glass forms are also made. 2) Polished mosaics were used when stone was employed. Glass tesserae removed the need for polishing. The emphasis was on reflectivity. 3) The Vatican school fuses two colours simultaneously to provide an admixture of colours to allow for a gradual transition of one colour to the next. It functions in a similar way as shading with a coloured paint in a painting.





1. Irene Rousseau, "Allegro-Allegro". Mosaic mural, La Roche, Switzerland (1996).



2. Irene Rousseau, Abstraction for "Allegro-Allegro" (1995-6).



